

андрей  
петров

# андрей петров

СБОРНИК СТАТЕЙ

Ноты: Ale07.ru



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1981

Общая редакция  
М. С. ДРУСКИНА

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Произведения Андрея Петрова хорошо знакомы слушателям в нашей стране и за ее пределами. Опера «Петр Первый», балеты «Берег надежды», «Сотворение мира», «Пушкин», симфонические произведения и песни быстро завоевали популярность, стали репертуарными. Естественно, что назрела потребность в многостороннем анализе творчества известного композитора, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР.

В предлагаемой книге впервые предпринята попытка с различных сторон дать целостное представление об идейно-художественных исканиях и достижениях крупного мастера советской музыки. За исключением статьи, посвященной опере, изложение в остальных статьях придерживается хронологического принципа: произведения рассматриваются в аспекте творческой эволюции композитора. В заключении помещена беседа с Андреем Петровым, в которой композитор высказывает свои эстетические взгляды, поясняет, какие задачи ставил перед собой, когда обращался к тому или иному жанру музыкального искусства.

В книге помещен список основных сочинений А. Петрова, приведены сведения об их первых исполнениях.

Издание иллюстрировано фотографиями, запечатлевшими композитора в обстановке концертных выступлений, в его встречах с деятелями советской и зарубежной культуры. Большое место отведено сценам из спектаклей советских и зарубежных театров, исполнителям песен.

4905000000

А  $\frac{90108-618}{026[01]-81}$  575—80

© Издательство «Музыка», 1981 г.

Творчество Андрея Павловича Петрова завоевало широкое признание: его музыка звучит в театре и концертном зале, на эстраде, по радио, в кино. Своими разными гранями она отвечает эстетическим запросам и любителей музыки, и музыкантов-профессионалов.

С первых же своих произведений композитор обратил на себя внимание свежестью дарования, целеустремленностью идейно-художественных исканий, незаурядной восприимчивостью к стилевому и жанровому многообразию современного искусства, причем не только музыкального. В разных проявлениях уже тогда просвечивала индивидуальность одаренного автора, активно реагирующего на требования современности.

С годами все более возрастал интерес к творчеству и личности Андрея Петрова. К середине 60-х годов, переступив порог своего тридцатилетия, он занял одно из видных мест в советской музыкальной культуре и как отмеченный большим талантом композитор, и как крупный деятель, избравшийся на ответственные посты творческими организациями, общественными и партийными органами.

Творческая судьба Андрея Петрова сложилась, однако, не просто, а кое в чем и необычно.

Он вырос в семье, где по материнской линии прочно закрепились художественные традиции. Его дед П. К. Ваулин — мастер керамики, неоднократно выставивший свои работы на выставках, и, в частности, принимавший участие в постройке монументальной мечети, голубые купола которой



хорошо видны с набережной Невы, находился в дружеских отношениях с художниками М. Врубелем и П. Кузнецовым, скульптором А. Матвеевым. Мать А. Петрова — художник, ее сестра — сотрудник Эрмитажа, специалист по античному искусству, тогда как брат — А. П. Ваулин — композитор. В 1920—1923 годах А. П. Ваулин принимал деятельное участие в строительстве советской музыкальной культуры; тогда же сблизился с Б. В. Асафьевым<sup>1</sup>.

В этой высокоинтеллигентной петербургско-ленинградской художественной среде воспитывался Андрей. Мальчик любил рисовать, хотел стать писателем, сочинял рассказы, музыкой стал заниматься сравнительно поздно: игрой на рояле с восьми лет, потом, с десяти, — четыре года на скрипке. Занимался без особой охоты — по-прежнему влекла к себе литература. Внезапно, в возрасте четырнадцати лет, пробудился интерес к музыкальному искусству, причем не к исполнительскому, а к композиции. Через год он был принят в музыкальное училище, где не сразу раскрылся его талант.

Впечатления детских лет наложили известный отпечаток на его будущее композиторское творчество: «зримое» в нем своеобразно переплеталось с «повествовательным». Отсюда — конкретная образность, новеллистическая увлекательность изложения, тяга к программности.

А. Петров с благодарностью вспоминает учителей: С. Я. Вольфензона в музыкальном училище и О. А. Евлахова в консерватории. Первый терпеливо заставлял юношу усваивать основы теории музыки, в том числе композиции, а тот нетерпеливо рвался вперед, тогда как консерваторский профессор — Орест Александрович — был учеником Д. Шостаковича и приобщал студента к школе крупнейшего мастера советского музыкального искусства.

Поначалу начинающего композитора более всего пленял Чайковский — Андрей Петров и по сей день остался верен этой первой любви. Затем,

---

<sup>1</sup> См. письма Б. В. Асафьева к А. П. Ваулину, охватывающие 1920—1932 годы. — Советская музыка, 1974, № 8.

благодаря Евлахову, пришло увлечение Шостаковичем, а потом Прокофьевым, художественная индивидуальность которого, по-видимому, наиболее близка Петрову — прежде всего, по мироощущению. Но в сфере выражения трагического в музыке осталось сильным воздействие Шостаковича.

Отсчет своей творческой биографии Петров ведет с симфонической поэмы «Радда и Лойко» (1954, по новелле М. Горького) — дипломной работы, написанной в год окончания Ленинградской консерватории; поэма многократно исполнялась в концертах и по радио. В сочинении, созданном в традициях программной, романтически возвышенной музыки Чайковского, Петров утвердил себя как профессиональный композитор<sup>1</sup>. Избранное для этого произведения наименование «поэма» часто встретим в его сочинениях. Случайно ли такое пристрастие? Очевидно, нет. Поэмой в музыке обозначается явная или скрытая программность, а поэмностью как методом изложения предопределяется романтический строй чувствований, его пафос, драматическая устремленность.

Следующая веха — балет «Берег надежды» (1959). Манера письма композитора во многом изменилась: явно слышатся влияния иных стилевых тенденций — импрессионистских (в первую очередь — Равеля) и экспрессионистских (преимущественно через призму Шостаковича). В первом масштабном и зрелом произведении для театра Петров решает важнейшие в его творческой биографии проблемы овладения современными средствами музыкальной выразительности. (Напомню, что в год премьеры балета композитор еще не достиг 30-летнего возраста.)

Эволюция Андрея Петрова как художника, чуткого к веяниям современности, отчетливее проясня-

---

<sup>1</sup> Однако когда он еще был студентом консерватории, исполнялись такие его работы, как «Монолог Зои Космодемьянской» (на стихи М. Алигер), «Пионерская сюита», трехактный балет «Заветная яблонька», написанный для самостоятельного коллектива, и др.

ется в контексте общего процесса развития советской музыки. Во второй половине 50-х годов и в последующие десятилетия существенно расширился идейно-образный кругозор нашего искусства, что, естественно, затронуло и его стилистику. Это сказалось в разных сферах музыкального творчества.

Так, явилось закономерным усиление жизнеутверждающей красочности импрессионизма. (Ранее, одним из первых, ему отдал дань Арам Хачатурян, а вслед за ним другие композиторы Закавказья и РСФСР.) Углубилось лирико-психологическое начало, нередко в драматическом претворении (традиция Шостаковича!). Еще стремительнее прорывался энергически экспрессивный, динамичный напор (традиция Прокофьева!). Заново были освоены художественные открытия Стравинского, Бартока, Хиндемита. Перечень примет нового можно умножить.

Неведомые дотоле черты открылись и в песне, звучащей в быту: она приобрела иной, «эстрадный» облик. Изменился интонационный строй, иными стали и исполнительские средства, вокальные и инструментальные. В ряду тех композиторов, которые способствовали ее обновлению, Петров стал одним из первых, и музыка к кинофильмам снискала ему повсеместную популярность («Человек-амфибия», 1960; «Путь к причалу», 1962; «Я шагаю по Москве», 1963, и другие) <sup>1</sup>.

Примерно пять лет он почти исключительно отдал разработке этой сферы. Но затем наступил кризис. Собственно говоря, никаких внешних причин для кризиса не было. Петров и впредь мог успешно работать только в этом жанре: слава молодого композитора-песенника упрочивалась. Но постепенно он осознавал необходимость применения своих сил в иных жанрах музыкального искусства, что с особой остротой ощутил в 1964 году, когда Д. Д. Шостакович — тогдашний руководитель Союза композиторов РСФСР — порекомендовал его

---

<sup>1</sup> В 1967 году за песенное творчество А. Петрову была присуждена Государственная премия СССР.

кандидатуру на пост председателя ленинградской композиторской организации. Согласно признанию А. Петрова, это самый критический момент в его биографии. Он должен был оправдать доверие Дмитрия Дмитриевича, завоевать авторитет, для чего следовало расширить сферу творческих исканий. Но главное — ему надлежало так поступить из чувства ответственности художника перед самим собой. Требовалось незаурядное мужество, чтобы преодолеть соблазн надежного успеха и, сойдя с проторенной, хорошо утоптанной дорожки, избрать более сложные пути, чреватые возможными срывами и неудачами. По сути дела, надо было вернуться к тому, с чего начал заканчивавший консерваторию студент, то есть к собственно симфонической музыке, и в соответствии с возросшими эстетическими критериями — на более высоком уровне мастерства.

Первая такая попытка — симфоническая сюита «Песни наших дней» (1964) — не удовлетворила автора. Зато следующее сочинение явилось этапным. Это — также симфоническая «Поэма памяти павших в годы блокады Ленинграда» (1966; снова поэма!). Произведение знаменует решающую веху в становлении художественной зрелости композитора. Обогатилась палитра выразительных средств, резче обозначилась драматическая струя (отчасти она проявилась ранее — в некоторых сценах балета «Берег надежды»). Путь от нее ведет к «Патетической поэме памяти В. И. Ленина» для баса, двух фортепиано и ударных (1969; опять поэма!) и к произведениям 70-х годов. В это время четко выявился образно-стилистический склад музыки А. Петрова.

Ему чужд догматизм в любых проявлениях, он не сторонник замкнутых в себе, герметичных художественных систем. Но наделенный редким даром к «вслушиванию», в зависимости от конкретного идейно-художественного замысла А. Петров свободно ими пользуется. Среди современных композиторов его привлекают те, у которых сохраняются извечные компоненты музыкального искусства:

мелодия, гармония, ритм. Сохраняясь, однако, видоизменяются. У одних его привлекает яркая рельефность тематизма, у других — пластичная живописность, и превыше всего он ценит открытую эмоциональность, непосредственность высказывания. Это, по его словам, необходимая предпосылка подлинно правдивого реалистического искусства.

70-е годы — новый этап в творческой биографии А. Петрова. В центре три значительных произведения для музыкального театра: балет «Сотворение мира» (премьера — 1971 год), опера «Петр Первый» (1975; в концертном исполнении в виде своеобразной галереи «Фресок» — 1972 год), балет «Пушкин», представляющий собой двухчастную вокально-поэтическую симфонию (1979; за год до того — ее концертный вариант).

Первое произведение — притча; в ее основе общеизвестный сюжет, которому композитор придал актуальное современное звучание. Второе относится к типу исторической оперы. В третьем осуществлена смелая попытка музыкально-сценического воплощения образа гениального поэта с помощью синтеза различных средств выразительности: речевых (чтение стихов), вокальных (хоровых и сольных), симфонических. Итак, хореографически решенная притча, опера с достоверными реалиями исторического прошлого и, наконец, романтическая, в более условном плане задуманная поэма. («Размышления о поэте» — обозначил свой балет композитор.)

Несмотря на, казалось бы, кардинальные различия сюжетов и их воплощений, между двумя последними произведениями можно усмотреть черты общности. Прежде всего: и тут и там — русская действительность, даже более того — специфичная, «петербургская». Над всем главенствует неповторимая в своей исторической миссии личность — государственный деятель или бессмертный творец художественных ценностей. В сложном клубке социальных противоречий эта личность является центром и притяжения и одновременно отталкивания в борьбе с враждебными силами. Противоре-



чия же словно единым узлом скреплены судьбой народа.

Обращение к темам высокого гражданского пафоса — в первую очередь, к русской теме — вызвало изменение в стилистике музыкального языка. Многое осталось от прежде найденного, а кое-что отпало, либо трансформировалось. Устойчиво сохранилась лирическая струя, однако все более усиливаются драматические, подчас трагедийные черты. Поэтичностью овеянная романтика порой наделяется буйной красочностью. Нередко сказывается мягкий юмор, также опоэтизированный. Разнородные образные сферы органично сплавлены. В соподчинении крайних полюсов душевных состояний, равно как в соотношении стилистических компонентов, есть соразмерность, а чувственно окрашенное восприятие жизни корректируется строго организованным интеллектом. Это и создает ощущение естественной гармоничности, которое присуще лучшим произведениям Андрея Петрова.

Гармоничность мироощущения — такова психологическая «доминанта» его творчества. И чем зрелее становился композитор, тем отчетливее и многостороннее она раскрывалась в своей полнокровной сущности.

*М. Друскин*

---

**«ПЕТР ПЕРВЫЙ»**

---

**МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ**

---

**ФРЕСКИ**

---

«Петр Первый» — одно из выдающихся произведений советского музыкального театра, продолжающее традиции русской оперы, двух ее важнейших линий — героической эпопеи и социальной трагедии. Обе эти линии широко развиты в советском музыкальном театре. Более того: с ними связаны наиболее значительные достижения. К героико-эпической относятся оперы, созданные на исторический сюжет. Среди них возвышается бессмертный шедевр — опера С. Прокофьева «Война и мир», созданная в годы Великой Отечественной войны. Линия социальной трагедии представлена операми, связанными с революционной темой: «В бурю» Т. Хренникова, «Тихий Дон» И. Дзержинского, «Великий Октябрь» В. Мурадели, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова.

По существу, в советской опере жанры эти смыкаются, объединяются. Темы патриотическая и социальная предстают в единстве, воплощая идею защиты Родины, ее социальных завоеваний.

Исторически же эти линии формировались порознь; их характеризует различный подход и к решению образа народа, и к решению образов главных героев. Первая линия представлена «Иваном Сусаниным», «Князем Игорем», вторая — «Борисом Годуновым» и «Хованщиной». В героико-патриотической опере народ сплочен против внешнего врага, центральные герои — носители главной идеи (Сусанин, Игорь) — характеры цельные, монолитные. В социальной трагедии налицо конфликт внутренний, обнажено расслоение общества. Главные герои ее в большинстве своем противоречивы, они уже не являются в полной мере выразителями основной, ведущей идеи, положительного начала (лирические герои,

разумеется, не в счет). Таков Борис Годунов (у Мусоргского), Иван Грозный (в «Псковитянке» Римского-Корсакова).

Время Петра — это эпоха социального взрыва и одновременно — эпоха жесточайшей борьбы с внешним врагом. Тем сложнее задача, тем больше ответственность, тем больше отваги требует от композитора воплощение подобного сюжета. Это и «покушение» на сложившийся в классическом русском искусстве образ героя — правителя страны, государственного деятеля — и создание образа Родины на одном из острых пиков ее исторической судьбы. Перед композитором, коль скоро он обратился к этому сюжету, стояла задача синтеза обоих исторически сложившихся в русском классическом искусстве типов оперы.

Для А. Петрова замысел «Петра Первого» означал поворот к новой теме — теме исторических судеб Родины, решение которой потребовало огромного напряжения творческих сил. С «Петром Первым» обозначился в его творчестве качественный стилистический сдвиг. С «Петром Первым» он вошел в русло исконно русской оперной традиции, по-новому продолжая и развивая ее.

Границы исторического времени в опере — 1689—1703 годы — годы юности Петра, становления его личности в борьбе с врагами внутренними, против старого боярского уклада, косности, темноты, а затем и в борьбе против врага внешнего за выход к морю, за возвращение исконных русских земель.

В основу замысла положены реальные исторические факты. Авторы либретто Н. Касаткина и В. Василёв использовали подлинные тексты исторических документов (например, начало письма Петра к брату Ивану) и тексты народных песен этой эпохи. Примыслены к сюжету лишь отдельные персонажи — стрелец Тихон и его невеста Анастасия, живописец Владимир, старовер Макарий — это «индикаторы» духа эпохи, его положительного и отрицательного полюсов.

Опера не роман и, тем более, не историческое исследование, она длится всего два-три часа. Поэтому «уложить» в оперное либретто всю громадную эпоху трудно, почти невозможно. Отсюда неизбежны краткость, эпизодичность, совмещение фактов. Подобного рода отклонения от исторических событий в их временной последовательности никак, разумеется, не умаляют подлинного историзма содержания либретто — это необходимое условие концентрации действия

в театрально-драматическом жанре. Тем более необходима такая концентрация в опере, где властно утверждает свои права музыка. Но прежде чем обратиться непосредственно к музыке, проследим развитие действия, присмотримся к тому, как расставлены в опере акценты и кульминации.

## СЮЖЕТ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Движущей силой, нервом всей формы является контраст. Большей частью он вводится как внутренне подготовленная неожиданность. Контраст обнаруживается в композиции оперы в целом и в расположении фресок: сцены «старого мира» чередуются, контрастно сопоставляются со сценами «нового мира».

Связь событий и переплетение линий реализованы в самом построении сцен. Почти в каждой фреске происходит неожиданный поворот, сюжетный и музыкальный сдвиг. Действие следующей фрески начинается как бы уже в конце предыдущей.

Первая фреска — «Софья». Начало действия предваряется вокально-симфоническим вступлением — плачем Анастасии: «Чудная мати земля, земля всевоспетая, утоли тоску неизбывную, возроди милосердие вечное, оживотвори!..» Такова эпическая заставка оперы и одна из важнейших по смыслу тем. В центре фрески заговор Софьи, старообрядческого духовенства и бояр. Сцена заговора дается на фоне картины бедствия народного, картины произвола, нищеты и бесправия (хоровые сцены обрамляют сцену Софьи со старовером Макарием, лютым врагом Петра). В конце фрески являются на сцену Анастасия и Тихон. Простодушный и доверчивый Тихон решается спасти царя Петра, которому предъявлено чудовищно ложное обвинение в намерении известить брата Ивана<sup>1</sup>. Здесь происходит завязка одной из сюжетных линий, сквозное развитие которой идет через всю оперу. Эпическая сцена кончается, таким образом, неожиданным сюжетным поворотом.

---

<sup>1</sup> Царевна Софья была назначена правительницей при двух малолетних наследниках Иване и Петре. Иван — слабый и болезненный отпрыск правящего рода Милославских, единокровный брат правительницы. Петр, сын царя Алексея Михайловича от Нарышкиной, после смерти отца вместе со своей опальной родней был отстранен от двора.

Вторая фреска — «Петр». Начав оперу с показа сил противодействия, авторы оперы подготовили почву для наиболее действенного включения главного героя, в момент самый острый, драматический в личной судьбе Петра. Вопрос «быть или не быть?» решался в буквальном, физическом смысле. В этой сцене совмещается несколько разновременных событий: учение «потешных» под предводительством Меншикова, подъем затонувшего бота и бегство Петра: известно, что Петр, предупрежденный своими сторонниками (в действительности это были Мельнов и Ладогин, в опере — Тихон), бежал ночью в Троицкий монастырь. Снова на сцене резкий и неожиданный поворот. Начало сцены почти комедийное — шуточки солдата и Меншикова отражают демократическую, непринужденную обстановку в петровском лагере — контрастирует с ее концом, рисуя неистовство и страх Петра, его стремительное бегство.

Третья фреска — «Восшествие на престол». Здесь совмещены события, происходившие в Троицком монастыре, где Петр принимал перешедшие на его сторону войска, и сцена коронации в Москве.

Фреска вводится аттасса после предыдущей как ее непосредственное продолжение. Еще не остывший, не оправившийся от пережитого Петр выслушивает отеческие наставления Лефорта: «Страх свой умерь, ты ведь царь». Прибывают все новые полки, Петр решается писать письмо брату Ивану, отстранить от власти Софью, заточить ее в монастырь.

Внешняя цепь событий создает нарастающее ощущение победы, раскрывающееся в монологе Петра: «Я богом и людьми царем поставлен... и возвеличу я навечно государство». Но здесь же вводится и второй, психологический план.

Уже в сцене письма появляется символический персонаж — живописец Владимир, статическая фигура прорицателя, вещуна: «Бремя... Возложится на тебя бремя народа всего. И понесешь ты весь народ свой, как нянька носит ребенка... Но один не сможешь... Потому что тяжел он для тебя. Будешь себя трудить, да ничего не успеешь, потому как пособников мало... Ты в гору за десятерых и потянешь, а под гору-то — миллионы...» Это не только голос «извне», но и в какой-то мере внутренний голос самого Петра — он зазвучит потом все отчетливее. Героический и цельный, победоносный, сильный Петр в борьбе своей одинок. Он дальновиднее и умнее всех, ему дано понять и предвидеть многое, что



недоступно другим. Он одинок и среди сторонников, и перед лицом врагов. Этот психологический мотив оперы сформировался не без влияния Пушкина и Мусоргского (даже самый лучший царь не может быть принят народом). Это исторически правдиво и психологически оправданно, хотя и не совпадает со сложившимся в русской художественной литературе традиционным образом Петра I.

Третья фреска кончается сценой удаления Софьи в монастырь и зловещим предсказанием Макария: «Осьмой царь — антихрист... И побегут от лица его. И тьма на них будет, плач на плач, горе на горе. Берегися, царь-антихрист!»

Четвертая фреска — «Всешутейший собор». Реальные исторические персонажи, реальные факты. Сцена в полном смысле слова трагикомическая, вернее, комедийно-трагическая. Петр в веселье, как и в гневе, неистов. Происходит шуточное посвящение Бахусу Меншикова. Звучит плясовая музыка, под стать ей куплеты князь-игуменья Ржевской. Галантен и сдержан Лефорт со своей куртуазной песенкой. Постепенно веселье переходит в пьяную оргию. Оскорбляют Лефорта, до смерти опаивают боярина. Однако Петр отрезвел уже давно. С гневом и болью смотрит он на происходящее. Мысли его о судьбе России, нищенской и темной, находят, наконец, выход: «Великое посольство!» Ехать в Европу учиться, строить, искать выход к морю!

Пятая фреска — «Амстердам». Петр в Голландии. Празднества в честь окончания строительства корабля, веселая, шутливая сцена вручения «аттестата» об окончании учения, комическая перебранка с Меншиковым. Все очень живо, весело, ярко. Однако пора домой. Это чувствуют и Тихон, и Меншиков. Звучит плач Анастасии — как воспоминание о Родине. Но желания Петра расходятся с желаниями приближенных. Ему мало, он хочет продолжить посольство, закрепить связи с европейскими государствами. Этому не суждено осуществиться: гонец из Москвы приносит весть о бунте стрельцов. Здесь в либретто снова совмещение событий. В действительности Петр, получив в Амстердаме письмо князя Ромодановского, все же в Москву не поехал, а отправился в Вену, и лишь получив вторично почту с грозными известиями, вместо Венеции поспешил в Россию.

Шестая фреска — «Старая Москва» — разделена на две сцены. Первая — весьма условная, символическая: вернув-

шийся Петр оказывается среди жалобщиков и фискалов. Кругом лихоимство, воровство, кляузы, взятки. Эта сцена близка по содержанию «Песне про сплетню» из «Хованщины» (песня Кузьки). Государство российское пошатнулось. Победить в этой борьбе внутреннего врага можно лишь силой. Ближайшие друзья Лефорт и Меншиков в растерянности: надо готовиться к войне со шведами, а тут бунт. Раздается голос Владимира: «Ты на гору за десятерых потянешь, а под гору-то миллионы...» Петр остается один на один с врагами. «Никто не может помыслов моих уразуметь» — монолог, призванный раскрыть сложные переживания Петра, вынужденного вынести жестокий приговор бунтовщикам.

Вторая сцена — в монастырской келье Софьи. Петр пытается уговорить сестру прекратить смуту. В ответ — жестокие обвинения в отступничестве.

Седьмая фреска — «Под Нарвой». Самый резкий и неожиданный поворот в развитии сюжета. Поначалу она воспринимается как фрагмент «из другой оперы» — комической. На сцену является обворожительная прачка Марта — будущая императрица Екатерина Первая. Взывая к жалости и человеколюбию, она покоряет одного за другим Меншикова и Петра. Кончается фреска еще одним крутым поворотом (в который раз!): русские войска разгромлены, обращены в бегство, всеобщая паника и вопли ужаса.

Восьмая фреска — «Снятие колоколов». Грандиозная эпическая сцена, в основе которой исторические факты: после разгрома под Нарвой Петр, укрепляя военные позиции в Новгороде, действительно снимал колокола и переливал их в пушки. «Конфузия под Нарвой нам урок!» Борение Петра с духовенством, силами реакции и обманутым темным народом достигает здесь высшей кульминации<sup>1</sup>. Невзирая на сопротивление, Петр велит снимать колокола. Под одним из падающих колоколов гибнет Анастасия. Потерявший голову Тихон становится игрушкой в руках Макария, который уговаривает его отомстить царю-антихристу. Так в этой эпической фреске находит продолжение и «узкая» сюжетная линия, связанная с Тихоном.

---

<sup>1</sup> Враги эти — Софья и поддерживающее ее реакционное духовенство и бояре. В опере нет столкновения Петра с массами стрельцов, нет и стрелецких казней. Стрелецкое движение имело глубокие социальные причины, но использовалось сторонниками Софьи против Петра и исторически носило реакционный характер.

Девятая фреска — «Покушение» — дает завершение данной сюжетной линии. Петр готовится к решающей битве за выход к морю. Он далеко не так весел и беззаботен, как под Нарвой. Меншиков (в большой арии) ободряет Петра, внушает ему уверенность в успехе. Все затихает в ожидании битвы. К спящему Петру подкрадываются Макарий и Тихон. Тихон не желает просто убить спящего, он будит Петра и произносит приговор царю. Однако оружие дважды дает осечку. Макарий схвачен. Тихона же Петр прощает: «Ступай! Поведай всем о божьем ко мне благоволеньи!» Мелодраматический, в духе остросюжетной оперы первой половины XIX века, оттенок этой сцены очевиден. Она нужна для завершения «узкой» сюжетной линии и для выяснения судьбы колеблющегося Тихона — а он тотчас же вновь становится сторонником Петра. Обращает на себя внимание роль Екатерины в этой сцене. Ее речь перед Тихоном полна спеси и гордыни, а последняя реплика имеет разоблачительный смысл: «О мадонна! Еще бы чуть, и мне навек опять порты стирать...». Такая трактовка образа Екатерины усугубляет, усиливает тему одиночества Петра.

Десятая фреска — «Битва со шведами», где снова происходит обобщение, совмещение исторических событий. Битва со шведами в действительности распадалась на два сражения. Основное — за крепость Нотебург, она же Орешек — Шлиссельбург, открывшее путь в Неву и Финский залив, и однодневное, вернее, ночное (30.IV—1.V 1703 г.), сражение за маленькую крепостцу Ниеншанц, или Канцы (переименованную в Шлотбург), на одном из островов в дельте Невы, где и был заложен Петербург.

Победный финал оперы является естественным ее завершением, итогом борьбы. Однако авторы не удовлетворяются столь прямолинейной и однозначной концовкой. Психологическая, трагедийная линия оперы еще раз выходит на поверхность. В момент победы Петр оказывается на какой-то момент один. Вновь звучат голоса Владимира, погибшей Анастасии, Макария — уже как воспоминание и как напоминание о трагической народной судьбе. Этот кратковременный эпизод позволяет более остро и ярко воспринять заключительный победный кант в честь победы.

Такова сюжетная канва оперы.

И в общей композиции целого, и во внутреннем строении фресок наряду с традиционными для эпической оперы при-

емами контрастных сопоставлений широких пластов есть и совершенно иные, характерные для спектакля драматического, сюжетного. Резкость переключения одного плана в другой обнаруживается уже при сопоставлении фресок-картин. Это прежде всего сопоставление первой — второй, третьей — четвертой и шестой — седьмой фресок. Но еще важнее переключение, вернее перерастание, планов действия внутри фресок, из-за которого стирается грань между фресками, и действие одной продлевается в другой. Таковы соединения второй — третьей, пятой — шестой, седьмой — восьмой фресок.

Неожиданный взлом установившейся эмоциональной тональности внутри сцен — один из важных моментов драматургии, он позволяет не только связать фрески композиционно, продлить действие. Смысл его и в показе внутренней сложности, противоречивости исторических событий и самого Петра — человека непредвиденных поступков, неожиданных решений. Тем более что и в опере часто это происходит в связи с мыслями, чувствами и действиями Петра («Всешутейший собор», «Снятие колоколов»).

Драматургия музыкального театра таит в себе безграничные возможности. Безусловный приоритет музыки означает лишь бесконечные возможности взаимодействия любого ее компонента с текстом, действием, зрелищной стороной спектакля.

Как протекает в опере художественное время? В отличие от воспринимаемого нами, так называемого перцептуального времени, в опере время парадоксальным образом то сгущается, ускоряется, то, наоборот, замедляется. События происходят быстрее, следуя друг за другом, спрессовываются, текста для каждой ситуации много меньше, чем в драме. Одновременно текст звучит медленнее, течение мысли как бы замедляется. Дело не столько в том, что текст в пении расширяется, но и в том, что музыка позволяет высветить, приблизить, пристально рассмотреть тончайшие психологические нюансы. Она надолго задерживается на раскрытии одного эмоционального состояния. В сущности, все арии, хоры, ансамбли — все собственно музыкальные завершенные формы служат именно этому. Есть и особые приемы замедления времени.

Опера, как и драма, если можно так выразиться, «овеществляет», озвучивает внутреннюю речь, делает ее сценически

реальной. Это традиционные реплики «в сторону» и традиционные «монологи в одиночестве». Примеры общеизвестны. Но вот иное, редко встречающееся явление: первый монолог Бориса Годунова «Скорбит душа» распадается на две несовместимые части. Начало его — внутренняя речь, ибо совершенно немыслимо представить себе обращение только что коронованного царя к народу со словами: «Скорбит душа, какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». Это внутренняя речь, интроспекция, но уже не в одиночестве, а на многолюдстве, при толпе. Подобное обнажение внутреннего психологического действия выносит Бориса в этот миг как бы за рамки внешнего действия. Мгновение растягивается (ведь реально подобной паузы в речи не может быть), возникает сложный контрапункт внешнего и внутреннего действия. Переживание, внутренний мир, сокрытый психологический фон оказался «овеществленным».

Быть может, с еще большей очевидностью проступает внутренняя речь, вынесенная за пределы реального действия (действия, создающего иллюзию реальности), в оперных ансамблях. Тут снова сценическое время растягивается, миг превращается в длинные минуты напряженного развития музыки. (Квинтет «Мне страшно» из «Пиковой дамы» — лишь один из многочисленных примеров.)

С этими условностями течения времени музыка знакома давно. Они получили жизнь и в современном романе, драме, кино — «овеществленная» внутренняя речь, превращенная в текст, действие, зрелище иного временного измерения. Парадоксальность замедления заключается в том, что эти моменты внутренней речи на сцене, равно как и арии, ансамбли, хоры, способны к самой краткой, самой детальной и самой обобщенной форме раскрытия образа и, следовательно, способны заместить длинный текст романа и еще более пространственный текст исторической хроники.

Не менее существенный прием музыкальной драматургии — речь «над действием», авторская интонация. Она может быть инструментальной (нетекстовой) или речью «со словом от автора», надличной, вернее, неперсонифицированной.

Соотношение музыки с немusикальными факторами позволяет обнаружить сложные взаимодействия текста и подтекста. При этом музыка может оставаться в пределах ситуации, конкретного происходящего на сцене действия — т. е. прокомментировать происшедшее и произносимые слова



тем или иным образом, а иногда и внести конфликт, обесценить, отвергнуть буквальный смысл слов. Тогда музыкальный план внутреннего действия выходит за рамки конкретной ситуации, обобщает, подводит итог и — это тоже чрезвычайно действенный художественный прием — предвещает наступление еще невидимого, неосознаваемого действующими лицами. Б. В. Асафьев назвал этот прием «переключением смысла».

Словом, оперная партитура создает для режиссерского решения специфические, не встречающиеся в драме условия.

Партитура «Петра I» содержит многие из этих возможностей взаимоотношений музыкального и немзыкального — внутреннюю речь, в том числе и в качестве отключения от действия, самостоятельное тематическое развитие, лейттематизм в вышеупомянутых функциях обобщения и предвещения.

Наряду со сценами сквозного действия в ней есть монументальные хоры, арии, ансамбли, выполняющие предназначенную им роль — ускорения (речитатив) и замедления действия, вернее, увода внешнего действия во внутренний, психологический план. Лейттематизм также весьма существенный компонент музыки оперы XIX века. Темы-характеристики и темы-идеи играют в ней чрезвычайно важную роль.

Но в партитуре есть и весьма существенные новые, не встречающиеся в классическом оперном спектакле моменты. Пожалуй, это новое можно определить как сценически овеществленный, материализованный подтекст. Подтекст, превращенный в текст. Приемы такого овеществления различны, драматургическая функция их неоднородна. Это и материализованная интроспекция — показ внутреннего мира, чувств и мыслей, не высказываемых вслух. Таковы, например, монологи Петра в четвертой («Всешутейший собор») и шестой («Старая Москва») фресках. Это и материализованная, персонифицированная идея. Например, художник Владимир и Анастасия показаны как образы, существующие на грани обобщенных голосов «от имени» и реальных действующих лиц. В этом отношении есть своего рода перекличка с образом Юродивого в «Борисе Годунове». Как и они, Юродивый — вездесущ (если, конечно, иметь в виду полный вариант оперы со сценой у Василия Блаженного и под Кромами). Он и реален — в сцене с детьми, и символичен. Его плач — слово от автора, прорицание, взгляд со стороны, слово «от имени». Но сценическое бытие Юродивого, конечно, всецело

еще в рамках иллюзии реальности и не выбивается из сценического времени в такой степени, как это происходит с Анастасией и Владимиром в «Петре». Надличный смысл плача Анастасии, ее песни о земле и прорицаний Владимира очень ярко выражен в тексте, который потом повторяется иногда полно, иногда сокращенно.

Сценически решенные, зримые и слышимые эти эпизоды то резко расходятся с реальной сценической ситуацией, противопоставляются ей, то полностью совпадают с ней по эмоциональному тону. Плач Анастасии в фреске «Амстердам» и прорицание художника Владимира в заключительной фреске «Битва со шведами» в сцене победы, вносят конфликтное начало, взрывают радостный эмоциональный тонус действия, напоминают о скрытой, невидимой в данный момент стороне жизни. Но вот в первой фреске «Софья» и в «Снятии колоколов» плач Анастасии, завершающий всю сцену, не только созвучен эмоциональному тону действия, но и входит в нее как реальность: Анастасия оплакивает судьбу Родины, народ оплакивает Анастасию, невинную жертву. Точно так же прорицание Владимира созвучно эмоциональному строю фрески «Старая Москва» — оно звучит как обобщение смысла ситуации: «Ты на гору за десятерых потянешь», отчасти и как внутреннего речь самого Петра.

Символично вступление к опере. Начинается оно с песни Анастасии, ее плача. Чистая, ясная, исполненная печали мелодия соло сопрано дана на фоне едва слышного, мерцающего звучания (глиссандо флажолетов скрипок на фоне тембровой сонорной гармонии). Это чисто сонорное, статичное сопровождение создает эффект присутствия где-то за кулисами, на заднем плане той действительности, той жизни, трепет и далекий гул которой доносится лишь издалека. Песня Анастасии звучит не в пустоте, а в неоглядном пространстве. В середине вступления на том же фоне прорывается фанфара военного оркестра — это также одна из лейттем оперы. Эффект пространства и здесь очень яростен: тема доносится как бы из разных его точек. Использован прием канона в кварту (*фа — до — соль*), что создает эффект политональности — «хаоса» эхо. Завершается вступление мелодией Анастасии — почти чистым вокалом, бессловесным. В сущности, здесь материализован тот музыкальный план раскрытия идеи, который мы всегда привыкли слышать в инструментальных интродукциях и увертюрах.

Действие и контрдействие в опере воплощается на разных уровнях, в рамках «реального» действия, в плане персонафицированных идей и «овеществленного» переживания (материализованная интроспекция).

Музыкальная драматургия зиждется на взаимодействии нескольких тематических планов. Главная антитеза внутри реальной ситуации — тематизм Петра и его сподвижников и тематизм старого мира (стрельцы, бояре, Софья, Макарий).

Над реальным сценическим конфликтом возвышается эпический, обобщенный, ораториальный план конфликта — он реализуется в контрасте музыкальных образов Славы России (тема славы) и ее бедствий. Тема славы России — одновременно и одна из лейттем Петра. В то же время она существует как бы сама по себе, отдельно и независимо от реального образа Петра. Тема горести и страдания земли — это песня Анастасии «Чудная мати-земля». К ней по смыслу примыкает и плач Владимира — далекий голос вещей судьбы.

Далее: контраст русских и нерусских интонаций. Русское в опере передано в реальном плане и исходит из принципа «эффекта присутствия», переносит слушателя в эпоху, которая предстает в «натуральную величину» — темная, жестокая, смелая. Нерусское — стилизовано, картинно, красиво. Стилизация создает эффект временной дистанции, отстраняет. Прелестны и песенка Лефорта на французском языке, и голландские хороводы, и баллада Марты. Но все — как старинные картинки. К музыке стилизованной относится и военный марш «потешных», традиционные флейты и барабаны. Это жанровая музыка, но это и лейттема, веселая и воинственная. Вместе с тем, выпуклы и отточенно рельефны контрасты образов главных героев, каждый из которых вплетает свою нить в сложный тематический узел оперы.

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ГЕРОИ

*Петр.* Есть известный риск — вывести Петра Первого в качестве главного героя оперы. Это лобовая атака исторической темы. Правда, на русской оперной сцене являлись уже в качестве главных героев и князь Игорь, и Борис Годунов, и Иван Грозный. Но перед Петром отступил и Мусоргский: в «Хованщине» характеристика Петра дана лишь косвенно, через Потешный марш. Объясняется это

прежде всего задачей, поставленной композитором в опере, где народ враждебен любой власти.

Личность Петра, его речи, приказы, письма, поступки, образ жизни, окружение подробно изучены. Классический образ Петра дан Пушкиным. В советской литературе образ молодого Петра Первого наиболее полно воссоздан Алексеем Толстым. Знаменитый северный поход Петра, окончившийся взятием «Орешка», в центре романа Ю. Германа «Россия молодая».

Петр Первый — сильная личность, пловец против течения. Необузданный, безудержный, темпераментный и... трезвый государственный ум. Он умеет из всего извлекать урок. Петр идет напролом и против внешних, и против внутренних врагов, и против косности, разгула, невежества своих же сторонников. Он — человек действия, все — своими руками. Ритуалы, церемонии он отбрасывает, превращая их в шутовской маскарад. В этом и его «азиатская хитрость» (А. Толстой) — например, в полусерьезном инкогнито во время путешествия с великим посольством, и бурлящая игра жизни, веселье. Может быть, именно потому в опере много сцен праздничных, много света, игры.

Авторы спектакля, и в первую очередь композитор, стремились выпукло, сценически ярко показать объемность, многоплановость характера Петра. Петру в опере ведомы и страх, и любовь, и сознание своей трагической одиночности, и простонародная веселость. Он выступает и в шутовском облике, и в монаршем одеянии, и полуголым матросом. Почти в каждой картине имеются сценические ситуации, осложняющие образ, противоречащие, казалось бы, сложившемуся настроению, идущие в разрез со стереотипными представлениями. Уже в самом начале оперы (вторая фреска «Петр») авторы словно полемизируют с традиционным образом Петра Великого, показывая его в испуге и гневе, Петра, бежавшего, в чем был, в Троицкое, в монастырь. В четвертой фреске («Всешутейший собор») противоречие между внешним поведением царя-заводилы в балагане, и царя дальновидного, умного, понявшего историческую свою миссию, выражено в противопоставлении слов произнесенных и его же внутреннего монолога.

Петр показан в действии, в жестах, кратких репликах: такой Петр очень реален, ярок. Импульсивность, темпераментность сильно выражены в музыке жестов, нетерпеливых,

порой яростных, гневных (в оркестре часто звучат одни ударные или tutti).

Существенно также организующее значение ритма. Особа его роль (остинатная, как бы самовозобновляющаяся, нетерпеливо-стремительная ритмическая формула) в заключительной сцене четвертой фрески. Сила нашла наконец верное русло, загул кончился. Можно провести некоторую аналогию с финалом первого акта глинкинского «Руслана» (после сцены похищения Людмилы и горестных реплик «Где Людмила?» следует светлый, мужественный, стремительный финал «О, витязи, скорей во чисто поле»), хотя по смыслу здесь иная сюжетная ситуация. Тот же лейтритм и тип фактуры служит сопровождением к теме славы в заключительном хоре оперы («Наша матушка земля, ты с морем голубым обвенчалась») — идея осуществления мечты, сбывшейся надежды и в то же время новый импульс к действию.

В отдельные моменты ритмы Петра напоминают величавые и героические лейтритмы Игоря в опере Бородина. Характерная игоревская ритмоформула появляется в партии Петра с другим мелодическим рисунком, но в очень близком значении в третьей фреске («Восшествие на престол»): «Я богом и людьми царем поставлен, не дам Россию более калечить. Я разбужу ее ударом страшным».

Темперамент, безудержная страсть, прорывающаяся в критических ситуациях, выражается в речитативах. Интонации эти импульсивные, взрывчатые, в них преобладают резкие диссонансы, широкие скачки, острые ямбические ритмы. Вокальная интонация порой переходит в крик. Но при этом — без экзальтации, или нервности — все дышит энергией, силой. Таков Петр в своей реальной грубой плоти. Есть в опере и другой Петр — носитель идеи Будущего, борец за славу России. Именно в его партии прежде всего развивается тема-идея спектакля, тема Славы России. Тогда Петр словно возвышается над действием, превращается в эпического героя, в ораториального корифея, глаголящего истину.

Крайними полюсами в характеристике Петра являются две темы, вернее, два типа интонаций. Первый вырастает из речитатива и связан с тяжкими раздумьями Петра, с критическими ситуациями. В них — сила, упорство, угроза. Тема всегда начинается в низком регистре (Петр говорит, «понижив голос») и затем разворачивается, накапливая энергию и завоевывающая диапазон. Другой полюс — интонации темы



Славы — темы светлой, гимнической, но тоже исполненной силы и упорства.

Конечно, полнее всего Петр как личность и как государственный деятель раскрывается в сольных фрагментах оперы: монологах и ариях. Петр-царь, Петр-деятель впервые появляется в третьей фреске («Восшествие на престол»). Небольшой монолог — ариозо «Придет время — взойду на свой престол» — звучит как ответ на происшедшее (предупрежденное покушение, бегство и переход стрельцов на сторону Петра) и в то же время как мечта о будущем. В ариозо формируется полностью тема славы России. Некоторая декларативность этого монолога объясняется торжественностью момента — ведь это нечто вроде тронной речи.

Очень близок по функции к предыдущему монолог-ариозо в пятой фреске («Амстердам»). И тут очень настойчиво, почти упрямо звучит тема славы — преимущественно в оркестре. Это будто курсивом данный подтекст, выявленный психологический мотив несогласия Петра с Меншиковым и Тихоном, которые стремятся на родину.

Двуплановость в показе образа Петра (Петр — конкретный характер и Петр — носитель идей) особенно ярко проступает в сцене стрелецкого бунта (фреска «Старая Москва»). В момент принятия решения происходит смещение планов, разрывается сценическое время. Петр выключается из реальной ситуации — его монолог «Никто не может помыслов моих уразуметь», подобно монологу Бориса «Скорбит душа», — внутренняя речь.

Сам по себе этот прием чрезвычайно действен. Он позволяет, во-первых, раскрыть внутренний план действия и, во-вторых, задержав действие вторжением контрастного по характеру материала, создать «плотину», динамизировать дальнейшее развитие фрески. Введение этой арии-монолога помогает понять мотивы действий Петра, служит оправданием их.

Вместе с тем ария эта — не только внутренняя речь, она выходит за рамки действия, за рамки иллюзии реальности в план эпически-ораториальный. Монолог разворачивается как переход от ариозной минорной темы к обобщенно-символической теме славы России. Налицо символизация идеи. В данной конкретной ситуации такой прием слишком уж прямолинеен, решение слишком лобовое. Фигура Петра водружается на пьедестал, а ведь он, как известно, сам допраши-

вал — в числе прочих своих сестер — и собственноручно казнил, по его распоряжению были повешены заговорщики под окнами Новодевичьего монастыря, под окнами Софьи.

Решающее драматургическое значение имеют монологи и в целом сольная партия Петра в двух противоположных по характеру фресках: «Всешутейший собор» и «Снятие колоколов». В обоих монологах царя — мощное встречное течение наперекор стихии. Стихии пьяного разгула во «Всешутейшем соборе» и стихии невежества темной, слепой веры в «Снятии колоколов». В обоих случаях в музыке дан переход от «мрачного» речитатива к теме славы.

Контраст с характером музыки всей сцены ярче в первом случае. Галантной песенке Лефорта, неистовому плясу и вышедшему из берегов жестокому веселью, пьяным, бессвязным, сливающимся (кто во что горазд) в общий гул интонациям плясовой песни «князь-игуменьи» Ржевской, плясовой остиной попевке басов и пьяному воплю «Бахусе, Бахусе», сцене спившегося боярина — всему этому противостоит монолог Петра. Сперва это внутренняя речь. Речитатив Петра, вдруг увидевшего себя и все происходящее со стороны, одиноко отгородившегося ото всех, постепенно разворачивается, набирает силу. Упорство Петра под стать его силе и темпераменту. Монолог образует рассредоточенную (прерываемую другим эпизодом) форму варьированной строфы. При этом в каждой строфе мелодия медленно и неуклонно поднимается в верхний регистр, преобразуется в интонации волевые, героические. В первой строфе тема славы лишь «просвечивает». Завершается же монолог полным ее возглашением. Теперь уже речь Петра не внутренний монолог, а воззвание, декларация.

Монолог Петра в «Снятии колоколов» — великолепен. Это наивысшее выражение его характера. В отличие от фрески «Старая Москва» здесь — прямая речь, обращенная к народу. Петр реален в своем гневе, его эмоции в столь острой ситуации трагического столкновения с толпой непосредственно выражены в музыке. Существенная черта монолога: Петр при всей его необузданности предстает мудрым, и потому гнев его не выплескивается в бессильном крике. Умение извлечь урок, подняться над своими чувствами — исторически подлинная черта его характера, величие духа — все это выражено в монологе. Он богат оттенками чувств, в нем даны тонкие переходы психологических состояний. Поначалу выведенный из

себя непокорством толпы, Петр в иступлении кричит: «Снимайте, снимайте колокола». Его речитативные реплики словно вязнут в гуле и шепоте растерявшейся толпы, в женском плаче «Пресвятая богородица». Реплика старовера Макария: «Не божеское дело» — канонически подхватывается недовольно гудящим хором. И в ответ звучит исполненное мужества ариозо «Всевышний не нуждается в колокольном звоне». Начало монолога построено на интонациях «мрачного» речитатива. Петр «понизил голос», крика нет и в помине. Лишь постепенное развитие приводит к теме славы: «Пусть колокола, в пушки обращенные, кричат и глаголят во славу России, во славу ее», которая именно здесь звучит с особой художественной убедительностью. Петр стремится заразить толпу своим воодушевлением, своей идеей. Тщетно! В ответ ему — еще более сильная волна страха и ненависти толпы, подстрекаемой Макарием. Сцена эта правдива внутренней, глубинной правдой жизни.

Таков Петр I — главный герой исторической оперы.

*Софья*, сестра Петра, — центральная фигура сил противодействия. Те же бурные, неумные страсти. Но — существенное различие — это страсти темные, властолюбие почти маниакальное, вместо воли — абсурд упрямства. Главные эмоции — гнев и страх.

В музыкальной характеристике Софьи есть нечто близкое к характеристике Петра — импульсивность интонаций, размах и динамика. Как и в партии Петра, в ней много музыки жеста. Метко схвачено и особенное, индивидуальное в Софье. Сквозь оstinатные фигуры, речитацию на одном звуке (что-то от магических заклинаний, яростных молитв) прорываются, как вскрик, резкие скачки на нону или септиму (подчеркнутые резкими диссонансами в гармонии). Напряжение в любой момент чревато взрывом. Это главное качество интонационной характеристики Софьи реализуется и в ее сцене с Макарием в первой фреске, и в третьей («Восшествие на престол»), и в сцене с Петром (шестая фреска «Старая Москва»). Партия Софьи в целом — нечто среднее между псалмодией и ариозным пением. Речитативные фразы тотчас становятся темой, превращаются в оstinатную фигуру. Варьирование сводится к незначительным изменениям мелодии и неуклонному повышению диапазона.

В партии Софьи нет широкого свободного мелодического развития. Всякая фраза превращена в формулу — предложение.

Формулой становится даже интонация гневного выкрика, постоянно присутствующая в партии Софьи. Тембр драматического сопрано звучит постоянно как бы в своих крайних регистрах — грудном, низком и напряженно-высоком. Та же формульность, жестокость и в косвенных характеристиках Софьи и темного мира, в партии Макария, в хорах первой («Дело сделаем ночью темною») и третьей фресок («Пора тебе, матушка, в монастырь»).

*Меншиков.* Пока еще Алексашка, царский любимец, еще не «полудержавный властелин». Образ, не лишенный обаяния, жизненно достоверный. Храбрый, преданный, дерзкий и развязный, Меншиков в опере — в сущности, образ народный. Это разудалый парень, в нем есть что-то от Кудряша из «Грозы» Островского и еще больше от Еремки из «Вражьей силы» Серова. «Широкая масленица» — песня Еремки с ее темой-присказкой, с ее плясовыми наигрышами сродни музыкальному портрету Меншикова. Характерность этого образа в том, что и лирика и героика сочетаются с комедийным началом.

Броско дан первый выход Меншикова. «Здравствуйте, мои рюмочки! Здорово, стаканчики!» — всего две фразы — и образ уже очерчен. Поговорочка — это лейтмотив, отражающий его настроение в самых разных ситуациях. В ней и лихость первого запевалы, и отрезвление от пьяного угара («Всешутейший собор»), и комическая озадаченность («Амстердам»), и тревожная деловитость («Под Нарвой»), и победный клич («Битва со шведами»). Тот же прием переинтонирования одной фразы ярко и к месту применен и в лирической сцене с Мартой. Трижды — сперва безразлично, потом с лирической задушевностью, а под конец восторженно — звучит его фраза «Ты отколь такая взялася?»

Хорош Меншиков и в сцене посвящения Бахусу («Всешутейший собор»). Дуэт его с Петром пародирует церковную псалмодию, которая переходит в скороговорку, а благопристойные хоральные аккорды в сопровождении — в плясовый наигрыш.

Пожалуй, слабее обрисован Меншиков как героический сподвижник Петра. Его «серьезная ария» — «Да, шведский Карл силен» — ординарная по мелодическому материалу звучала бы плоско, если бы не великолепно найденный штрих: ария неожиданно завершается поговоркой — плясовой запевкой: «Но ведь была баба девкой».

*Марта*-прачка и будущая императрица Екатерина Первая. Внешне при первом появлении образ Марты близок образу Кармен: та же обольстительная женственность, открытость, веселость. В сущности же Марта противоположна Кармен. У героини Бизе главное — всепоглощающая, подлинная страсть и столь же сильное стремление к свободе. У Марты — в глубине души лукавая усмешка, хитрость, расчет, умение приспособиться. Такой привиделась она композитору.

Музыкальная характеристика зиждется на стилизованных интонациях. Здесь и баллада в духе сентиментальной медленной сицилианы, прелестная тонкая миниатюра с традиционным дуэтом флейт («Под Нарвой»). Здесь и нечто вроде традиционной арии гнева, в ложноклассическом стиле («Покушение»), с затактовыми мелизмами, решительными ходами по тонам трезвучия — «Нет больше Марты», и обаятельные мурлыкающие вокализы (опять же совсем как в «Кармен») в сцене обольщения Тихона.

Ситуация обольщения трех кавалеров (Тихон — Меншиков — Петр) — водевильная. Поэтому и любовная музыка, в том числе любовная тема Петра, показывает его в сниженном виде. Обаяние Марты раскрывается косвенно в партии Меншикова и, может быть, любовные темы (сходные у Меншикова и Петра) как бы заменяют собственный лирический интонационный строй партии Марты — Екатерины. И все же, невзирая на явно выпадающий из общего стиля оперы тон сцен с Мартой, — это сцены живые, в них есть движение, игра, порой тонкие психологические нюансы.

*Франц Лефорт* — дальновидный умный друг юности Петра. Роль Лефорта-наставника, учителя поведения выявлена в опере прежде всего в его первом монологе (фреска «Восшествие на престол»), где в увещательных интонациях зарождается зерно темы славы России. Намечается будто серьезный драматургически важный образ. Но вот совсем иной Лефорт в фреске «Всешутейший собор»: тут он своей стилизованной галантной песенкой уравнивает, вводит в приличные рамки буйное веселье. И совсем уж комедийная роль Лефорта в Голландской фреске (шуточное перечисление профессий Петра). Черты наставника несколько расплываются, и Лефорт превращается в фигуру третьего плана, его образ «облегчается». Оно и понятно: чем крупнее и самостоятельнее становится фигура Петра, тем более она заслоняет фигуру Лефорта-наставника.

*Макарий* — старовер, сторонник Софьи. В нем совмещены роли нескольких исторически достоверных действующих лиц: Шакловитого, Чермного, Гладкого. Образ темного царства. В еще большей степени, чем в партии Софьи, его речь формульна. Это преимущественно уставной речитатив, псалмодия на одном звуке или мелодическая оstinатная формула («Слуги верные, мы исполним все»), которая становится темой хора. В целом образ Макария монотонен, и лишь эмоции ярости и злобы непосредственное отражены в речитативе.

*Анастасия* — олицетворение печали народной. Невинная жертва, обреченная на гибель. Основная ее тема — плач, одна из главных лейттем оперы — звучит почти как народная песня. Тесситура высока (даже для сопрано). Мелодия словно бесконечно возносится ввысь. В ее красоте есть что-то страдальческое, оттенок недоуменного вопроса. Каждая фраза кончается на неустойчивом звуке, как бы повисает в воздухе, растворяется.

Анастасия — образ эпический. Ее роль в опере двойственна. Это «голос из хора»: в массовых сценах она и корифейка и чисто символический, условный персонаж. Символичность образа подчеркивается еще тем, что ее плач звучит и после сцены снятия колоколов (где Анастасия гибнет) — в сцене победы как воплощение мысли о страданиях народа и грядущих жертвах.

Вместе с тем Анастасия — «действующее лицо», правда, всегда пассивное, страдающее, но все же участвующее в реальном действии. Невеста Тихона, она для него — нравственная опора, хотя и сама нуждается в защите. Двойственность сценической роли Анастасии проявляется в том, что несколько отрешенная, «вне времени» звучащая мелодия вдруг приобретает трепетную конкретность, живость, наполняется интонациями боли и страха. Плач эпический переходит в плач драматический. Временами возникают ассоциации с образом встревоженной, бьющейся в тенетах птицы — например, в конце пятой фрески при известии о стрелецком бунте.

Сходные ассоциации вызывает и трепетная мелодия Анастасии в первой фреске («Софья») «Налетели вороны черные».

*Тихон* — примысленный герой — человек из народа. Человек сердца, а не рассудка. Его психология — психология стрельцов, того их слоя, который колеблется и лишь постепенно прозревает, становясь на сторону Петра. Судьба Тихона — одна из важных пружин развития интриги. Ведь именно Тихон предупреждает покушение сторонников Софьи на Петра, а потом сам покушается на него. В музыке оперы, однако, Тихон — фигура не из ярких. Его партия почти сплошь речитатив «местного значения». Поэтому в опере слишком обнажается «механизм действия», некоторый схематизм образа, ибо мало в нем плоти и крови живого человека.

*Художник Владимир* в опере — фигура совершенно статичная, условная. Символичность его образа подчеркнута еще и тем, что он в отличие от Анастасии или Макария не входит в сюжет, не имеет никакой связи с действием. На сцене он является в образе иконописца, вознесенным над реальным действием. Таков он в третьей и пятой фресках. В десятой же фреске мы слышим лишь голос Владимира вместе с голосами Анастасии и Макария — это уже чистая интроспекция (невывказанные мысли и переживания Петра), символически решенная.

Соответственно и музыкальное решение образа несколько иное, нежели решение образа Анастасии. Главенствует всего одна тема, которая только цитируется все более сокращенно, и в десятой фреске остается от нее лишь короткая фраза.

Во всех темах Анастасии мы слышим прежде всего народную протяжную песню, причет, плач. В партии Владимира интонации плача вкраплены в псалмодию. Это, в сущности, превращенный в широкую кантилену канонический речитатив. Несомненны черты сходства начальной интонации с плачем Юродивого из «Бориса Годунова». Голос художника — так же как и голос Юродивого — тенор, звучащий издалека, отрешенно, обессиленно. Отчужденность образа, его надличный символический смысл подчеркивается и тем, что вокальная партия всегда выступает в ореоле нежнейших мерцающих колокольных звучностей (челеста, колокольчик, арфа, трели скрипок в высоком регистре). К этому добавлен глубокий смутный рокот в низком регистре (чембало, орган — низкий пункт контрабасов). В разрыве регистров очень ясно и выпукло звучит вокальная мелодия...

Как и в социальной исторической трагедии Мусоргского «Хованщина», так и в «Петре I» нет единого образа народа, цельного и монолитного, что имеет место в «Сусанине» или «Войне и мире». История представлена на разломе, в борении душ и в борении масс народных.

Народ в «Петре I» — это и крестьяне, и горожане, и стрельцы, и раскольники, сторонники Софьи, и петровцы — «потешные» войска и потом уже не «потешные», а хорошо обученная армия. Все определенно и конкретно, но одновременно именно образ народа в опере и глубоко символичен. Поэтому хоровые сцены чрезвычайно разнообразны по своей драматургической функции. Это и традиционные жанровые хоры («Амстердам»), и хоры ораториального плана — воплощение «гласа народа», вынесенные за рамки действия в первой фреске («Софья»), и хор — заключительный кант. Но есть в хоровых сценах и нечто такое, что не укладывается в обычные рамки.

Традиционным в русской опере было постепенное эпическое развертывание. Монументальные хоровые массивы в «Иване Сусанине», «Руслане», «Князе Игоре», «Садко» располагались очень часто в начале и в конце опер, т. е. когда действие еще не началось или уже завершилось. Это придавало опере эпический размах, создавало у слушателя соответствующий настрой. В хоровых сценах характеризовались общие, вечные, незыблемые черты народного характера. Иначе трактованы хоры в «Сцене под Кромами» (хор «Расходилась, разгулялась») из «Бориса Годунова» или в сцене нашествия из второго действия «Китежа» Римского-Корсакова. Здесь это драматические кульминации — сцены, движущие сюжет.

У Петрова центральные хоровые сцены — основа оперы, ее музыкальный фундамент. Очень яркие, живописные, образительные, эмоционально напряженные, они заключают в себе оба плана — эпический и драматический.

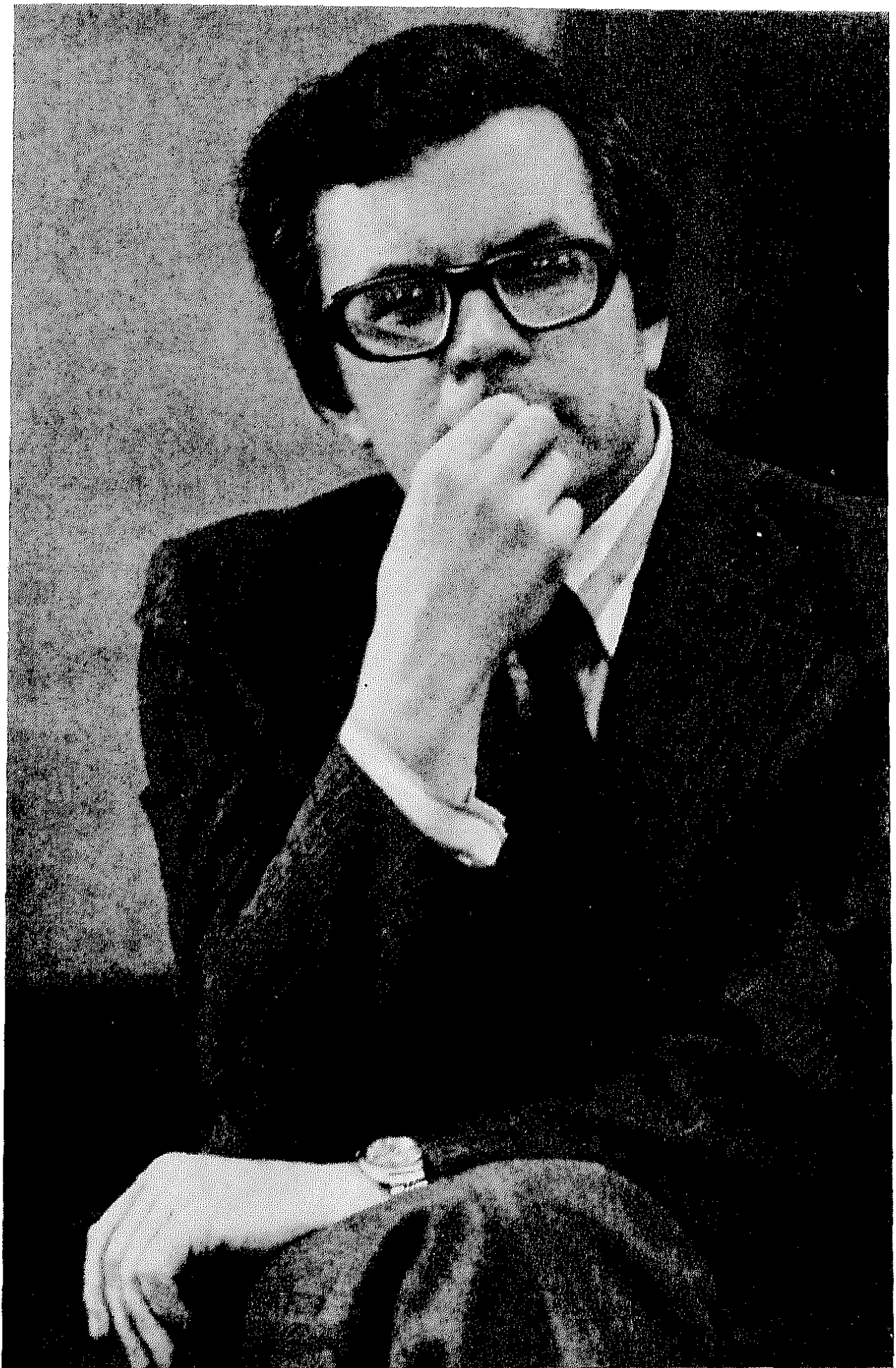
В драматических хоровых сценах первой («Софья» — заговор), шестой («Старая Москва»), восьмой («Снятие кололов») фресок воплотилась темная и грозная эпоха, кипение человеческих страстей. Не только злоба и страх сторонников старого мира, но и плач народа и его истинные страдания противостоят замыслам Петра. Интонации плача, расколь-



ничьих молитв звучат далеко не однозначно. Они рисуют то мрачную силу «староверского племени», то всенародный вопль. Самая значительная фреска — «Снятие колоколов». Это открытое столкновение, противоборство двух сил: Петра и косной людской массы. Драматическая сила «Снятия колоколов» — кульминационной сцены всей оперы — заключается и в том, что средствами изобразительными (алеаторика, шумовые эффекты) создается «эффект присутствия», ощущение близости происходящего. Слушатель сам оказывается как бы в центре события, входит в панораму. Подобный же «эффект присутствия» достигается и в первой сцене фрески «Старая Москва» — Петра окружает народ, который громко ропщет: «Пошла по всей стране кляуза, воровство, взятки, голод». Пение в разных ритмах соединяется с так называемым *Sprechgesang* — разговорными репликами, выкриками отдельных голосов, сливающихся потом в общий гул. Вместе с тем обе хоровые сцены, конечно, условны, возвышаются над бытом. По своей обобщенности они примыкают к хорам ораториального типа, в которых идея выражена наиболее отчетливо.

Иного плана фреска «Всешутейший собор», где комическое, шутовское, маскарадное перерастает в трагическое. Веселое игрище, шуточная сцена, куплеты Лефорта — все это пока только игра, жанровая сцена. Выпад пьяного боярина, его грубость и низость — лишь внешний толчок для гневных раздумий Петра. Сцена же идет своим чередом — веселье перерастает в разгул. Скоморошьи интонации, «фальшивые гудки», пародии на церковные псалмы превращаются в пьяные вопли.

Военные хоровые сцены отражают общий, в основном мажорный, тонус действия. Из хоровой массы выделяются солисты. Один из них — традиционный образ запевалы — весельчака, шутника. С ним входит в оперу скоморошина, шуточная песня. Военная музыка петровских «потешных» и петровского войска имеет разные оттенки. Это и флейты с барабанами, бодрый полковой марш, и распевные интонации солдатских песен более позднего времени, вызывающие ассоциации с песнями 1812 года и с известной песней на текст «Бородино» Лермонтова. Это и более обобщенная фанфара, символизирующая «военную тревогу», которая появляется еще во вступлении к опере, а затем превращается в инструментальный лейтмотив.





Группа преподавателей и аспирантов консерватории. В нижнем ряду (слева направо): О. Чишко, Д. Шостакович, Б. Аранов, О. Евлахов, Т. Воронина, В. Салманов, Т. Тер-Мартirosян; в верхнем ряду (слева направо): А. Мнацаканян, Г. Белов, Г. Окунев, В. Цытович, А. Петров

На концерте  
с дирижером А. Янсонсом

В доме творчества «Репино»  
с Д. Шостаковичем ►







... с Р. Щедриным и А. Вознесенским

На концерте с Е. Мравинским и Д. Шостаковичем







На репетиции с дирижером К. Элиасбергом

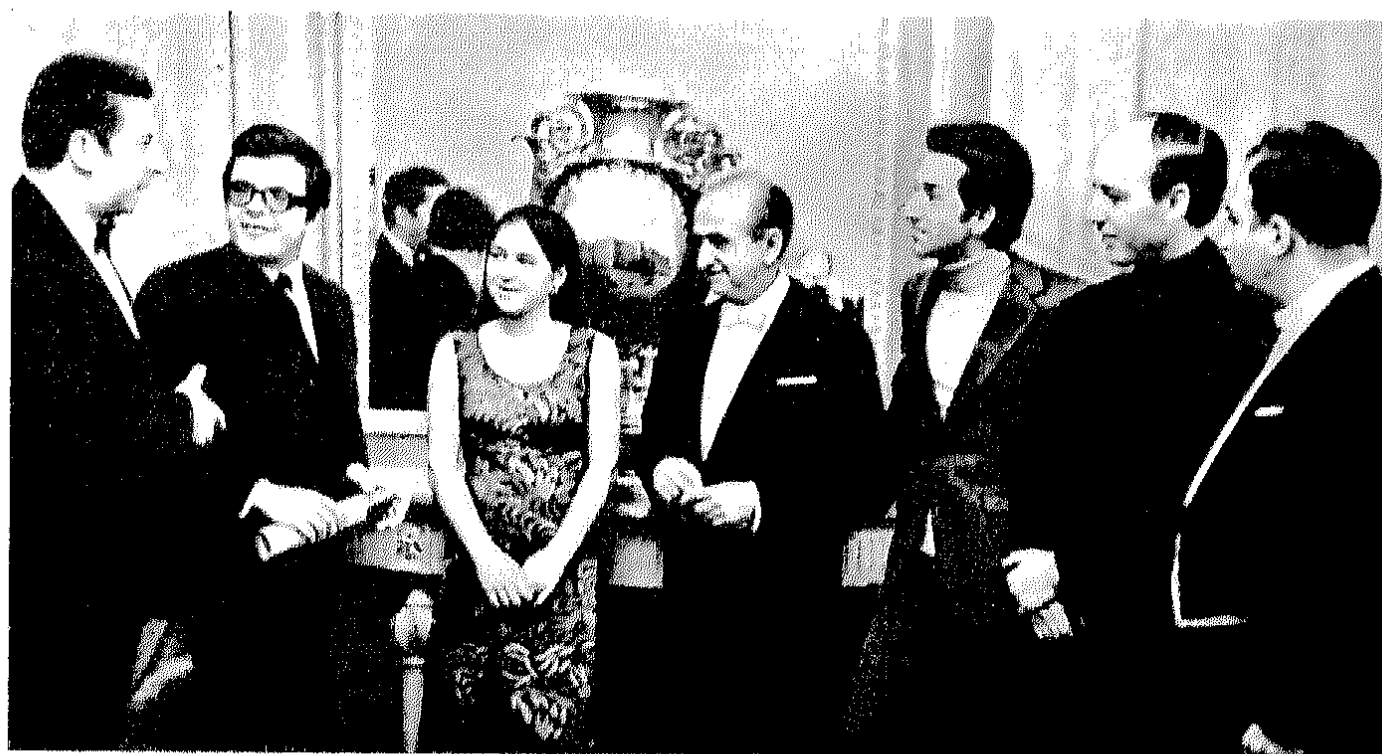
На концерте с певцом Л. Романчаком  
и дирижером Ю. Темиркановым

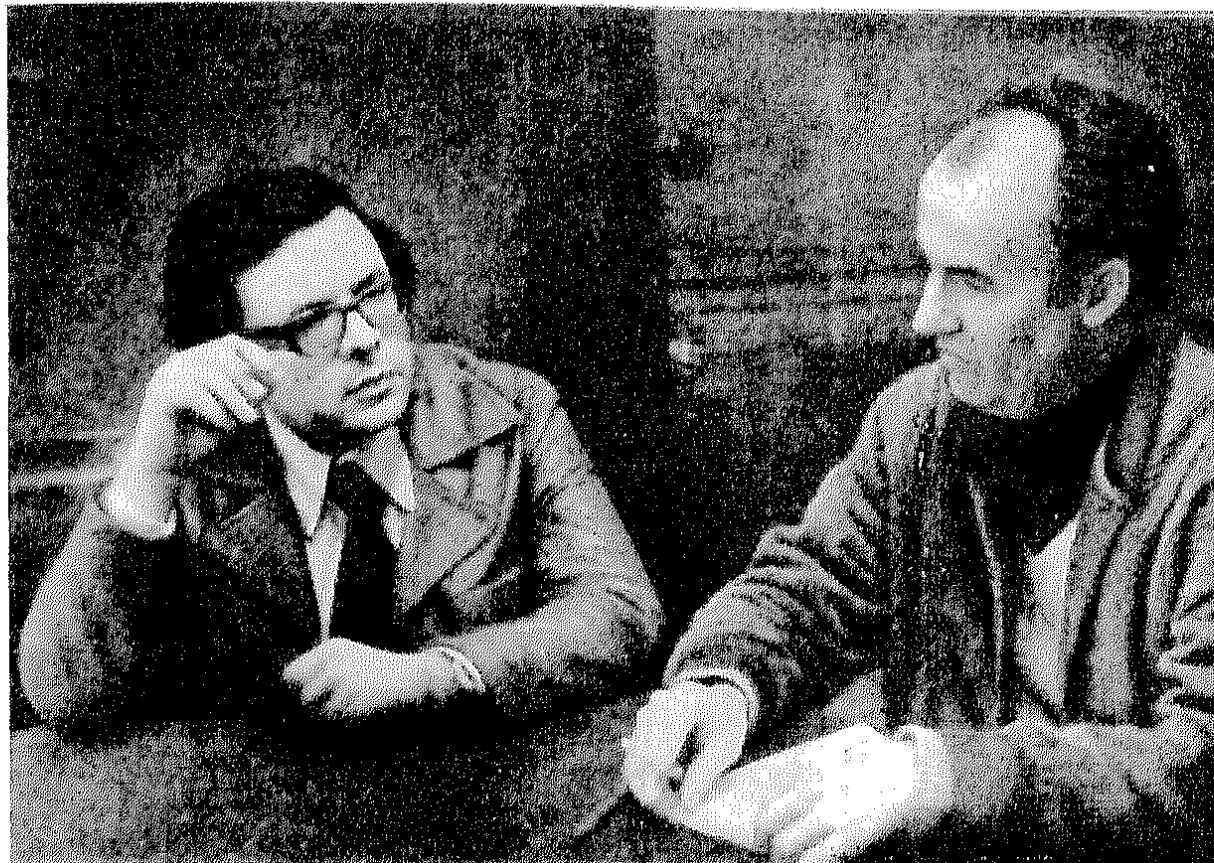




На открытии юбилейного пленума Союза композиторов РСФСР  
в Большом зале Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича

Встреча с французскими музыкантами



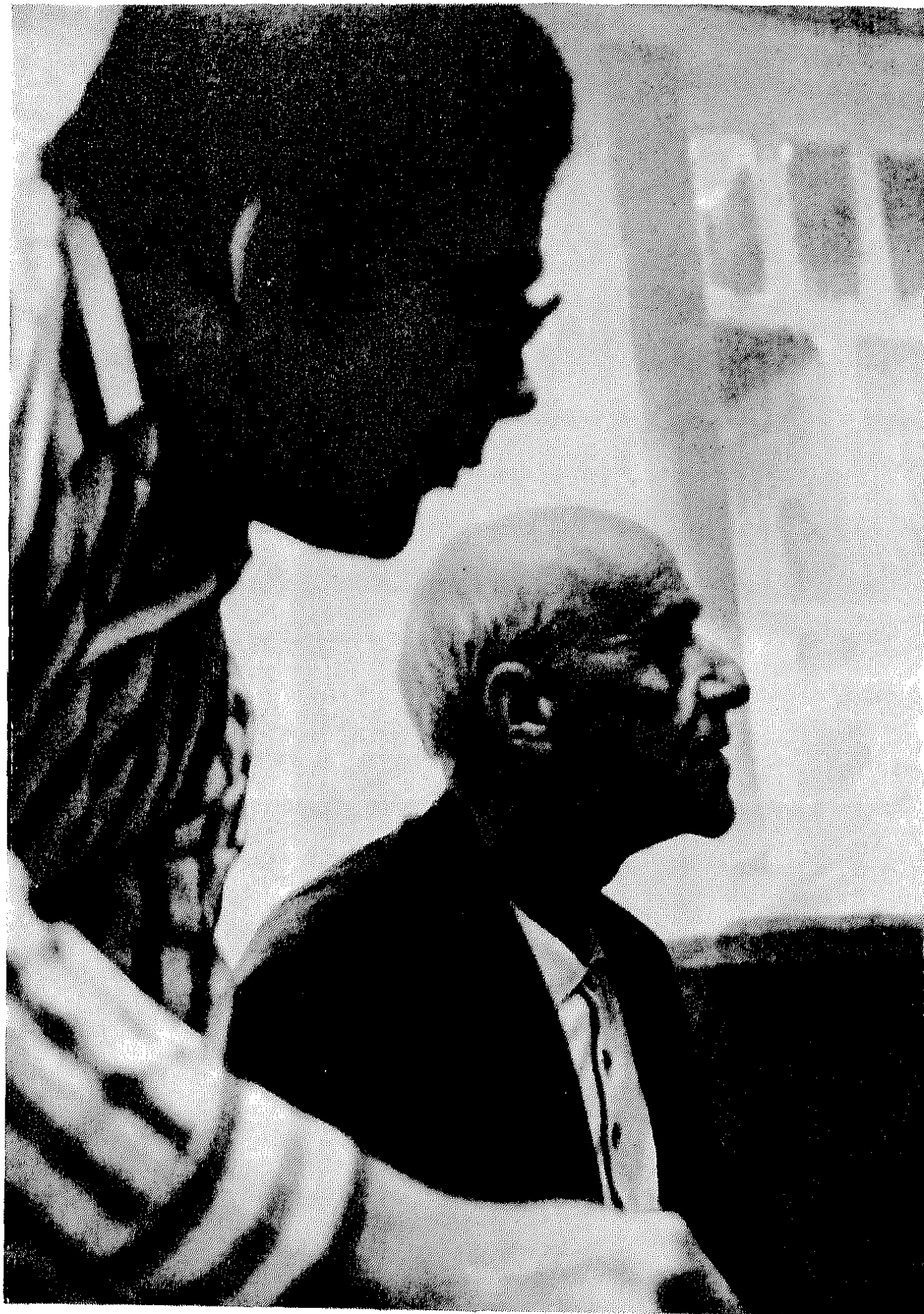


... с итальянским композитором Л. Ноно

А. Петров, Б. Тищенко и французский композитор Ж. Орик (крайний слева)

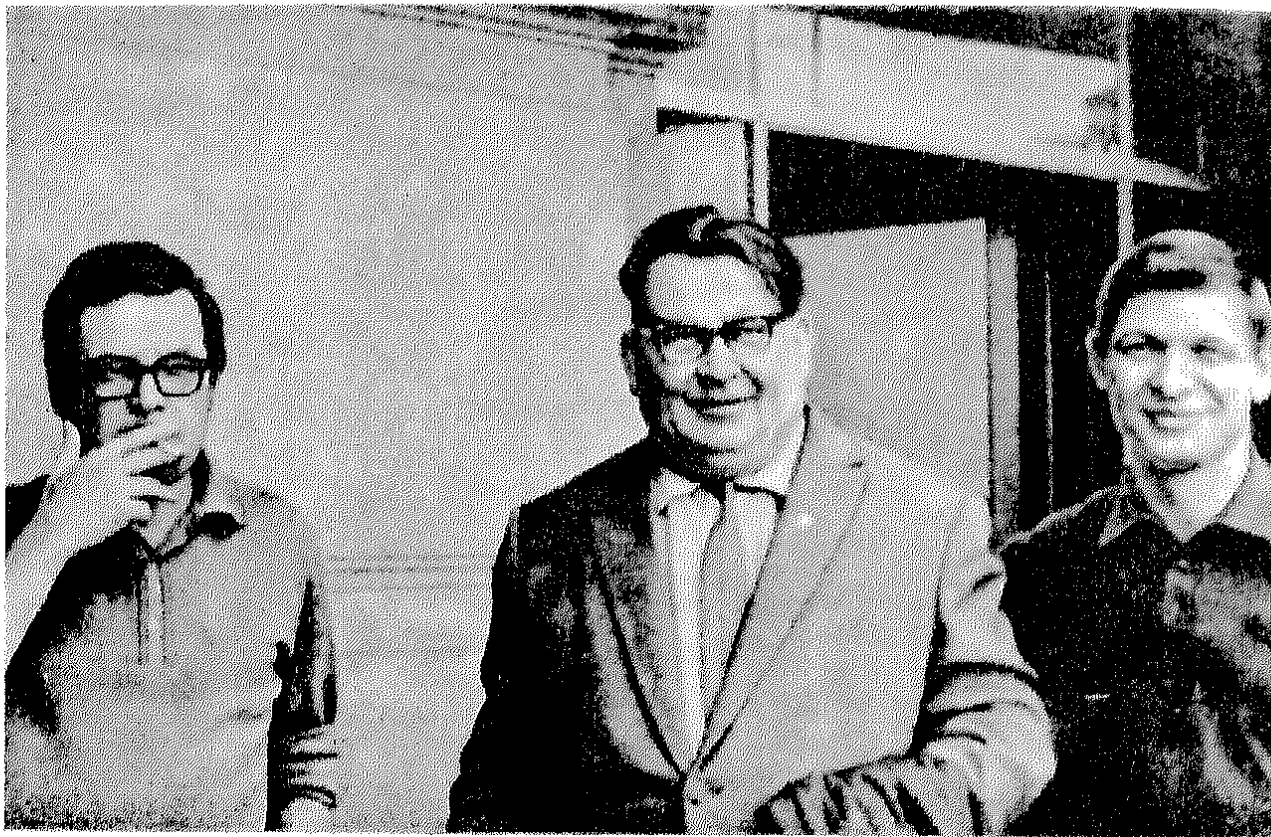






... с М. Друскиным





... с В. Соловьевым-Седым и Э. Хилем

На концерте с дирижером А. Бадхеном







Эдуард Хиль

Владимир Матусов

Эдита Пьеха

Людмила Сенчина

Алиса Фрейндлих





... с Ленинградским концертным оркестром

Открытие фестиваля «Саянские огни»





... с М. Фрадковым и М. Таривердиевым

Ленинградские музыканты на фестивале «Саянские огни»



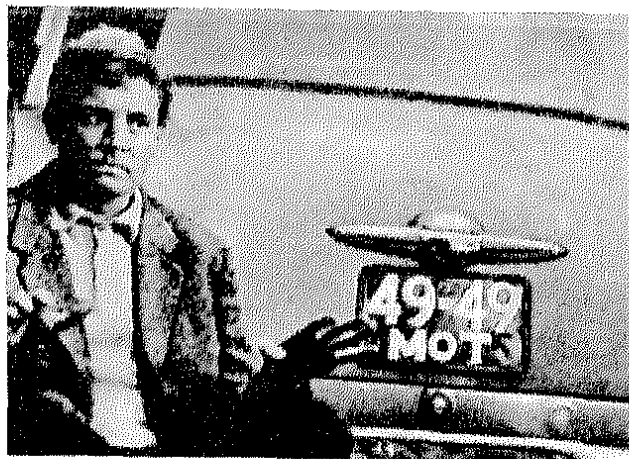




... с кинорежиссером Г. Даниэля

... с кинорежиссером Э. Рязановым



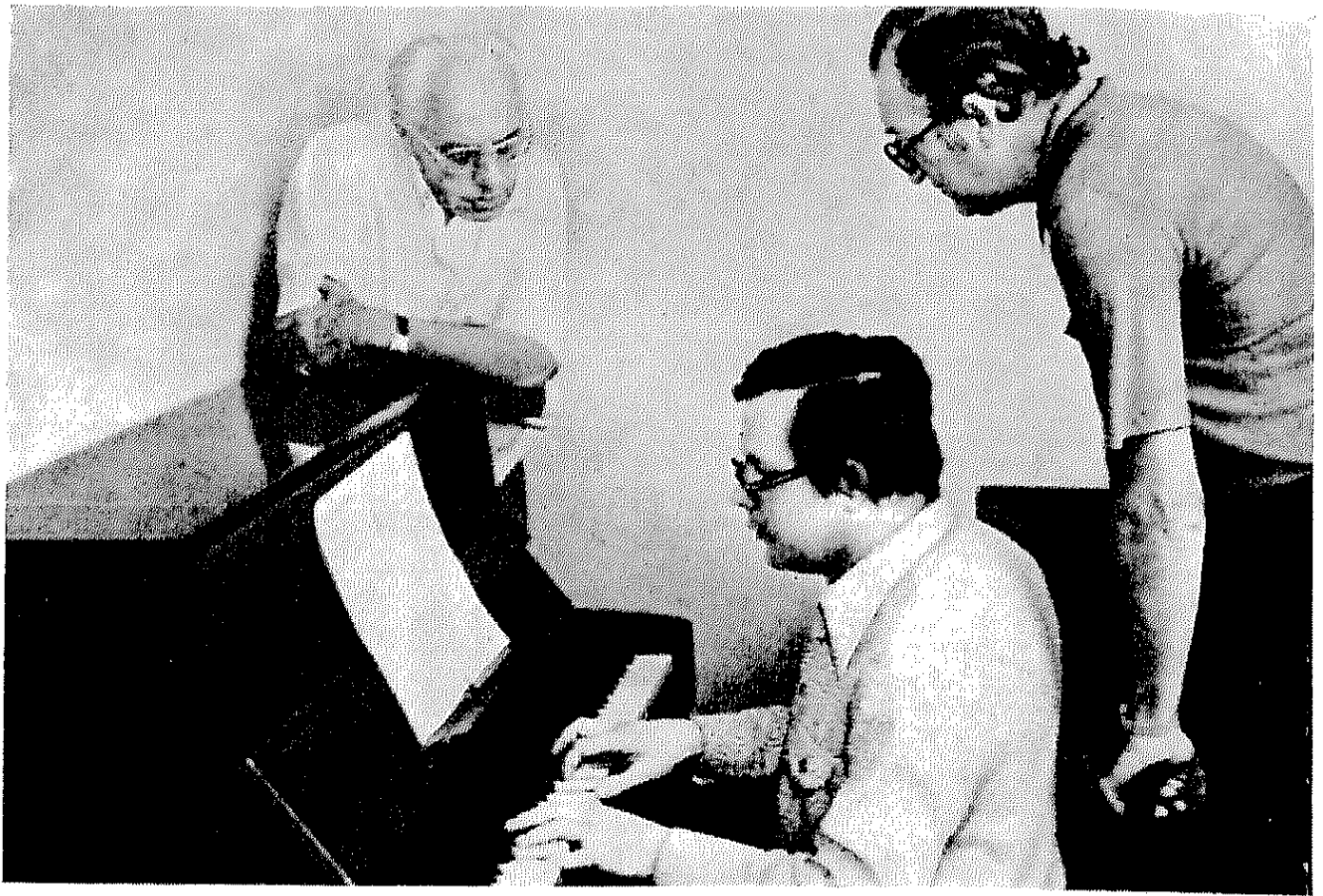


Кадры из кинофильмов  
«Человек-амфибия», «Я шагаю по Москве» (левая колонка),  
«Берегись автомобиля», «Укрощение огня» (правая колонка)

... с постановщиками фильма «Синяя птица» (СССР, США)  
режиссером Д. Кьюкором (слева) и дирижером И. Костелом ■

Кадры из кинофильмов  
«Синяя птица», «Белый Бим Черное Ухо» (левая колонка),  
«Служебный роман», «Осенний марафон» (правая колонка)





## МУЗЫКАЛЬНАЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ ПОЛИФНИЯ

Слово «полифония» расшифровывается в данном случае не только как музыкальный термин, означающий соединение и взаимодействие мелодических линий, но и как взаимодействие, взаимное усиление всех музыкальных, текстовых сценических элементов оперы. Подтекст, глубинный смысл происходящего на сцене, предвещание событий и их последующая оценка, осмысление раскрываются часто и благодаря одновременному взаимодействию и благодаря сопоставлению разных планов музыкального и сценического действия. Подобные пластически выпуклые, психологически точные приемы музыкально-сценической полифонии русская опера знает со времени знаменитого «канона оцепенения» («Какое чудное мгновенье») в первом действии «Руслана» Глинки, дуэта перед дуэлью Онегина и Ленского, трио (Варлаам, Григорий, хозяйка корчмы) и хора «Расходилась, разгулялась» в «Борисе Годунове».

В «Петре I» полифония в еще большей мере связана со сценой, она сама обусловлена сценой, и, в свою очередь, диктует определенные формы сценического решения. В сложное полифоническое взаимодействие вступают всегда темы Владимира и Анастасии, независимо от того, контрастируют они со сценической ситуацией или обобщают ее. Во вступлении и в конце первой фрески такая полифония реализуется посредством контраста фона и мелодии плача Анастасии. В третьей фреске, где плач преобразуется в вокализ без слов, к изобразительному фону присоединяется речитатив Макария («сказано: осьмой царь Антихрист»). В пятой фреске мелодия звучит на фоне речитатива Меншикова и Тихона («Вернемся, Петр Алексеич»). В следующей фреске («Старая Москва») тема звучит на фоне речитатива-шепота молитвы Софьи и речитатива Макария. И, наконец, в десятой фреске, в центре монолога Петра появляется реминисценция: полифонически объединяются темы Владимира, Анастасии и Макария.

Плач Анастасии — наиболее возвышенная тема страданий народных, и во всех сценах возносится над обрисовкой сиюминутных, конкретных событий, несет в себе некий общий надличный смысл. Подобным же образом, как указывалось, решен музыкальный образ Владимира.

Чисто музыкальные, полифонические приемы, не нашедшие прямого выражения в полифонии сценической, также наделены сложным психологическим смыслом. Особое внимание обращают на себя репризы больших народных хоровых сцен. Они отражают динамику действия и эмоциональную реакцию народа на данную ситуацию. Главные приемы таких реприз — это полифоническое соединение разных тем: тема басов («Как на нас господь») и причет Анастасии (фреска «Софья»), плясовые ритмы песни Ржевской и хорал «Бахусе, Бахусе» («Всешутейший собор»), а также приемы алеаторики («Снятие колоколов»). Образующаяся при этом полиритмия, разноплановость фактуры создает впечатление неуправляемости, как бы хаотичности. В контексте всей оперы подобные динамические репризы высвечивают в образе народа потаенные силы, подчас стихийные, грозные.

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

В любом художественном произведении неизбежно отражаются черты индивидуального стиля автора. Это относится и к творчеству Петрова. Он — талант веселый. Разумеется, это не означает, что композитор силен лишь в комедийном жанре. У Петрова есть и трагические страницы. Речь идет не о сюжетах, а о творческом мировосприятии. Оно питается способностью наблюдать жизнь, любовью к изображению, запечатлению явлений объективной действительности, внешнего мира. В этом можно усмотреть некоторое его родство с Прокофьевым. В «Петре I» прокофьевское начало ощущается даже в самых трагических сценах, особенно же ярко в сценах комедийных и героических.

Мелодии Петрова кажутся возникшими как бы сами собой. Достаточно небольшого усилия, толчка, а дальше все идет своим ходом. Интуиция отпущена на свободу, на вольную прогулку, не стесняемая узами рассудка. Впрочем, таково лишь внешнее впечатление — «на слух»; изучение партитуры показывает тонкую работу, великолепную выделку, умный художественный расчет.

Петров ратует за сближение легкой и серьезной музыки. Для него нет неприступного барьера между жанрами. В легкой музыке он изысканно прост и виртуозен, в серьезной — общителен, владея даром сложное изложить просто. Однако

это, так сказать, самое общее качество, еще не раскрывающее особенностей стиля.

Более специфичным представляется, пожалуй, то, что Петров любит в музыке красоту. (Так истинный живописец любит красоту в картине.) Подобное качество не было чуждо таким композиторам, как Глинка или Россини, Глазунов или Рихард Штраус. Как это будет звучать? — для всякого композитора вопрос не праздный. Привлекательно, заманчиво, пленительно звучит и легкая музыка Петрова, и все, что он делает в музыкальном театре. Красивы, привлекательны и мелодия, и гармония, и оркестр.

Проявляется в «Петре» и еще одно качество, характерное, на мой взгляд, для стиля композитора, в равной мере присутствующее и в легкой, и в серьезной музыке, и в мелодическом языке, и в фактуре, и в форме, и в гармонии, и в оркестровке. Попробуем определить его. Общеизвестна истина — в музыке мы всегда наблюдаем единство процессуальной стороны, прерывности и непрерывности. Музыка вообще обладает многомерностью, глубиной, которую создает соотношение рельефа и фона. Но существуют нюансы, существуют отклонения в ту или иную сторону.

Есть музыка, в которой на первом плане движение, процесс, поток звучания. Главное и второстепенное, общее и частное, фигура и фон мало или почти неразличимы. И есть музыка, в которой на первом плане четко очерченный, отсталлизованный, предметно ощутимый тематизм, законченность построений. В такой музыке ясно различаются фон и рельеф, главное и второстепенное.

Это противопоставление можно отнести и к стилям отдельных композиторов и к стилям историческим. Достаточно сравнить, например, Бизе и Вагнера, Римского-Корсакова и позднего Скрябина, стиль музыки конца XVIII и начала XIX веков, додекафонию и сонористику XX века. Классическому синтаксису с его четким противопоставлением рельефа и фона, с его тематизмом, соответствующим нормативам человеческой речи (мотив, фраза, предложение) противостоит мелкомотивный «атомарный» синтаксис додекафонии или слитное звучание «звуковой магмы» (термин Лютославского) в сонористике.

Музыка Петрова в подавляющем большинстве произведений принадлежит к первому роду. Она подчиняется законам классического синтаксиса, ее фактура имеет классический

профиль по характеру отношения рельефа и фона, главного и второстепенного. Его мелодическое мышление, фактура, гармония отличаются ясностью. Благодаря этому почти любой малый фрагмент, будь то распевный мелодический рисунок или речитатив, инструментальный или вокальный, или же только шумовая ритмическая фигура — все способно тотчас превратиться в музыкальную тему, выдерживая многократные повторения и варьирование. В сущности, именно это качество — кстати, всегда необходимое в музыке легкой и обеспечивающее ее жизнь — диктует и способ развития. В теме с самого начала уже сказано очень много, она собирает в себе, фокусирует самое существенное — отсюда в дальнейшем ее развитие является не столько становлением, сколько видоизменением, варьированием, повторением в измененной ситуации.

Композитор ценит однажды найденную яркую интонацию, ценит точный, меткий штрих, бережно лелеет тематизм. При всем богатстве изобразительности он довольно экономно расходует материал.

Повторения тем, закрепленных за определенными героями, ситуациями, идеями, и повторение больших разделов само уже создает выпуклость формы, ее «крупный штрих» и одновременно облегчает слушателю путь к музыке — он с удовольствием обнаруживает смысловые связи тем.

При всем при том «Петр I» — современная опера, в которой есть и сонористика, и использование шумовых эффектов, и сложные гетерофонные фактуры. Словом, открыта дверь для всех новаций. Но роль их в принципе иная, чем, например, в музыке Лютославского или Мессиана. Вступая в контакт с музыкой, базирующейся на синтаксисе классическом, прокофьевском, эти приемы замещают традиционные приемы. Выразительность их направлена на заострение эффекта, его усиление до той степени, когда образ предстает в своей конкретности, реальной вещественности. В этом смысле значение сонористики в «Петре I» — противоположно аналогичным приемам Лютославского или Пендерецкого. Так, алеаторика, произнесение музыкального текста в свободном ритме, наложение разговорных фраз создает усиление эффекта обычной имитационной и подголосочной полифонии во фресках «Старая Москва» и «Снятие колоколов».

Музыкальный язык русской исторической народной оперы всегда опирался на народные истоки. Отношение к фольк-

лору (проблема, которая дебатруется в музыкознании и до сих пор) до какой-то степени может стать объективной меркой зрелости оперного стиля. Ведь становление европейских профессиональных национальных культур едва ли не в большинстве стран начиналось именно с оперы, самого демократического музыкального профессионального жанра.

Существует точка зрения, будто цитирование народной песни есть метод более примитивный, нежели усвоение норм народного языка. Вопрос, что лучше — цитировать или не цитировать — представляется праздным. В большинстве русских классических опер цитаты есть — начиная с «Ивана Сусанина» вплоть до «Войны и мира». Не зная доподлинно о существовании таких цитат, мы их не слышим — они как бы не существуют. В самом деле, что слушателю до того, что «Хор поселян» в «Князе Игоре» или тема, с которой начинается «Борис Годунов», не цитаты, а средняя часть хора «Расходилась, разгулялась» в том же «Борисе» или хор прошлого люда в «Хованщине» «Жила кума» — цитаты? Суть в том, что уровень (смысловой, художественный) произведения таков, что цитированные мелодии включаются в систему музыкального мышления автора так же, как и все иные музыкальные истоки, становясь органической ее частью.

В «Петре I», по словам композитора, цитат нет. Автор овладел стилем, его формами, интонационным словарем эпохи в такой степени, что говорит непринужденно, не задумываясь над каждой фразой, не анализируя ее. Он проявляет большую «лингвистическую» гибкость, свободно распоряжаясь отобранными стилистическими средствами.

Широко использована в опере стилизация. Стиль декларирован столь неприкрыто, что музыка зачастую слушается как цитата. Такими псевдоцитатами являются все иноязычные номера: песенка Лефорта, Баллада Марты, хоры и танцы голландской фрески («Амстердам»).

Сложнее обстоит дело с русскими сценами. Конечно, здесь композитор опирается на интонации русские — таковы клич, протяжная песня, раскольничьи напевы, скоморошьи и плясовые попевки. Словом, это — русский музыкальный язык XVII века.

Особая роль принадлежит канту. В петровскую эпоху был распространен тип канта-вивата, канта-гимна, канта-оды. Таков и знаменитый кант «Радуйся, Росско земле» на заключение в 1821 году Ништадского мира. Это интонации новые,

в них приветственные фанфарные трубные сигналы и ясная трезвучная гармония соединяются с исконным русским трехголосием. Наиболее точно воспроизведен подобный кант в финальном хоре оперы.

Но в русских сценах Петров все-таки избегает стилизации в собственном смысле слова. Интонационный состав тематизма русских народных образов сложен. Происходит смешение и наложение жанров. Сквозь народные интонации явно прослушиваются порой и профессиональные: народные жанры воспринимаются сквозь призму стилей Мусоргского, Глинки, Прокофьева. Тематизм оперы обрастает ассоциациями, не теряя, однако, своей индивидуальности.

Рассмотрим с этой точки зрения основные темы оперы. Мелодия «Плача Анастасии» начинается как плач, а далее развивается широко и свободно как протяжная песня. Именно в этом развитии, продлении и заключается основное отличие ее от плача Ксении из «Бориса Годунова» Мусоргского, основанного на тех же интонациях.

Lento (♩ = 56) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)

Чуд - на - я ма - ти - зем - ля,  
зем - ля все - вос - па - та - я, у - то -  
ли тос - ку не - из - быв - ну - ю, воз - ро -  
ди ми - ло - сер - ди - о воч - но - о, о - жи - во - тво - ри..

Умеренно М. Мусоргский. «Борис Годунов»

Ксения

Ми - лый мой же - нит, про - крас - ный ко - ро - ле - вич! Не  
мно ты до - стал - ся, на сво - ей не - вос - те, а сы -

Тема Мусоргского замкнута, она олицетворяет безысходность, подавленность. Психологическое содержание «Моления земле» иное, ее скорбь — просветленная, тема постепенно раскрывается, мелодия «возносится» ввысь.

Тема хора «Как на нас господь поразгневал» воспринимается как старообрядческая молитва. Начало ее почти совпадает с хором стрельцов из III акта «Хованщины» «Батя, выйди». Мятежные и разгульные стрельцы в этой сцене с Иваном Хованским, словно малые дети, наивны, беспомощны. Совсем иной колорит хора в «Петре I». Он воплощает косную темную силу — отсюда и мрачный тембр басов, низкий регистр. Развитие темы также различное. У Мусоргского тема растет, становится более экспрессивной, эмоциональной, приобретает трагический оттенок. Здесь, в «Петре», важна лишь ее начальная интонация, дальше мелодия будто «теряется во мраке», четкая мотивность уступает место неопределенному длинному распеву.

Andante sostenuto (♩ = 54) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)

Хор (басы) *p*

Как на нас  
гос - подь по-раз - гне - вал...

Andantino mosso М. Мусоргский. «Хованщина»

Ба - тя, ба - тя, вы - ди к нам! Ба - тя, ба - тя, вы - ди к нам!

Женская тема этого же хора («Налетели черные вороны») — причет оstinato на одном мотиве с характерным хроматизмом, как бы «скользящей» интонацией на вершине мотива — взметнувшийся женский вопль. Тема плача вызывает ассоциации с известным оstinato-плачем Любки из оперы Прокофьева «Семен Котко».



Allegro (♩ = 100) А. Петров. «Петр I» (1-я фреска)

Анастасия *mf*

На ле - те - ли чер - ны - е во - ро - ны,  
на ле - те - ли страш - ны - е во - ро - ны по стре - лец - ку - ю кро - вуш - ку,

Любля С. Прокофьев. «Семен Котко»

Нет, нет, то не Ва - си - лек, нет, то не Ва - си -  
лек, нет, то не Ва - си - ле - чок, то дру - гой,

Наконец, одна из главных тем оперы — тема славы России — также собирательна: ее гимнические, кантовые черты восходят к музыке петровской эпохи. Одновременно очень ясны связи этой темы и с гимнами XX века — вплоть до хоровых массовых песен. Для современного слушателя эта тема — прямая наследница героических гимнических тем Прокофьева: темы Родины (Кутузов — Князь Андрей — финальный хор) в «Войне и мире», тем Пятой и Шестой симфоний.

Vivace (♩ = 132) А. Петров. «Петр I» (3-я фреска)

Петр *mf*

При - дет вре - мя, и си - лы о - бре - ту, все зем - ли мо - ря - ми о - мо - ю,

С. Прокофьев. «Война и мир»



Широта мелодии, ее песенная наполненность в соединении с очень четким, акцентирующим сильные доли ритмом, ямбическими скачками, олицетворяющими интонацию возгласа, призыва — все это в целом создает величавый и вместе с тем волевой характер темы-гимна.

Тема отличается большой мобильностью в развитии. Поэтому ее даже нельзя считать лейттемой в обычном смысле слова, ибо раз навсегда ее жестко закрепленной структуры нет. Основополагающее значение в теме имеют две интонации, два мотива. Первый из них опевание, второй — каданс. При всей близости, мотивы имеют разные психологические оттенки. В первом мотиве преобладает характер волевой — это символ упорства, стремления к цели. Во втором мотиве более слышна гимническая победная интонация.

Оба мотива живут самостоятельной жизнью, свободно срастаются с различным тематизмом партии Петра. В конце оперы тема появляется уже в середине заключительного хорового гимна-канта. Такой выход темы в массовую сцену утверждает эпическое начало в опере. Оба мотива весьма представительны, лапидарны, плакатны. Не узнать их невозможно. В процессе развертывания формы они выступают в одной и той же роли как кульминационные точки всех монологов Петра, олицетворение всех его стремлений, его лучезарной мечты о славе России.

Все же тема, пожалуй, несколько перегружена ассоциациями и оттого несколько декларативна. Она несет в себе и ясную идею, и идеализацию образа, коль скоро это одновременно и тема Петра, порой в ней появляется некая восторженная экзальтация. Кроме того, и это, пожалуй, еще существеннее, — ее вообще много. Возможно, композитором владело искушение вложить в головы слушателей музыкальную идею с первого раза, дабы ясно ее растолковать. Думается, подобную тему, тему-монумент, тему-знамя, стоило бы поберечь для ситуаций особых, исключительных.

Еще один существенный, хотя и не бросающийся, не очень, на первый взгляд, заметный интонационный пласт — это музыка, ведущая свое происхождение от русской церковной вокальной культуры.

В первой фреске («Софья») и в шестой («Старая Москва») такой хорал а саррелла («Дал господь царя несчастливого») вкраплен в развернутую хоровую сцену. Роль хорала — обобщение, объяснение всего происходящего с точки зрения темного забитого народа. Суровый раскольничий хорал звучит в сцене Софьи и Петра («Старая Москва»). Сперва — только в оркестре. Низкие струнные имитируют суровое звучание мужского хора. Плавное голосоведение и резкие диссонансы в аккордах (голоса как бы натыкаются друг на друга) создают даже зрительные ассоциации: каменная темница с низкими сводами, толстенными стенами, окнами-бойницами. Те же интонации звучат в заключительном хоре этой сцены (оплакивание стрельцов: «Господи, прости нас»). В соединении с плачем Анастасии он звучит скорбно, возвышенно, строго. Столь же строго и с оттенком отрешенности звучит хорал у медных духовых («Дай, господь, на врагов нашу победу») в третьей фреске.

Совершенно противоположный смысл несут в себе церковные интонации в четвертой фреске «Всешутейший собор», где вся сцена посвящения построена на пародировании обиходных интонаций.

Наконец, естественно включаются в оперу и интонации солдатских маршей и песен. Яркий тому пример — солдатская песня в фреске «Под Нарвой» «Пишет, пишет Карла шведский», которую затягивает тенор-запевала, а потом подхватывает хор.

Особенности жанра оперы, объединяющей в себе эпос и социальную драму, обусловили особенности композиции. При всей напряженности сюжетного развития, богатстве событиями опера тяготеет к крупным развернутым построениям и к закругленным симметричным формам. Опера слушается и смотрится большими кусками, в ней преобладает рельефный сценический показ и столь же отчетливый крупный штрих в партитуре. Правда, традиционные композиционные приемы и типовые структуры композитор вводит лишь в жанровых номерах: так, вариационно-куплетную форму мы найдем в Балладе Марты, в песенке Лефорты, в куплетах Ржевской, в солдатской песне «Пишет, пишет Карла шведский». В больших же сценах традиционных форм как таковых нет. В то же время их не назовешь и сценами сквозного действия в обычном смысле. Происходит объединение обоих принципов. Композиционная стройность, масштабность эпического

развертывания создается благодаря членению формы на крупные разделы. Важную роль играют также повторы разделов, репризы, закругляющие форму. Но эти репризы не бывают точными, они как бы отражают происшедшие события, вбирают в себя энергию, накопившуюся в предыдущем разделе. Таковы репризы в хоровых сценах, о которых уже была речь выше. Этот же принцип распространяется и на все типы повторов, в том числе и на повторения тем и разделов за пределами данной фрески. Например, хор «Как на нас господь» в шестой фреске («Старая Москва») звучит иначе, чем в первой, — более драматично.

Громадное значение в «Петре I», как и в любой другой художественно полноценной опере имеет оркестр. Сопровождение поддерживает, доказывает, комментирует, предваряет и заключает вокальные партии. Большинство тем оперы звучит не только в вокальных партиях, но и в оркестре. Есть и темы чисто инструментальные.

Весьма значительна роль оркестра в драматургии оперы. Отметим лишь отдельные моменты. В наиболее действенных, драматических местах оркестр выражает то, что уже невозможно сказать словами — экстраординарные эмоции, когда речь переходит в крик, в жест, разум побежден взрывом страстей, стихией чувств.

Музыка крика, музыка жеста продолжает предшествующее развитие и одновременно модулирует в иную сферу, чаще всего в сферу резко контрастную. Таковы инструментальная связка между второй и третьей («Восшествие на престол») фреской — гнев и бегство Петра, или увод Софьи в монастырь («Восшествие на престол»), пляс, завершающий заливчатскую песню Ржевской («Всешутейший собор»). Музыка жеста («перст указующий», «гневная рука») заканчивает часто и отдельные вокальные фразы, особенно в партии Петра и Софьи, а также в партии Макария.

Иную роль играет оркестр в тех случаях, когда темы, прежде звучавшие в вокальной партии с текстом, за которыми уже закреплен определенный драматический смысл, звучат в сопровождении, олицетворяя невысказанную мысль, чувство, переживание — как, например, тема славы в монологе Петра в конце пятой фрески («Амстердам»). Особое ощущение тревожного затишья создает фанфарный лейтмотив у засурдиненных труб (далекое «искаженное» эхо) в девятой («Покушение») и десятой («Битва со шведами») фресках.

Еще значительнее роль темы хора «Как на нас господь», когда ее интонации неожиданно появляются в оркестре в разгар сцены военных учений в Преображенском, предвещая появление Тихона с известием о заговоре Софьи.

Андрей Петров большой мастер оркестра, композитор, обладающий богатой тембровой фантазией. Тембр для него не только рупор, усилитель, проявитель основных выразительных свойств музыкального рисунка, гармонии, фактуры. Тембр выполняет особую функцию: он «действующее лицо» музыки.

В «Петре I» отметим, в первую очередь, роль инструментального тембра как продолжения вокального. Таковы — разящие и сверкающие трубы Петра. Таковы бас-кларнет и фагот Софьи, флейты, гобой и вкрадчивые скрипки Екатерины. Таковы взвизывающиеся неистовые пассажи струнных в сцене бегства Петра и жемчужные переливы арфы и челесты — звоны ангельские в монологах Владимира. Всего не перечислить...

Теперь, вероятно, пора спросить: почему же композитор обозначил «Петра I» не просто как оперу, а как музыкально-драматические фрески? Что это — чистая метафора? И да и нет! Элемент метафоры несомненно присутствует — равно как в названиях «баллада» в качестве пьесы для фортепиано или кинофильма. Но «фреска» — прежде всего программное наименование, в котором, как в определении «опера-былина» («Садко»), «опера-сказание» («Китеж») содержится указание на стиль и музыкальную драматургию. Дело не только в широте, эпическом размахе, масштабности. Все это есть и в «Руслане», «Князе Игоре», «Войне и мире», а и в чем-то другом.

Еще до премьеры оперы под тем же названием «фрески» прозвучало произведение в жанре оратории. Вокально-симфонические фрески содержат материал, вошедший потом в центральные сцены оперы: «Как на нас господь поразгневался», «Снятие колоколов», «Битва со шведами», «Гимн России и войску русскому». Эпос здесь соединялся с драматическим действием, иллюзия реальности — признак драматического сценического жанра — выступила в условной повествовательной форме.

В опере, где наличие действия обусловлено самим жанром, слово «фреска» оборачивается другой стороной. Обобщенность, «овеществленная» символика, временная разнопла-

новость действия, свобода отношений разных сценических уровней создает особый эффект. Сосуществование иллюзорно-реального (иллюзия реальности) и обобщенно-символического планов — вот что главное.

«Петр I» — не столько история эпохи в ее последовательном развертывании, сколько портрет эпохи — объемный, широкий. События будто застигнуты в одной кульминационной точке. Слушатель переживает это обновленное драматическое мгновение так же, как он может пережить картину, исполненную движения, жизни, страсти.

В «Петре I» происходит объединение двух, на первый взгляд, взаимоисключающих тенденций: максимально возможной на оперной сцене жизненной достоверности с явной, демонстративной условностью. Подобное сочетание — одна из характерных особенностей современного искусства. Проявляется она: в театре — в кричащем контрасте условных декораций и натуралистической достоверности поведения актера, в кино — в смещении планов, в романе — в смещении хронологии.

И либретто, и музыка «Петра I» со всей откровенностью рисуют «низкие» стороны жизни, низводя порой с пьедестала и главного ее героя. Лексикон оперы — вполне в духе современной прозы, а сцена пьяной оргии вполне под стать реализму Мусоргского или Шостаковича. И здесь же рядом — чистая условность, символика почти иконописного образа Владимира.

«Опера есть произведение прежде всего музыкальное.» Так писал на склоне дней в предисловии к последней своей опере «Золотой петушок» Н. А. Римский-Корсаков. Писал как раз в тот период, когда казалось, что оперный жанр находится накануне кризиса. Слова Римского-Корсакова сохранили свою актуальность и в наше время, время не менее сложное для оперного жанра, нежели начало XX века.

Если музыка не привлекает, оперу не спасает ни постановка, ни декорации, ни текст либретто, ни игра актеров. Основное условие жизни оперы заключается в том, чтобы слушатель захотел посмотреть спектакль или даже просто послушать музыку еще и еще раз.

Приоритет музыки в опере поддерживается двумя обстоятельствами. Во-первых, музыка оперы — серьезного жанра — во много раз информативнее всех остальных ее компонентов. Ее музыкальное содержание неисчерпаемо. Музыку можно



слушать и слушать, переходя от одних подробностей, не замеченных ранее, к другим. Во-вторых, покидая оперный театр, слушатель — повторяю: речь идет о художественно полноценных творениях — запоминает определенные музыкальные фрагменты, мелодии, напевает — реально или мысленно, и ради того чтобы услышать их в исполнении любимых артистов или чтобы сравнить одно исполнение с другим, возвращается в театр или ставит пластинку. Диски — вообще самое убедительное доказательство приоритета музыки. Оперы слушают и без сцены, слушают на своем родном и на иностранных языках, слушают, иногда даже не разбираясь в сложных перипетиях сюжета.

Новаторство в опере XX века проявилось не менее ярко, нежели в других жанрах. Прежде всего в самом музыкальном языке оперы, в решении музыкальной драматургии. В данном отношении можно наметить несколько линий. Во-первых, это линия дальнейшего развития жанра оперы-трагедии («Воцтек» Альбана Берга, «Катерина Измайлова» Шостаковича); во-вторых, дальнейшее развитие эпической оперы в сторону ее драматизации («Война и мир» Прокофьева). Две противоположные линии развития оперного жанра, специфические для XX века, составляют камерная моно-опера (оперы Шёнберга, Даллапиккола, «Человеческий голос» Пуленка) и опера-оратория («Эдип» Стравинского).

Однако во многих случаях партитура композитора не предполагает радикального обновления сцены, спектакля как действия. Возможно, это связано с тем, что вообще оперная режиссура отстает от режиссуры драматической. Все же можно отметить и на этом пути поиски новых решений (перспективными представляются в этом плане, например, «Нос» Шостаковича и «Любовь к трем апельсинам», «Война и мир» Прокофьева).

Ныне поиски новых сценических решений широко затронули музыкальный театр — под большим влиянием драмы и особенно кино. Однако авторитарная позиция режиссера в оперном театре не всегда безопасна для партитуры. О существенных поломках композиторской концепции свидетельствуют, например, купюры — сущее бедствие оперного театра. Именно поэтому сам композитор должен встретить режиссера во всеоружии, вместе с режиссером решить сценическую концепцию партитуры.

Опера «Петр I» не могла бы возникнуть, если бы работа композитора, либреттистов и постановщиков осуществлялась отдельно, как это нередко бывает. Невозможно представить себе, как по отдельности могли бы возникнуть в «Петре I» такие важнейшие в драматургическом отношении моменты взаимодействия разных планов, решенные и музыкально и сценически.

Однако и здесь ясен приоритет музыки — все стало убедительным благодаря чисто музыкальному, глубокому проникновению А. Петрова в сущность содержания задуманного вместе с либреттистами спектакля.

«Петр I» — опера современная прежде всего по своей музыкальной драматургии, по сценическому решению, заключенному в партитуре по широте и разнообразию использованных выразительных средств. В ней нет элитарного пренебрежения к вкусам широких масс, композитор охотно идет навстречу оперному зрителю-слушателю. Можно надеяться, что мелодический материал, тематизм ее сохранится в общественной музыкальной памяти, обогатит ее.

«Петр I» — значительное явление советского оперного искусства 70-х годов, он достойно представляет советский оперный театр.

---

**БАЛЕТЫ**

---

**ОБРАЗЫ, ДРАМАТУРГИЯ,**

---

**МУЗЫКА**

---

Широта и богатство творческих устремлений художника определяются широтой и разнообразием его жанровых интересов. Есть композиторы, которые тяготеют к музыкальному театру и песне, симфоническим и камерно-инструментальным сочинениям, выявляя в них в равной степени полно вдохновенную силу своего таланта. Таковы столь разные по творческому облику Чайковский, Стравинский, Хиндемит.

Бывает, однако, что при обращении к различным жанрам постепенно, на протяжении жизни выкристаллизовывается один из них, который становится ведущим, отражая, как в фокусе, творческую эволюцию композитора. Более того, обретая смысл и значение магистрального жанра, он концентрирует в себе и мировоззренческую концепцию автора (хотя, разумеется, он может работать и в других жанрах). Это симфония для Бетховена или Шостаковича, опера для Вагнера или Римского-Корсакова, песня для Шуберта или Вольфа.

Разнообразие жанровых пристрастий у Андрея Петрова бесспорно, где — и это характерная особенность его творческой индивидуальности — эстрадная песня и музыка для кино соседствуют с симфоническими и музыкально-театральными произведениями. Но среди них балету отдано несомненное предпочтение.

«К жанру балета я обратился еще в начале своего творческого пути, — вспоминает Петров, — и интерес к нему с годами не только не уменьшался, а становился, пожалуй, все острее. Мне посчастливилось сотрудничать с известными балетмейстерами, подчас очень непохожими друг на друга. Общение с ними оставило яркий след в моей памяти и во мно-

гом · определило направленность художественных поисков, причем не только в области балетного творчества.»<sup>1</sup>

Еще в студенческие годы, вступая в новый для него мир хореографического искусства, композитор сблизился с балетмейстером Л. Якобсоном. Позже успех «Берега надежды» А. Петров разделил с И. Бельским; один из представителей нового направления в хореографии сумел «настроить композитора на свой замысел, не сковывая при этом его творческую фантазию и инициативу»<sup>2</sup>. Многолетние и прочные творческие контакты связали А. Петрова с Н. Касаткиной и В. Василёвым. В содружестве с ними были созданы балет «Сотворение мира», опера «Петр I» и новый балет «Пушкин». Умение балетмейстеров сочетать в себе талант сценариста-драматурга и режиссера сделало их союз с композитором прочным и плодотворным на долгие годы. Композитор говорит: «...если музыка выдержит испытание временем, то балет войдет в историю прежде всего как детище композитора»<sup>3</sup>. «...Вся композиция балета,— подчеркивает он,— изначально создавалась как явление музыкальное, а не постановочно-хореографическое».<sup>4</sup>

Вкусы и привязанности Петрова в любимом жанре устойчивы. Прежде всего — это живое, творческое отношение к исторической традиции в ее современном преломлении. Главным завоеванием он считает симфонизацию балета на основе сквозного музыкального действия, достигнутую Чайковским. «Смелость и новаторство музыкального языка,— говорит композитор,— вызвали в свое время смелость и новаторство хореографических решений, а они в свою очередь ориентировали композиторов на новые поиски в сфере музыкальной выразительности.»<sup>5</sup>

Как же Петров решает проблему традиции и новаторства на разных этапах своего балетного творчества?

Присущее композитору пластическое ощущение образов и картин окружающей действительности сказалось уже в раннем творческом периоде в «Пионерской сюите» из жизни советской детворы и — ярче — в жизнерадостной

---

<sup>1</sup> Петров А. Композитор и балетмейстер. — В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1974, с. 57.

<sup>2</sup> Там же, с. 58.

<sup>3</sup> Там же, с. 51.

<sup>4</sup> Там же, с. 53.

<sup>5</sup> Там же, с. 54.

«Спортивной сюите». Не случайно это оркестровое сочинение привлекло внимание Ленинградского хореографического училища и было показано на IV Всемирном фестивале в Бухаресте (1953).

Тогда же, в начале 50-х годов, студент консерватории решил попытать счастья в балетном жанре. Показательно, что первый опыт — «Заветная яблонька» (1953) — связан с современной темой. Светлый и радостный мир юных натуралистов, преобразующих природу сурового Заполярья, подсказал композитору и современные песенные интонации. Бесхитростный, динамично развивающийся сюжет (либретто Р. Славского) воплотился в мелодичной танцевальной музыке. Удачей явились сцена детских игр (здесь зародился тот образ, который через танцы рыбаков и девушек в «Береге надежды» приведет к сцене игр Адама и Евы в «Сотворении мира») и полная юмора сюита «оживших овощей» — фантастический сон мальчика-юнната (юмор и фантастика станут впоследствии характерными чертами балетного творчества Петрова). Премьера «Заветной яблоньки» состоялась в детской самодеятельной студии Дворца культуры имени Горького. Музыка Петрова обратила на себя внимание. Вспоминая дебют молодого композитора, известный сценарист и историк балета Ю. Слонимский писал, что уже «тогда отметил его способность к танцевальной музыке»<sup>1</sup>.

В 1955 году на выпускном экзамене Ленинградского хореографического училища состоялась премьера нового балета «Станционный смотритель». Незадолго перед тем Петров побывал в пушкинских местах: в Святогорском монастыре, Михайловском, Тригорском. Тогда и родился замысел этого сочинения.

Композитору 26 лет. Он стремится освоить специфику жанра, но больше следует традициям (Чайковского, Глиэра), нежели развивает их. В духе французского романтического балета созданы зарисовки петербургского придворного быта в интермедии «Любовь Розы» (здесь проводится параллель с судьбой главной героини Дуни). А в сцене на почтовом тракте танцевальный дивертисмент с разудалым плясом ямщиков и поэтичным хороводом девушек дан в русском стиле. «Станционный смотритель» содержит хореографические формы, решенные в академическом плане (сольные вариации, Адажио и т. п.).

<sup>1</sup> Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л., 1967, с. 246.

Индивидуальный творческий почерк еще не установился. И все же мелодическая непосредственность музыки, написанной с юношеским увлечением, подкупала, особенно в характеристиках Вырина, Дуни с ее напевной лейттемой, в полной юмора сцене мнимой болезни гусара Минского. Запоминается и драматически взволнованный финал, где обрисовано одиночество покинутого дочерью старика-отца.

Балет имел две редакции. Первая состояла из двух актов. После успеха у зрителей композитор и либреттист (Ю. Заводчиков) создали новую редакцию, переработав и расширив балет до трех, правда, небольших, актов. Спектакль Хореографического училища, по отзыву Ю. Слонимского, «...банальный по сценарию и решению, но не лишенный интереса в музыке»<sup>1</sup>, был включен в репертуар Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (январь 1956 года).

Первые пробы на балетном поприще, хотя во многом еще несовершенные, все же дали Петрову возможность ощутить природу танцевального жанра, развили умение выстраивать музыкальное действие на протяжении трехактного спектакля.

Все это, однако, были лишь подступы к подлинным художественным свершениям, ибо композитор еще не обрел себя. И только следующий балет «Берег надежды» — третий по счету — явился по сути балетным первенцем А. Петрова.

Небезынтересна история создания этого произведения. Ю. Слонимский, будущий сценарист балета, в вагоне поезда услышал рассказ молодого парня. Вкратце он сводился к следующему: шторм, чужой берег, долгие скитанья, лишения и, наконец, возвращение на родину. Этот эпизод дал импульс творческому воображению. Уже тогда стало ясно, что частный жизненный случай таит широкие возможности художественного обобщения. Постепенно начали определяться контуры сюжета.

В процессе работы сценарист обращается к рассказу К. Паустовского «Ветка омелы», где описана мужественная схватка команды советского корабля с бушующим морем и сочувствие рыбаков чужого берега. Слонимский заново перечитывает книгу Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее», размышляя над смелым поединком героя с врагом.

Постепенно укрупнялись основные линии сценария, уходили излишние бытовые подробности. Описательность

---

<sup>1</sup> Слонимский Ю. Указ. соч., с. 246.



уступила место действенным сюжетным мотивировкам, которые подсказали образно-поэтическое решение.

Мысль о новом спектакле захватила молодых артистов Кировского театра — Ю. Григоровича, И. Бельского, Ю. Дружинина, О. Журавкова. «Мы хотели сделать балет танцевальной поэмой, а не пантомимной пьесой... нарисовать средствами танца рельефные портреты героев», — вспоминает Ю. Слонимский<sup>1</sup>.

Но прошло немало лет, прежде чем замысел балета был осуществлен. Тому были свои причины.

В начале 50-х годов новые художественные устремления тормозились рецидивами так называемого «драмбалета», с присущим ему стремлением к натуралистическому копированию жизни, бытовому оправданию танца. После неудачных постановок руководство Кировского театра вернулось к интересной заявке сценариста. Это, возможно, было связано с появившимся в печати сообщением о судьбе экипажа танкера «Туапсе», захваченного гоминдановцами, о людях, в тяжелой борьбе завоевавших себе право вернуться на родину. Событие явилось своеобразным катализатором: поэтический сюжет балета обрел черты реальности. На этот раз судьба его решилась положительно.

Тогда же, весной 1957 года, произошла творческая встреча Ю. Слонимского с А. Петровым. Предложенный композитору сценарий увлек его и, проникшись вдохновенной красотой сюжета, он приступил к работе.

Кандидатуру молодого композитора поддержало руководство театра и, прежде всего, главный дирижер Э. Грикуров. Вскоре Петров представил на обсуждение музыку будущего балета. В работу включился кроме балетмейстера И. Бельского и молодой художник В. Доррер. «Работали дружно, увлеченно, все делали сообща, помогая друг другу взыскательной критикой.»<sup>2</sup>

В одном из писем к Ю. Слонимскому композитор вспоминал: «Вряд ли можно найти в практике много примеров подобного совместного обдумывания, фантазирования и даже сочинения. Еще до того как был написан первый музыкальный номер, мы, встречаясь у Вас, много говорили и спорили о будущем спектакле, высказывая друг другу свои пожела-

---

<sup>1</sup> Слонимский Ю. Указ. соч., с. 223.

<sup>2</sup> Там же, с. 247.

ния: какой хотелось бы слышать музыку, видеть хореографию и декорации. В ходе обсуждения... все становилось значительнее, обобщеннее и возвышенней»<sup>1</sup>.

16 июня 1959 года на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова была показана премьера «Берега надежды». Созданный в тесном содружестве композитора с либреттистом, хореографом и художником балет — плод напряженных творческих поисков — вызвал оживленную дискуссию. Поэтический замысел, воплощенный в духе возвышенной поэмы, был воспринят как своего рода декларация. Горячие споры возбудил не только жанр балета, но и его музыка. В разыгравшейся полемике столкнулись противоположные мнения — сторонников драмбалета и поборников нового симфонизированного балета (Ю. Головащенко, П. Карп и автор этих строк). В «Береге надежды» возродился окрыленный танец смелых дерзаний и вдохновенных чувств — «душой исполненный полет».

Действующие лица балета — простые люди: рыбаки Алексей, его возлюбленная Надежда, их друзья и враги, живущие на нашем и чужом берегу. Рядом с ними — птицы-чайки, море, омывающее берега, загадочные соблазны. Что это — сказка, феерия? Да, фантастика несомненно здесь есть. Но «Берег надежды» — балет на современную тему, где ярко воплотилась столь свойственная композитору романтика любви и подвига.

Балет по-своему отразил творческие тенденции тех лет, поиски новых стилей и жанров под знаком их идейно-образного обогащения. К романтической правде жизни призывали М. Алигер, А. Фадеев, считая ее «одной из существенных сторон социалистического реализма»<sup>2</sup>. В этом ряду закономерно рождение и балета Петрова<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Слонимский Ю.* Указ. соч., с. 247.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Слонимский Ю.* Указ. соч., с. 238—239.

<sup>3</sup> Вкратце изложим содержание балета... Чайки несут весть о возвращении рыбаков. Радость встреч с любимыми. Но рыбаки вновь уходят в море. Печаль расставания. Внезапно налетает шторм. Рыбаки возвращаются. Среди них нет Алексея, но Надежда верит в его спасение... Трудна жизнь на «чужом» берегу: здесь властвует военный патруль. «Чужеземцы» спасают Алексея, но патруль забирает его. А на родном берегу Надежда мечтает обернуться чайкой, чтобы разыскать любимого... Ни угрозы, ни соблазны не могут поколебать стойкость заточенного в тюрьму Алексея. Сквозь волны ему чудятся очертания родной земли, слышится зов Отчизны. Вслед за чайками, пересекая море, он устремляется к родным берегам.

Современная тема, высокие героические помыслы, возвышенные чувства — все отвечало творческим устремлениям композитора. Романтика и современность определили особенности партитуры «Берега надежды». Динамичный пульс жизни, широта ее дыхания запечатлены в многократных приливах и отливах «волн» оркестра, в эффектных кульминациях. Красота пластики, живописность, театральная выразительность усилили приподнятую поэмность повествования. В крепкой драматургической хватке, в умении ярко оттенить узловые, переломные моменты действия (финалы I и III актов) проявился профессионализм композитора, вступившего в пору зрелости.

Каждый номер партитуры имеет программное название: «Возвращение рыбаков», «Хоровод», «Проходит патруль», «Песнь о любви» и т. д. Тем не менее напор музыкального развития порой столь силен, что обозначенные границы эпизода размываются, разрастаясь в целую картину — самостоятельное симфоническое полотно (картины третья — «Надежда», пятая — «Соблазны» и др.).

В программности эпизодов, пронизанных симфоническим дыханием, сказалась традиция Прокофьева. Однако Петров тяготеет не столько к конкретному раскрытию характеров героев, сколько к обобщению основных интонационных сфер, к отдельному показу жизни двух берегов. Наш и чужой берег — два разных мира — контрастно сопоставлены. Чтобы ярче выявить драматургический конфликт, композитор вводит еще одну, третью, сферу, призванную обрисовать враждебное начало, вторгающееся в мирную трудовую жизнь.

Наш берег воплощен широкой образной сферой — это романтические картины моря, то величавого, то мятежного, и сцены жизненного уклада рыбаков — встречи и прощания, окрашенные лирикой и драмой. В мир героев входит любовь, отчаяние, надежда.

Многое в музыке этих сцен подсказали композитору повести А. Грина «Алые паруса» и особенно «Бегущая по волнам» (Петров создал музыку к одноименному спектаклю Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина). Работая над «Берегом надежды», он снова окунулся в атмосферу условной фантастики, тесно переплетающейся с действительностью. Отсюда возникло желание воплотить стихию моря, образы птиц-чаек, сопутствующих героям в любви и борьбе.

По совету известного хореографа П. Гусева, с пристальным интересом наблюдавшего за рождением балета, образу чаек была отведена важная драматургическая функция — они стали носителями сквозной поэтической темы спектакля. Постановщик И. Бельский усилил их роль в финале: чайки — добрые и скорбные вестники — одновременно воплощают и зов родины, указывают рыбаку путь к родному берегу.

Композитор слил тему чаек и моря в единый музыкальный образ — чайки неразлучны с морем. Море, омывая два берега и разделяя их, выступает в музыке то как активное действующее лицо, то как рапсод, повествующий о происходящих событиях. Лейттема моря впервые звучит во Вступлении. Зарождаясь в призывных кличах, она крепнет и мужает, захватывая все новые регистры и будто «плещется», переливаясь всеми цветами радуги, на фоне красочных гармонических фигураций деревянных, арф, челесты. Трепетные триоли струнных знаменуют полет чаек. На кульминации гордо вздымается тема моря в звучании всего оркестра. Вдохновенный зачин определяет приподнятый романтический тонус балета-поэмы.



Экспозиции нашего берега посвящен I акт. Петров удачно использовал здесь принцип свободного сюитного построения. Поначалу преобладают массовые сцены-зарисовки жизненного уклада рыбаков. Их контрастное чередование подготавливает лирическую вершину — Адажио Алексея и Надежды. Переломный момент — «Шторм» — словно разрезает акт пополам. «Народная сцена» открывает следующее сюитное построение: Вариации трех женщин. Новый переломный момент и кульминация акта — «Возвращение» и финал.

Тема моря, прекрасного и грозного, сочетается с темой героических деяний рыбаков. Их коллективный портрет воссоздан в мужественном танце-марше. Сначала слышен только ритм ударных, постепенно, одна за другой, наращиваются

восьмые — поступь становится все более решительной. Стремительный восходящий «росчерк» подводит к энергичной теме, в которой отчетливо слышатся современные песенные интонации. Пронизанная призывными кличами, она упруго, пружинисто раскачивается по звукам ре-минорного квартсекстаккорда на тоническом басу. Марш сплетается с героической темой рыбаков, запечатлевая образ отважных людей, закаленных в борьбе со стихией.



Новый контраст вносит «Веселый танец» с подругами — в духе озорного скерцо. Задорный мотив кларнета подчеркивает игровые моменты; в перебивках ритма, звучании дудочки, гармошечных наигрышах выявляется русский национальный колорит.

Образ героев обогащается в сцене «Хоровод». Музыка овеяна нежностью; выразительная, плавно нисходящая мелодия в миксолидийском ладу проводится на фоне, имитирующем тембры народных инструментов. Средняя часть, скерцозная, напоминает только что отзвучавший «Веселый танец» и вносит освежающий контраст. В сочетании протяжной песенности с игровой, хороводной пластикой еще сильнее выявляется русский национальный характер. Танец рыбаков и девушек покоряет теплотой и одухотворенной лирикой, в нем поэтично передана светлая радость встречи.

С темой моря и героического подвига рыбаков сплетается романтика любви. Она воплощена в нескольких лейттемах, которые впервые возникают в Адажио Алексея и Надежды. Застенчивое юношеское чувство раскрывается хрупкой лирикой, взволнованным порывом, нежной колыбельной. Лейттема, близкая лирическому романсу, с типично прокофьевскими «перехватами» мелодии, обрамляет дуэт.



Страстная, порывистая тема гобоя в дальнейшем характеризует героиню. Ласковую песнь флейты с «баюкающим» подголоском сменяет звучание виолончели — это лейттема грядущих испытаний героев, задумчивая и очень русская по складу (финалы II и III актов).

В Адажио проявляется мелодическая изобретательность композитора, его тяготение к выразительной песенно-романсной пластике. В дальнейшем каждая лирическая лейттема станет основой развернутой сцены или картины (третья картина «Надежда» и финал балета).

Если обычно романтикой овеяны образы главных героев, их душевных переживаний и подвигов, то в «Береге надежды» ею проникнуты также массовые сцены, особенно финал I акта, который подготавливается постепенно, исподволь. Острый переломный момент — сцена «Шторм» — знаменует начало второй половины акта, окрашенной в драматические тона. Образ разбушевавшейся стихии усилен тревожным набатным колоколом и нисходящими секундами (их семантика извечна!) — словно плач сливается с завываниями ветра (эффект «гудящих» секст у струнных и дерева). Грозно звучит лейттема моря на кульминации — тромбоны *ff* прорезают звучность оркестра. В новом мятежном освещении предстает тема «человек и море».

Сцена народного бедствия усиливает эмоциональное состояние тревоги: с мятежной темой моря сочетается горестная народная заплачка, близкая фольклорным мелодиям. Так начинается новая сюита. Одна за другой возникают три вариации, будто голоса корифеек хора, охваченных волнением за судьбы рыбаков. Это «Мольба» — хрупкий, пластичный вальс, «Отчаяние» — драматически-порывистый танец и просветленный танец героини — «Надежда». У меди на пульсирующем фоне струнных звучит тема отважной любви, ассоциируясь с волевыми, экстатичными образами музыки Скрябина.



Удачно найденная форма женской вариации вплетается в полную динамики симфоническую картину, воплотившую тему «человек и море».

Издали, постепенно приближаясь, звучит марш на неуклонном трагическом остиinato. Еще более суров его рельеф в ми миноре с терпкой фригийской секундой. Вместо броского квартсекстаккорда — напряженные тритоны, стеснившие дыхание мелодии, вместо теплого тембра струнных — мрачный фагот. Образ полон величия и скорби — в сражении с морем рыбаки потеряли Алексея.

У меди возникает видоизмененная лейттема Надежды (словно ее горестный голос) в сочетании с маршем: мелодическое остиinato скрипок проводится на фоне тяжелых остинатных басов. Достигнув предельного драматизма, марш обрывается скандированными аккордами оркестра. Из стога флейт и одинокой скрипки рождается полный тоски танец героини, в котором, как воспоминание и надежда, воскрешаются интонации нежного Адажио. Но в финале снова возвращается остинатная поступь траурного шествия.

Воспевая стихию моря, Петров не избежал влияния музыки импрессионистов — Дебюсси (вспомним его трехчастный цикл «Море») и особенно Равеля («Дафнис и Хлоя»). В сложном процессе: через освоение уже «открытых земель» — накопленного опыта — и выработку собственного творческого метода — открывалось свое видение мира.

В музыке I акта, как уже отмечалось, явственно обозначен русский национальный колорит. В сценах встречи, шторма, в лейттеме и мужественном плясе рыбаков сказалось воздействие советской симфонической музыки, особенно главных тем некоторых героических симфоний Шостаковича; в картине же народного бедствия слышны отголоски плача, столь характерного для народных драм Мусоргского. А там, где запечатлена поэзия любви — в юношеских играх, Адажио, плавном хороводе с его тонкой узорчатостью напева — ощущаются стилистические черты лирики Прокофьева («Каменный цветок»).

Иными средствами обрисован чужой берег, экспозиции которого посвящен II акт. Затейливые мелодии, трихордовые и пентатонические обороты, прихотливые ритмы и гармонии придают своеобразный оттенок танцам чужеземных рыбаков, создающим обобщенный образ Востока. Вместо симфонического развертывания тематизма композитор применяет прин-

ции тембровой, регистровой и тональной раскраски, вариационное многообразие.

В сопоставлении русского и восточного начал проявилась исконная классическая традиция, идущая от «Руслана и Людмилы», «Князя Игоря», «Золотого петушка» и нашедшая свое продолжение в ряде произведений советского балета. Эту традицию творчески развивает Петров, вводя при этом контрастное разграничение сфер и внутри «восточного» лагеря.

Своими радостями и печалью живет чужой берег, где так же девушки встречают рыбаков и веселятся вместе с ними. Сначала и тут преобладает сюитный принцип: сцену «Возвращение рыбаков» сменяет «Танец мужчин», потом «Танец девушек». Однако далее усиливается роль действенных сцен: как враждебная сила вторгается военный патруль, близ чужого берега усиливается шторм.

Если образ военного патруля и сцена шторма приносят конфликт внешнего действия, то разлад среди чужеземцев — сцена «Спора» — порождает конфликт внутренний. Накапливаясь постепенно, действенные моменты подготавливают кульминацию — сцену «Схватки». Алексей вступает в единоборство с врагом, но в неравном поединке оказывается побежденным.

Первая сцена — «Возвращение рыбаков» — вводит в атмосферу непринужденной радости. Танцевальная трихордовая попевка-наигрыш, повторяясь в разном тембровом и тональном освещении, обрамляет мелодически упругий средний эпизод этой развернутой трехчастной формы.



Сцену встречи рыбаков сменяет «Танец мужчин», наделенный динамикой движения и острой характерностью. Две попевки — стремительная гаммообразная флейты и повествовательная, с оттенком комической важности, валторны — сливаются в образ бесхитростной игры, полной лукавого юмора (здесь также использована трехчастная форма).

Чарует грациозной пластикой «Танец девушек» — выразительная пентатоника в мягком тембре виолончелей и скользящих созвучий флейт передает его своеобразное обаяние.

В музыке этих сцен отсутствует укрупненность развития. Краткость дыхания, дробность повторяющихся эпизодов, замкнутость движения (преобладание трехчастных форм), некоторая скованность танца призваны обрисовать людей наивных, добрых, но запуганных и разобщенных, не способных восстать против враждебного им мира.

Этот жестокий мир предстает в двух обликах: как злая, разрушительная сила (II акт) и как обольстительное наваждение (III акт). Трижды чеканя шаг, под звуки механистического, остро гротескного марша, проходит патруль. Его тема — то резкая, как удары хлыста, в скандированных аккордах меди, то вкрадчивая, стелющаяся — содержит характерный назойливый мотив: однообразное оstinatное движение баса в пределах большой секунды.



Прием динамического нагнетания усиливает эффект вторжения: под воздействием грубой силы танцы, словно на полуслове, обрываются. И на *ff* марш «громыхает» грозными унисонами, дорисовывая образ врага<sup>1</sup>.

Переломный момент II акта — «Шторм»: музыка живописует картину разбушевавшейся стихии, волны которой принесли человека с другого, советского берега. Величественная, мятежная тема моря усилена хроматическими пассажами деревянных и струнных, имитирующими порывы ветра. Драматургическая роль сцены шторма многозначна: словно рассекается пополам II акт, учащается пульс движения и в новом эмоционально-смысловом освещении предстает роман-

<sup>1</sup> Этот музыкальный образ, по замыслу авторов балета, должен вызывать ассоциации с нашествием фашизма.

тическая тема балета — борьба человека с морем. Сплетение ведущих тем-образов, их нарастающая сила развития образует действенную симфоническую картину.

Узел противоречий завязывается в сцене «Спор». Снова напоминает о себе образ военного патруля — на этот раз косвенно, отражая страх «маленького человека» перед грозною силой. Контуры марша всплывают в обескровленной графике струнных пиццикатто — как тревожная тень, как отдаленный вражеский шаг, снижая голос до шепота. Атмосферу растерянности усиливает рельефный мотив кларнета (связанный с танцем чужеземцев) с мятущимися шестнадцатыми. Страхи рыбаков не напрасны: из тревожного остинатного фона вновь вырастает гротескный марш.

Обобщением этой сцены становится проникновенный «Ноктюрн женщины, потерявшей любимого». Соло саксафона в стиле блюз привносит драматизм безнадежного одиночества, звучит будто голос рыбаков чужого берега. Женщина, потерявшая любимого, — антипод светлому облику Надежды. Выразительный Ноктюрн призван воплотить заглаженный протест против жестокости окружающего мира.

Круче завязываются действенные узлы — военный патруль вступает в единоборство с Алексеем. Сцена первого столкновения героя с врагом — «Схватка» — вырастает в танец-поединок. Динамичное фугато, усиленное стелющимися хроматизмами, окрашено в зловещие тона. Звериная сущность врага обнажается в токкате, близкой манере Шостаковича (особенно его Восьмой симфонии).

Контрастна мрачным враждебным сценам третья картина II акта. Вариация Надежды воскрешает лирические образы Адажио — лейттему испытания и романтического порыва. Сплетаясь с лейттемой моря и чаек, они симфонически развиваются, знаменуя новую поэтическую вершину балета. Если Надежда с ее мечтой обернуться чайкой напоминает древний символ женской верности и любви — образ Ярославны, то Алексей с его порывом к свободе ассоциируется с Игорем.

В первых сценах балета Алексей неотделим от товарищей; дружба, скрепленная морем, предстает в суровом танце-марше. В III же акте его облик наделен индивидуальными чертами героизма и отваги. Наряду с главенствующей, по-бетховенски мужественной лейттемой звучит тема тоски по Родине (она зародилась в сцене пленения Алексея,

в финале II акта), то сплетаясь с образами моря, дружбы (марш рыбаков), любви, то вступая в поединок с враждебными силами.

Последние картины балета показывают различные фазы борьбы. Как драматическая сцена задумана композитором четвертая картина. В мир светлых грез грубо вторгается злая сила—либо в виде механистического остринатного мотива, либо — гротескного марша. Чем больше раскрывается зловещая сущность врага, тем шире и острее насыщенное диссонансами фугато, заполняющее оркестр. Яростным наступлениям врага противостоит лейттема Алексея, обогащенная лейттемой моря и порыва к свободе. Ожесточенный поединок предстает в напряженном симфоническом звучании.

Пятая картина («Соблазны») рисует враждебный мир в ином, коварном обличьи. Сцена соблазнов вырастает в вакханалию некоего «города желтого дьявола». Джазовая тема — в духе рок-н-ролла в нарядных вариациях с богатыми темброво-колористическими эффектами подвергается блестящему красками симфоническому развитию (образцом послужило «Болеро» Равеля). Поначалу мягко, завораживающе звучит солирующий саксофон; постепенно пульс танца учащается, обостряются синкопы и глиссандо, а напластование оркестровых регистров при неуклонном динамическом нагнетании усиливает гротесковые черты в картине разнузданной оргии.

Но и этот поединок завершается победой Алексея (шестая картина). И вновь он грезит об Отчизне. Ему представляется, как к нему в темницу легкокрылой чайкой проникает девушка.

Словно на фоне кипящего моря взмывает светлозвонкая лейттема Надежды (снова повторяется музыка третьей картины этого акта, но в более широком симфоническом развороте). А вслед за ней рождается песня Любви, «смывающая» контур вражеского марша. Вдохновенную мелодию оркестра подхватывает женский голос, который воспринимается как зов любимой, как зов Берега надежды. Симфонически укрупняясь, тема Родины знаменует финальную поэтическую кульминацию балета...

16 июня 1959 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова был поставлен балет «Берег надежды», а 27 марта 1971 года на той же сцене состоялась

премьера «Сотворения мира». Между двумя премьерами прошло почти 12 лет. Истекшие годы ознаменованы новыми творческими исканиями композитора — главным образом, в сфере современной советской тематики.

Современность неизменно волновала А. Петрова. Обращаясь к ней, композитор шире и разнообразнее проявлял свое дарование. Все глубже в его творчестве звучала лирическая тема: и в песнях, посвященных Родине, дружбе и любви, и в симфонических произведениях. Все ярче воплощалось драматическое начало в столкновении образов войны и мира. Содержание музыки А. Петрова обогащалось, раздвигались ее жанровые рамки. Романтическая тема, магистральная в его творчестве, приобрела гражданственное звучание, что нашло свое отражение и в музыке «Сотворения мира».

Наряду с лирикой и драмой в балете большое место заняли образы лукавые, озорные, юмористические. Они встречались и раньше в виде отдельных штрихов: в вокальных произведениях Петрова — песнях и циклах (особенно, в песнях для кинофильмов и театральных постановок), в ранних балетах, в «Береге надежды» («Веселый танец» или «Танец мужчин»), в эстрадных пьесах. Но только в «Сотворении мира» лирико-комедийные черты выявились в полной мере.

Балет «Сотворение мира» явился не только произведением зрелого стиля композитора, но и подвел итог многолетним исканиям — направил эволюцию его творчества к большим жизненным обобщениям. Стимулом к этому послужили известные рисунки прогрессивного французского художника Жана Эффеля.

Судьбу балета решила встреча композитора с Н. Касаткиной и В. Василёвым. Родилось творческое содружество с будущими постановщиками балета. «Мы много размышляли над формой и стилем спектакля, обсуждали характер музыки, вопросы художественного оформления, — вспоминает композитор. — Мы долго думали, спорили, сомневались, прежде чем нашли единую точку зрения, вернее сказать, исходную эстетическую позицию».<sup>1</sup>

В поисках нового поворота темы, проникаясь психологическим подтекстом рисунков, углубляя лирику, авторы создали оригинальное либретто.

---

<sup>1</sup> Петров А. Указ. соч., с. 60.



Библейскую легенду об Адаме и Еве Ж. Эффель претворил в серии своих рисунков с позиций человека XX века. С добрым юмором он посмеивается над предрассудками и изжившими себя представлениями, не разрушая гуманистического строя легенды. Такая трактовка оказалась близкой мировосприятию А. Петрова. Слова Ж. Эффеля: «Мои книги рисунков — это поэма во славу творящего человека» — могли бы стать эпиграфом к балету. Вдохновившись остроумной и изящной графикой художника, композитор вместе с либреттистами подробно разработал сюжет, сделав более обобщенной, значительной идею балета<sup>1</sup>.

«Сотворение мира — дело рук человека, его разума, — писал композитор. — Сам человек творит в мире добро и зло. И только от людей зависит, что будет торжествовать на земле: гармония и свет или хаос и тьма».<sup>2</sup> Вечная тема породила высокие раздумья художника о цели человеческого существования, о жажде познания и совершенствования, о стремлении к счастью во имя Жизни, Мира, Человека.

Андрей Петров создал эмоционально яркое произведение, насыщенное глубоким философским содержанием. «Слово со словом столкни — будет искра огня»; композитор же смело сталкивает контрастные жанровые пласты: искрящуюся комедию и сгущенную трагедийность, интимную лирику и острый гротеск, патетику и фарс. В пересечении различных смысловых линий и взаимодействии эмоциональных сфер Петров добился убедительного воплощения актуальных проблем XX века.

Лирическое предание о первых землянах и их животворной любви предстало как поэма о наших современниках. Грозным предостережением явилась сцена мировой ката-

---

<sup>1</sup> Вряд ли имеет смысл пересказывать содержание библейской легенды, поэтому передадим лишь суть балетного сценария. Космический хаос, из которого рождается наивный и добродетельный мир рая с расшалившимися ангелами, хороводом Вечности, со сменой Дня, Ночи, сотворением Земли, а затем и Человека. Сатанинская сила вторгается в этот мир, олицетворенная в образах Дьявола и Ведьмы. Чтобы оградить Адама от их соблазнов, создается Женщина: из беспечных игр Адама и Евы рождается любовь — источник жизни. Но Дьявол не дремлет, возникают новые соблазны, а следом за ними и беды. На Землю обрушивается смертельный вихрь, грозящий гибелью. Но люди находят в себе силы, чтобы предотвратить катастрофу. Вдохновенна их песнь любви и созидания.

<sup>2</sup> Петров А. Интервью перед премьерой. — Буклет «Сотворение мира». Л., 1971.

строфы — «Катаклизмы», напомнившая трагедии, пережитые человечеством — Гернику, Хиросиму, Хатынь — трагедии, которые не должны повториться. Этот призыв советского художника усилил основную идейную направленность произведения.

Масштабному охвату темы в ее гражданственном звучании во многом способствует логика построения музыкальной драматургии. В первом акте экспонированы силы созидания: Бог в окружении ангелов, его «творение» — первый человек Адам, и силы разрушения — Дьявол с Ведьмой. Во втором акте появляется Ева и происходит ее встреча с Адамом. События разворачиваются все стремительнее, обостряется поединок сил созидания и разрушения. В борьбу вовлекаются люди, обуреваемые различными страстями. В III акте еще более динамизируется действие, устремляясь к главной кульминации. Из райских садов Эдема конфликт выносится на просторы Земли, где и происходит решающая схватка добра со злом. Угнетению, насилию, войнам противостоят Мир, Свет, Радость.

Партитура балета богата контрастами. В ней запечатлены разные оттенки содержания: от юмора и сердечной лирики к драматизму и трагическим коллизиям. Три акта балета — словно три ступени, восходящие к вершине — финалу. Они спаяны целостной философской концепцией автора, сумевшего средствами музыки обобщенно передать противоречия в становлении людских судеб.

Рисунки Ж. Эффеля стали лишь исходным моментом, толчком для создания балета<sup>1</sup>. Но аллюзии, содержащиеся в графике французского художника, подсказали современное толкование происходящих событий. Начиная со второй половины балета, когда действие разворачивается уже на Земле, авторы в символично-аллегорической форме повествуют об угрозе атомной войны, о людях, противостоящих ей.

Силы зла и добра, персонифицированные в образах Дьявола и Бога и сотворенных ими Адаме и Еве, наполнили

---

<sup>1</sup> Музыке известны примеры, когда живопись стимулировала фантазию композитора. Таков фортепианный цикл Мусоргского «Картинки с выставки», навеянный рисунками его друга, художника Гартмана. В области музыкального театра, если говорить о близком нам времени, это опера Стравинского «Похождения повесы», сюжет которой подсказан гравюрами Хогарта.

полнокровной жизнью партитуру балета. Какими же музыкальными характеристиками наделил композитор своих героев?

Поначалу Петров выявляет конкретные приметы в их живой и чувственной полноте: это величаво-размеренная поступь Бога и вихревые движения Дьявола, галантные реверансы Адама в сцене первых уроков танца и льющаяся кантилена Евы.

Для обрисовки Бога, ангелов, Адама и Дьявола композитор чаще всего обращается к «теме с вариациями», широко используя возможности интонационных, ритмических и тембровых преобразований, поданных порой сквозь юмористическую призму. Вариационный принцип становится предпосылкой для хореографического рисунка, в котором оживают позы из старой балетной классики, будто согретые доброй улыбкой.

Разными гранями показывает композитор найденную тему-образ, отбирая самое существенное, выразительное в ее пластике для последующего развития. Таковы сосредоточенность мысли в портрете мудрого создателя, изящество и детское очарование в «ангельских» сценах, беззаботность и задор юного Адама, чистота, лиризм и целомудренность Евы.

По сравнению с «Берегом надежды» (вспомним образ военного патруля, сцену соблазнов) композитор стремится к большей характеристичности образов зла: в балет входит их многоликий, «составной» (термин М. Друскина) портрет. Наряду с этим характерологическим типом — Дьявол, Ведьма — выдвигается другой, который можно обозначить как «портрет-состояние»: вдохновенная Ева, созидающий Бог. Сопоставленные друг с другом, они образуют в музыкальной драматургии сопряженные ситуации, по семантике своей знаменующие контраст света и тьмы.

Музыкальные характеристики героев даны, однако, не застывшими, а в динамике. Не выходя за пределы пластической природы темы, Петров симфонизирует образ, направляя развитие «вовнутрь»: на углубление его и укрупнение. Таково хоровое звучание до-мажорной гаммы при рождении Адама и в его танцевальном монологе (тема с вариациями), где мир глазами ребенка предстает добрым и радостным. Или звучание светлого гимна Еве («Ave Eva») в хоре и оркестре, возвышенная музыка которого выражает восторг перед таинством рождения и избранностью судьбы. Тем самым

с живой достоверностью конкретных черт сочетается объемность художественного воплощения.

Если начало балета связано с выдвиганием обобщенных портретов героев («Ave Eva»), то в атмосфере обострившегося конфликта (II и III акты) обобщаются драматические ситуации. Значительнее становятся события, усиливается действенное начало.

Именно в этих сценах происходит становление и мужание человеческого духа. Адам из ребенка — трогательного и наивного — вырастает в пылкого влюбленного юношу, а затем в решительного и смелого защитника женщины. В эволюции образа воплощена философская мысль: человек способен не только отстаивать свободу, но и пронести свою любовь через житейские невзгоды и стихийные бедствия, через поколения и эпохи.

По мере раскрытия характера Адама архитектурно замкнутые формы вариаций и сюит с пластикой классического танца уступают место разомкнутым построениям,номерная структура сменяется поэмой. Так звучат вдохновенные дуэты Адама и Евы. В дальнейшем все более симфонизируется партитура балета, особенно в драматических, конфликтных сценах, знаменующих единоборство людей с силами зла. Чем больше защищают они свое счастье, тем безжалостнее и сильнее обрушивается на них зло. Сцена погони и преследования Адама и Евы, через время и пространство<sup>1</sup>, приводит к «Катаклизмам». Это кульминация жестокости и насилия; в ней — судьбы народов с их борьбой и страданиями, в ней — угроза миру и крушение его. Но любовь восстает из пепла. Утверждение в финале гимна Еве символизирует возрождение Земли, Жизни, Человечества.

Есть композиторы, которые сохраняют единство стиля на всем своем творческом пути. Таковы столь различные по идейно-образному содержанию творчества Рахманинов и Бриттен, Пуччини, Дебюсси и Шостакович, хотя в процессе эволюции их стиль претерпевал известные изменения.

Иной метод у Стравинского. Композитор менял свой творческий облик не только на разных жизненных этапах, но и в связи с определенной, заданной себе задачей. Для «Поцелуя феи» моделью ему послужил образный строй

---

<sup>1</sup> В постановке Минского Большого театра оперы и балета эта сцена удачно названа «Бег времени».

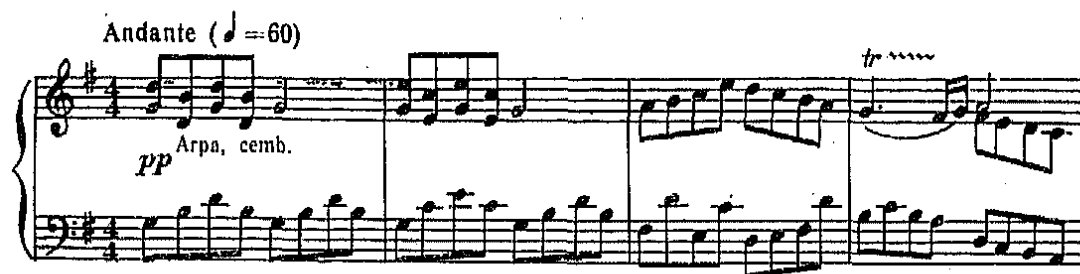
музыки Чайковского, для «Пульчинеллы» — Перголези. Однако в пределах избранной модели Стравинский стремился выдержать единство стиля. Так возникли различные художественные манеры, столь отличающие «Петрушку» от «Агона» или «Весну священную» от «Аполлона Мусagetа» и т. д.

В современной творческой практике встречается и другое применение подобного метода: композитор обращается к разным приемам и средствам выразительности для воплощения множественности явлений в рамках одного и того же произведения (например, Пендерецкий). Он отражает различные стороны действительности с помощью разных стилевых манер. Тогда в отдельно взятом произведении возникает стилистическая разнородность, которая связана с разграничением образных сфер, противопоставленных друг другу в противоречивом единстве. Порой же возникают и межжанровые связи с разными видами искусств. Такие поиски — своеобразная доминанта творческих устремлений Андрея Петрова.

Емкость содержания «Сотворения мира», его многоплановость определила характер музыки, ее полистилистику. В умении объединить в одном произведении разнородные стилистические слои и их структурно-смысловые элементы проявился творческий метод А. Петрова, его композиторская индивидуальность.

Созданию целостной архитектоники балета способствуют три основные сферы, вызывающие широкий круг образных ассоциаций. Одна из них характеризует доброе начало, другая, примыкающая к добру, — людей с их судьбами и душевным миром, а третья — начало злое.

Сфера добра связана с представлением об идеальной райской жизни — изначальной, чистой, еще не замутненной Злом.



В отдельных сценах возникает невольная аналогия с одноименным балетом Дариуса Мийо, где библейское сказание

воссоздано как бы в представлении охваченного религиозным экстазом негра. (Отголоски джазовой манеры, в которой решена музыка Мийо, порой слышны и у Петрова.) Возможна и другая аналогия — с финалом Четвертой симфонии Малера, трогательно и иронично повествующем о «небесных радостях». Такие примеры можно умножить. Но как любые аналогии, они лишь подчеркивают оригинальность решения подобной темы Петровым.

Лейттема добра, экспонированная во Вступлении, проходит через всю музыку балета. Мир наивных представлений о гармонии рая дан композитором в стилизованных тонах, окрашен юмором: это музыка улыбчивая, лукавая. Сцены созиданий Бога и шаловливых проделок ангелов воплощены в духе старинной танцевальной сюиты, в чередовании двух- и трехчастных форм (№ 2, 10). Здесь звучат то менуэт («Бог и ангелы», № 2, третья вариация), то напев старинной арии (четвертая вариация), то стремительная жига (пятая вариация). Пластика мелодий, украшенных трелями, светлых, диатоничных с мягкими «округлыми» кадансами, воскрешает образы музыки прошлого. В оркестре преобладают чистые тембры деревянных и струнных с солирующими инструментами, сочетание клавесина с арфой.

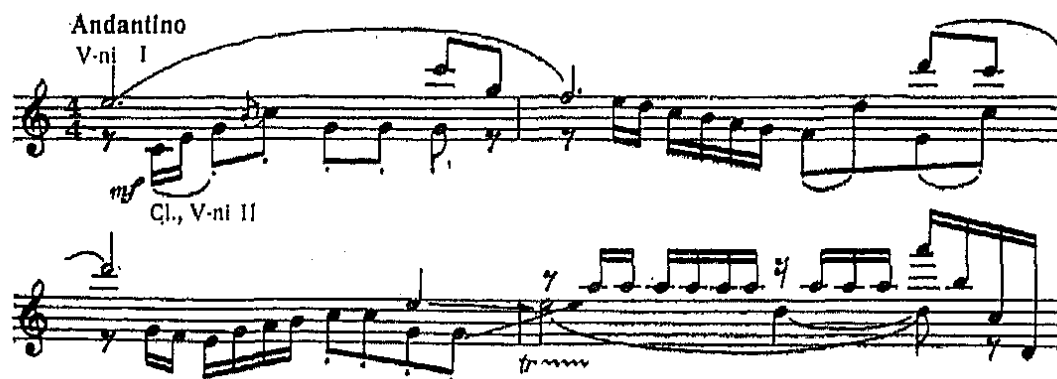
Стилизация дана с безупречным вкусом, столь тонко, что музыка порой звучит как цитата то ли из Баха, то ли из Моцарта, а то будто оживают сцены в Элизии — царстве блаженных теней — из глюковского «Орфея». Но иронически-шутливое отношение Петрова к далекому миру подсказывает ему приемы осовременивания этих «моделей» — неожиданные выразительные средства, будто выпадающие из «общего контекста». Таковы тональные сдвиги, «приперченные» синкопами и забавными диссонансами, либо оркестровые эффекты эстрадного происхождения (дуэт детской дудочки с тубой).

Среди наиболее ярких примеров — «Бог и ангелы» (№ 2), где в теме с вариациями и кодой изобретательно сочетаются подчеркнутая простота с изысканностью, «Хоровод ангелов» (№ 5), развивающий в светлом ре мажоре начальную тему Вступления. Тема доброй сферы будет и дальше напоминать о себе («Сотворение мира», № 8 и др.); свежо и целомудренно она прозвучит в голосах детского хора (II акт).

Как же воплощает композитор судьбы людей? Поначалу они связаны с наивной, несколько статичной и внутренне

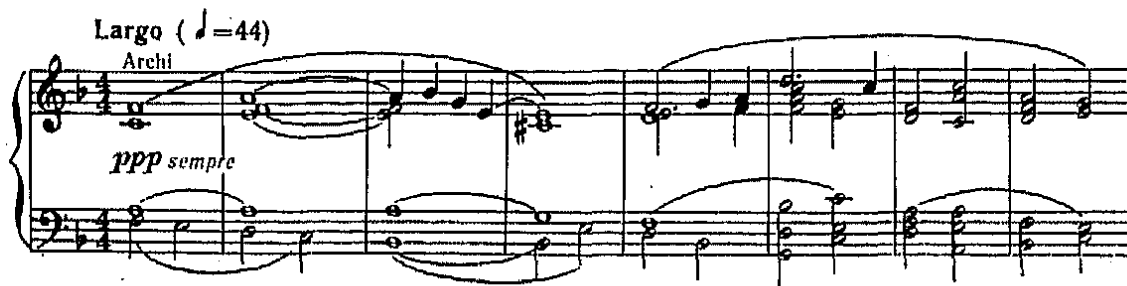
замкнутой сферой добра. В то же время это новый мир, насыщенный богатыми и разнообразными жизненными ассоциациями. Музыка романтизируется, теплеет, проникается лирическим содержанием, достигает высот подлинного драматизма.словно путь человечества отражается здесь — от беспечного детства к трудному познанию жизни, исполненному мужества, стойкости, борьбы. Исток этого пути — в сцене рождения Человека (I акт).

Торжественная пассакалия («Раздумья Бога», № 9) подводит к до-мажорной гамме, которая звучит приподнято и широко — решение принято: человек должен быть создан! («Сотворение Адама», № 10.) Цепь вариаций «новорожденного» — изящных, шаловливо-задорных, стилизованных в манере «Классической симфонии» Прокофьева — один из самых светлых номеров балета.



Детство людей характеризует полная озорства, лукавства лейттема игр-забав и лирически мечтательная тема Адама — ими открывается II акт («Скучающий Адам», № 1).

Лирическую сердцевину акта образует Largo «Ave Eva» — гимн первой женщине. Приветственно звучат колокола, вступают деревянные духовые, клавесин, соло альтов, голоса детского хора на фоне глубоких аккордов струнных с секундовыми задержаниями: словно пробуждаясь навстречу солнцу, расцветает мелодия, по-глюковски вдохновенная и величественная.

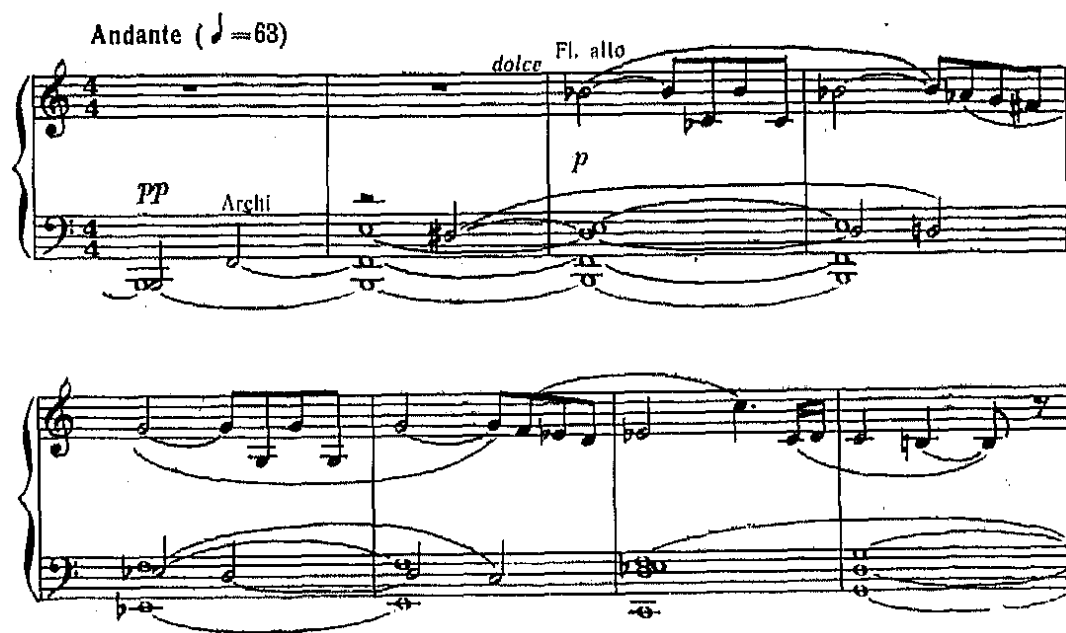




Возвышенная лирика, исполненная пластической красоты; с ней связаны лучшие страницы балета. В новом своем облике — развитая и полнозвучная, обретшая силу любви в испытаниях — тема гимна завершает балет.

Первая встреча Адама и Евы — своеобразное скерцо, задорное и шаловливое, — воскрешает тему игр (№ 5). Призванная передать застенчивую робость и просыпающееся чувство любви, она вбирает в себя темы добра и зла.

Наступает новый этап в жизни людей: разгорается борьба за их души. Кульминацией становится сцена бури (№ 8): страсть, охватившая Адама и Еву, обрисована выразительно, ярко. В основе сцены «повзрослевшая», драматически окрашенная тема игр. Как просветление после бури возникает первое любовное Адажио — проникновенно звучит соло альтовой флейты на фоне струнных.



Если ранее музыка, характеризующая людей, включала в себя интонации, близкие доброй сфере — детство, игры Адама и Евы, еще не ведающих страстей, то ныне в балет влилась новая лирико-психологическая струя: люди, познавшие счастье, готовы к борьбе за него. Наивная идиллия, над которой по-доброму посмеивался композитор, оборачивается драмой. Изменился и строй музыки: о человеческих чувствах повествуется романтически приподнято, современным, взволнованным языком.

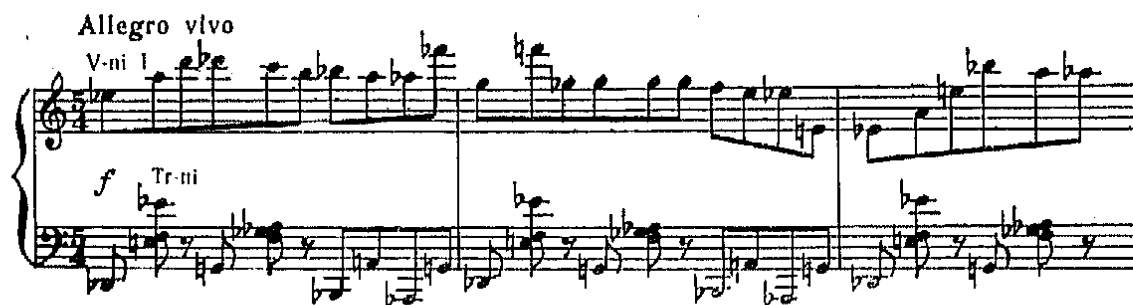
Образы мечтательной, окрыленной лирики постепенно вызревали в творчестве Петрова, в его вокальных циклах и

песнях. Песни и романсы явились своеобразной лабораторией, где обозначилась та искренняя, доверительная лирическая интонация, которая затем определила некоторые стилистические грани его крупных вокально-симфонических и театральных сочинений. Бережное отношение к слову, чуткая передача эмоционально-смыслового содержания стиха помогла выпуклой лепке характера. В гибком взаимопроникновении возвышенной декламации и песенности композитору удалось ощутить красоту пластики и преломить ее в обобщенных образах лирических сцен — таких, как «Ave Eva» и Адажио «Сотворения мира».

Иной пластикой наделено зло, которое противостоит не только добру, но и лучшим устремлениям людей. Злое начало олицетворяет Дьявол. Поначалу он выглядит грубоватым простаком, напоминающим гоголевского Черта из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но по мере развития действия лубочный Черт перерождается в Люцифера, охваченного жаждой разрушения. В музыку входит гротеск, символизирующий разнузданность и жестокость «сатанинской сферы». Теперь зло предстает в образе страшных социальных катастроф.

Тема зла рождается из музыки «Хаоса» (№ 1) и в свою очередь порождает хаос, нарушая изначальную гармонию (III акт, финал). Как и тема добра, она пронизывает музыку балета, вызывая ассоциации с картинами «Страшного суда» Микеланджело.

Во Вступлении (№ 1) образ первозданного хаоса выражен средствами атональной музыки: хроматизированную, с изломанным графичным рисунком тему скрипок словно подстегивают диссонирующие аккорды меди. Звучание меди с солирующими тромбонами и ударными становится лейттемом, характеризующим зло.



Гиперболизируя бытовые интонации и ритмы, сочетая патетику с буффонадной насмешкой, Петров уже в I акте вво-

дит элементы эстрадной музыки, обнажая сущность Черта («Вариации», № 3). Чтобы картина предстала нагляднее, композитор не скупится на изобразительные эффекты, используя «ворчливые» глиссандо тромбонов, трещотку, «брэки» ударных.

Джазовые моменты усиливаются с появлением нового персонажа: Ведьмы, наперсницы Дьявола. Ее музыкальная характеристика лишена каких бы то ни было сказочно-фантастических черт; в ней отсутствует колдовская прозорливость русской Вахрамеевны («Аскольдова могила»), кокетливое лукавство Солохи («Черевички») или же устрашающие наваждения Фата Морганы («Любовь к трем апельсинам»). Ведьма из «Сотворения мира» — это современная, агрессивная «секс-бомба», будто сошедшая с обложек западных иллюстрированных журналов. Поначалу она принимает облик Чертовки, которая забавляется, казалось бы, невинными бесовскими кознями. Но затем ее танец (II акт, № 2), написанный в джазовой манере с соло саксофона, красочными эффектами ударных и медных, становится в умелых руках Дьявола орудием оболыщения, зла.

Постепенно действие переключается от юмора к драме, вакханалия сатанинских сил достигает апогея («Соблазны Дьявола», № 6). В ее изображении композитор применяет остросовременные средства; разорванность фактуры, соло труб и тромбонов, ритмы свинга, атональные сочетания, неумолимые остинато в верхних и нижних голосах оркестра создают впечатление разбушевавшейся стихии. А в сцене торжества злых сил (№ 7) хроматическая тема вихрем проносится через всю толщу оркестра, словно разражаясь демоническим хохотом. В обобщенном аспекте агрессивная сущность Зла предстает в кульминации III акта («Катаклизмы», № 4). Ураганный смерч подводит мир к предельной черте — к хаосу.

Итак, сфера зла многолика и претерпевает значительную эволюцию. В этом сложном стилистическом пласте различаются, с одной стороны, аспект «развлекательный», гротескно-бытовой, а с другой — драматический. В переломные моменты они сливаются, будто в фокусе, например в сцене дьявольской оргии (II акт, № 7). И лишь в финале — картине разрушений мира (III акт, № 4) — зло обнажает свое истинное лицо, обретает конкретный социальный смысл.

В музыке, наполненной сложными, порой двенадцатитоновыми комплексами, выделяется стремительный мотив *allegro*, обостряются гармонии в многоярусной фактуре оркестра. Возникает невольная ассоциация с аналогичными образами грозных разрушительных сил, воплощенных в симфониях Шостаковича (Седьмая, Восьмая), Прокофьева (Пятая), Хачатуряна (Вторая — Симфония с колоколом), Караева (Третья).

Многозначна жанровая природа балета «Сотворение мира», как многозначны явления, о которых в нем повествуется. Обращаясь к исторически различным праистокам, используя разные стилистические пласты, А. Петров сознательно сталкивает модели прошлого и настоящего, то обновляя старину, то привлекая современные экспрессивные средства выразительности. В моменты особенно драматические, конфликтные в произведении (III акт) звучит прямая речь, «от автора», эмоционально непосредственная, напряженная, публицистичная.

В музыке «Сотворения мира» словно воссоединился «век нынешний и век минувший», ибо прослеживаются черты, идущие и от барокко, и от джаза, и от других художественных течений музыкального искусства XX века — советского и зарубежного. Эти стилистические пласты порой столь разнохарактерны, что, казалось бы, взаимоисключают друг друга. Однако композитор стремится не столько противопоставить их, сколько, напротив, сблизить. В этом сказалась определенная эстетическая позиция автора.

Андрей Петров относится к интенсивно размышляющим о путях искусства художникам, которых тревожит, что в XX веке все более обнажаются противоречия, отделяющие музыку, условно говоря, «серьезную» от «легкой». Композитор справедливо отмечает, что подобного обособления не знало время Бетховена, Шуберта, Глинки. Справедливо и то, что ныне «все большая усложненность музыкального языка и формы в „серьезных“ жанрах и, наоборот, порой чрезмерная упрощенность в „легких“... привела к тому, что композиторы „разговаривают“ на совершенно разных языках»<sup>1</sup>.

Стремление сблизить эти полюса, намечавшееся и ранее у Петрова, ныне активно стимулировано темой, «связанной

---

<sup>1</sup> Петров А. Композитор и балетмейстер. — В кн.: Музыка и хореография современного балета, с. 60.

с эффелевскими рисунками, где есть и юмор, и лирика, и гротеск, где есть и веселое, и серьезное... И еще я думал о том,— пишет композитор,— что музыкальный мир современного человека включает в себя и Баха, и шансоны, и Шостаковича, и джаз. И если все это может гармонично жить в одном человеке, то почему оно не может существовать в одном произведении?»<sup>1</sup> Так убежденно осуществляет Петров свой замысел в стилистически разветвленной системе образов балета, сопоставляя, казалось бы, несопоставимое.

В «Истории доктора Фаустуса» Томас Манн говорил о своей склонности «видеть во всяком проявлении жизни продукт культуры и сколок мифа и предпочитать цитату „самостоятельному“ сочинению»<sup>2</sup>. Он подчеркивал, что эта склонность отнюдь не индивидуальна, ибо смешение нового и старого, неизвестного и знакомого, «самостоятельного» и «цитатного» приносит совершенно особое эстетическое наслаждение.

Суждению писателя близко суждение ученого: В. Конен на огромном историческом материале показывает, что путь музыки к реалистической образности всегда лежал через выработку и закрепление ассоциативно-конкретных, обладающих достаточной семантической определенностью интонаций<sup>3</sup>. Именно такие реминисценции, обостряющие память слушателя, способствовали созданию реалистически ярких, эмоционально-насыщенных музыкальных образов балета.

Творческий метод А. Петрова обусловлен в «Сотворении мира» интересным замыслом. Как уже было отмечено, музыкальная драматургия балета развивается от стилизованной легенды к трагедии. Отсюда и широта ассоциаций — своего рода «энциклопедия» различных музыкально-исторических стилей: от детских игр-считалок в народном духе через барокко и рококо к джазу и атональности; важна также выразительная, одухотворяющая роль характерных примет песенно-романсовой и симфонической советской музыки.

Воспользовавшись приемами стилизации, композитор сохраняет, однако, свою самобытную индивидуальность. Особенность таланта Петрова проявляется в неповторимости

---

<sup>1</sup> Петров А. Указ. соч., с. 60.

<sup>2</sup> Манн Т. История доктора Фаустуса.— Собр. соч. В 10 т. Т. 9. М., 1960, с. 308.

<sup>3</sup> Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975.

мелодики, ритма, фактуры, оркестровки; его изобретательная фантазия и незаурядное театральное чутье способствуют активному прочтению сюжета глазами нашего современника.

Общая композиция партитуры «Сотворения мира» своеобразна. Казалось бы, композитор воскрешает традицию Прокофьева, который уподоблял структуру балета кадровому членению фильма. Однако он не порывает и с классической драматургией Чайковского, которая покоилась на крупных «блоках» — Адажио, сольных вариациях и коде, на замкнутых сюитных построениях. Есть в его балетной партитуре и сцены, пронизанные непрерывным током симфонического развития. Тем самым и в композиции произведения композитор применяет множественность решений, сплавливая их воедино.

В I акте преобладает «классическая» структура: танцы объединяются в сюиты, сопровождаются вариациями и т. д. По мере драматизации сюжета поэнное начало берет верх над архитектурно замкнутым. Чем ближе развязка, тем более усиливается симфоническое развитие: грани «номеров» размываются, построения укрупняются. (Если в I акте 11 номеров, то во II — 9, а III акт содержит всего 5 номеров.) Этому сопутствует все большее усиление современного звучания музыки. Таким образом происходит «модуляция» от стилизованной номерной структуры классического балета к поэнным средствам выразительности, которыми композитор начал овладевать уже в балете «Берег надежды», а затем и в других своих сочинениях, особенно в симфонической «Поэме», посвященной памяти жертв блокадного Ленинграда.

В «Береге надежды» преобладали принципы дескриптивного, живописно-изобразительного симфонизма. В «Сотворении мира» композитор приблизился к высоким достижениям советского философского симфонизма с его обобщенной проблематикой «войны и мира».

Переосмысливая классические традиции, Петров создал новый жанр балета, в котором воплотилось многогранное содержание — от мифа о сотворении мира до трагедии о судьбах народов мира, борющихся за прогресс против реакции, за свободу и мир.

После премьеры оперы «Петр I» (1975 г.), где патриотическая идея государственности предстала в сложном пере-

плетении судеб народа и царя-преобразователя, можно было предположить, что в творчестве А. Петрова главенствующее место займет лирико-драматическое, трагедийное начало. Так оно и произошло.

Петрова издавна влекла к себе поэзия Пушкина, ее вдохновенная сила и неисчерпаемая глубина. Волновала и судьба поэта. В следующем крупном произведении, которое, как и опера «Петр I», имеет концертный и театрально-хореографический варианты<sup>1</sup>, композитора захватила, по сути говоря, общезначимая, гражданственная тема. Трагическая судьба Пушкина — великого национального гения, воплотившего в своем творчестве высокие чаяния и думы России — вот что послужило отправным импульсом для создания нового, третьего балета, названного именем поэта.

Поэт и его духовный мир (вдохновение в образе Музы и любовь с ее радостными порывами и трагической развязкой), Поэт и близкие ему друзья (декабристы), Поэт и царь со «светской чернью» (по определению Пушкина), Поэт и народ с его стихийной мощью («Пугачевщина») — таковы тесно переплетающиеся и одновременно четко проведенные сквозь все произведение музыкально-драматические линии балета.

В музыке они не детализируются, не даются в иллюстративно-сценическом плане: Петров назвал свое произведение «вокально-хореографической симфонией», подчеркнув этим обобщенность художественного решения. Наименование произведения указывает также на то, что и хореография не требует подробно аргументированного развертывания действия и должна быть симфонизированной.

Замысел необычен: нет ни завязки действия, ни последовательного развития событий. Обобщенное решение привело к условно трактованному сюжету. В очертаниях фабулы проступила основная проблема: взаимоотношения Поэта с царской властью.

Если в «Петре I» эпоха показана через разные социальные слои, подобно «Хованщине», то в «Пушкине» на гребне времени дана личностная судьба Поэта. Все сосредоточено для передачи главного: облика героя, мятущегося, устремленного к высоким гуманистическим идеалам, но окружен-

---

<sup>1</sup> О концертном варианте этого произведения см. статью В. Фомина в настоящем сборнике.



ного «бесами», которые выются вокруг и пригвождают его к смертному часу...

В основу балета положены факты последних лет жизни поэта. Но его образ трактован шире — не только в единоборстве со светским обществом, но и в связи с Россией, страждущей, наделенной буйными, «пододонными» (по определению Мусоргского) силами.

Необычно и драматургическое решение: балет начинается с пантомимной сцены дуэли. Пушкин смертельно ранен и в его сознании, будто в ретроспекции, возникает все минувшее — и ранние годы, и поздние, приведшие его к гибели.

Еще задолго до создания спектакля Петров, обладая недюжинным талантом драматурга, отчетливо представлял себе сценическое воплощение художественного замысла. В результате совместного обсуждения с либреттистами и будущими постановщиками балета Н. Касаткиной и В. Василёвым, в процессе сотворчества, окончательно сложилась музыкально-театральная концепция произведения. «Все действие спектакля сжато в мгновение дуэли, когда на краю бездны в обостренном воображении поэта могло пронестись то, что радовало, мучило его, что привело к трагической развязке.»<sup>1</sup>

Стержнем спектакля является бал. Он многолик — это бал-оборотень: с одной стороны озарен светом, поэтической атмосферой любви, вдохновенной Музой; с другой — дан как символ эпохи, холодного, чопорного Петербурга, заполнен «бесами», которые кружат, грозя бедой. Призрачное веселье оборачивается трагедией — гибелью декабристов. Новый контраст — народная вольница: подобно очистительному урагану она сметает всю нечисть. Раздвигаются границы бала, шире предстают страницы истории, настоящее сплетается с прошлым, усиливая гражданственный и социальный пафос произведения.

Но «бесы» живучи. И вновь кружат завистники, клеветники. И вновь они «правят» бал, который теперь становится лобным местом казни. Железные челюсти бала переламаывают судьбу Поэта. Но они не могут сломить Любовь и Вдохновение. Светлым гимном музам, их животворной силе, завершается произведение.

---

<sup>1</sup> Касаткина Н., Василёв В. Интервью перед премьерой. — Буклет «Пушкин». Л., 1979.

Тем самым его содержание обретает актуальное звучание.

Казалось, нелегко свести столь разнородные пласты, связанные с судьбой поэта и с судьбой России, в целостную композицию. Однако решая эту задачу, Петров смело обратился к новым приемам сценической выразительности.

В последние десятилетия (60-е—80-е годы) в синтезе музыки с поэтическим словом, во взаимопроникновении симфонии и кантаты, инструментального и вокального начал композиторы, определяя свою эстетическую позицию, находят новые возможности художественного осмысления действительности. Таковы XIII, XIV симфонии и вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» Шостаковича, балеты «Спартак» Хачатуряна, «Икар» Слонимского, «Ярославна» Тищенко, «Антуни» Оганесяна и другие, где использовано хоровое пение.

Этот опыт уже был освоен Петровым и в «Береге надежды», и в «Сотворении мира». Но если ранее вокальное начало было лишь компонентом в партитуре симфонической, то ныне композитор обратился к еще неиспытанным межжанровым связям — к синтезу смежных видов искусства: литературы и музыки, театра и симфонии. Так определился принципиально новый жанр балета.

То, что герой произведения — поэт, подсказало обращение к пушкинским стихам. Возвышенная пушкинская поэзия вдохновила на музыкально-пластическое воплощение того мира, в котором жил поэт, наделив его голосами природы, любви, голосами народа. Стремление показать народ и отношение к нему поэта нашло отражение в партиях женского голоса (соло меццо-сопрано) и хора, функции которых, против обычного, расширились. Необходимость обобщений в историческом и социальном аспекте усилила роль оркестра, который выступил в двух «лицах» — как симфонический и камерный.

В широком взаимодействии поэтического слова и народной песни, симфонии и хоровой кантаты богаче предстал духовный мир Поэта, его судьба, показанная на пересечении различных событий эпохи.

«Я убежден, что спектакль о Пушкине невозможен без звучащего пушкинского слова», — отмечает А. Петров. Авторы вводят в балет необычную фигуру чтеца, который комментирует действие или становится участником происходя-

щего. Знаменитое четверостишие — гимн Петербургу из «Медного всадника» — открывает произведение (пролог):

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит.

Либреттисты Н. Касаткина и В. Василёв так выстраивают драматургию поэтического пласта, что он всегда имеет личностную окраску. В стихах неизменно слышен голос поэта. Лирикой воспоминаний проникнута сцена юности («Была пора: наш праздник молодой»), глубоким драматизмом — переломные моменты действия, где пушкинский стих взмывает на кульминации («Не дай мне бог сойти с ума»).

Озаренные мудростью жизненного познания стихи Пушкина («Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит») усилили сцену раздумий Поэта (финал I части), а народная песня — «Долина, долинушка» — подчеркнула почвенные связи с судьбами своей страны. В прологе и эпилоге балета пушкинское слово накладывается на оркестр — звучание клавесина, арф, струнных (прием мелодекламации).

Утверждая центральную мысль произведения — бессмертие творчества поэта, Петров обратился в финале к возвышенным строкам «Андре Шенье»:

Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,  
Храните рукопись, о други, для себя!

...А я, забыв могильный сон,  
Взойду невидимо и сяду между вами,  
И сам заслушаюсь...

Так «стихотворный» пласт, протягиваясь от начала к коде произведения с его драматическими и лирическими — обычно «тихими» — кульминациями, углубил эмоционально-смысловую содержательность партитуры, ее романтически-возвышенный строй.

Свою драматургию имеет и другой художественный пласт, связанный с соло меццо-сопрано. Если чтение стихов ассоциируется с голосом Поэта, то вокальное соло — с голосом Родины, земли, персонифицированной в женском образе.

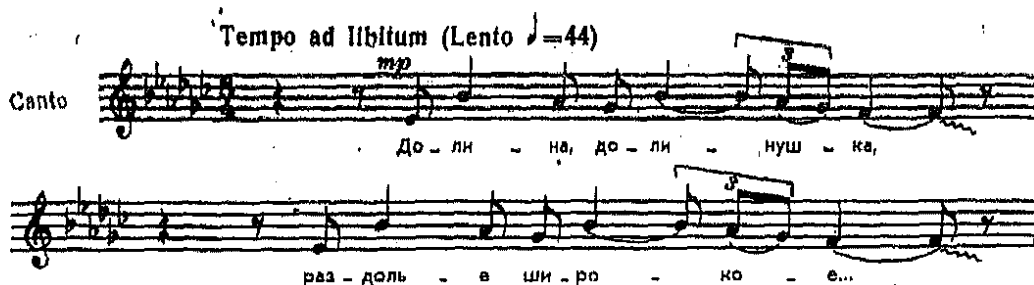
Не впервые встречается подобное решение в музыкально-театральном творчестве Петрова. Напомню девушку-чайку из «Берега надежды» или в условиях иного жанра — в исто-

рической народной опере-драме «Петр I» — печальную Анастасию, олицетворяющую судьбу России.

В новом балете, однако, образ России стал значительнее, многограннее в неразрывном единстве с народом. Оттого вокальное соло — голос Родины окрашен не только печалью, но и безоглядным неистовым весельем, буйством.

Вслед за поэтом, оставившим записи народных стихов, Петров воскресил разные песенные жанры русского фольклора: протяжные, разбойничьи, плачи. Мелодии песен звучат в основном у солирующего женского голоса; если же добавляется оркестровое сопровождение, то оно воспроизводит эмоциональный фон «реальной жизни»: далекий колокол, отзвуки хорового пения или одинокий пастушеский рожок.

Песня «Долина, долинушка, раздолье широкое» — обобщенное выражение судьбы народа — явилась одной из ведущих лейттем балета: она обрамляет I часть, повторяясь в финале, перед развязкой. Ее мелодия в «темной» окраске — е-*mol*, полная возвышенной печали, с квинтовым запевом и нисходящим движением, с вариантным развитием и широкими ходами на септиму — свидетельство чуткого проникновения в стилистику русской протяжной песенности. В финале балета лейттема, развиваясь еще свободнее, обогащается прихотливым мелодическим узором и подголосками женского хора. Здесь с песней «Долина, долинушка» в произведение входит образ глубокого сочувствия народа многострадальной судьбе поэта.

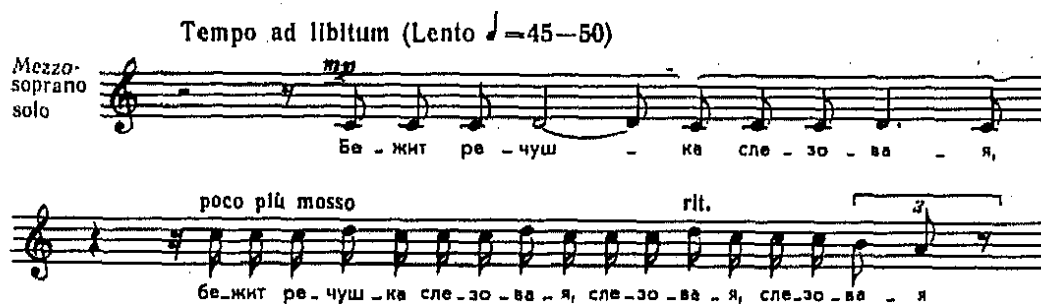


Яркий контраст дан в сцене крестьянского восстания («Пугачевщина»). Широкий эпический запев меццо-сопрано в натуральном *f-mol*, близкий старинным «разбойничьим» песням, подготавливает народную вольницу. Мелодия, по-бодински мужественная, обогащаясь все новыми кварто-квинтовыми попевками, ширится (бросок на малую септиму с ее последующим заполнением), вырастая в образ богатырской силы. Свобода метроритмического дыхания ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$  или  $\frac{3}{2}$ )

в развернутом восемнадцатитактовом периоде выявляет чутко схваченные композитором народные черты.



С вокальным соло связаны и переломные моменты драматургии балета, и «сцены-послесловия». Например, как печальная кода (после подъема и спада вольницы) рождается трагическая песня «Бежит речушка слезовая» в духе плача-причета. Вспоминается плач девушки из кантаты Прокофьева «Александр Невский» («Мертвое поле»). Однако если в нем воссозданы черты протяжной песни, то плач в балете Петрова истов, близок ритуальному, крестьянскому, с выразительным опеванием малой секунды, октавной переключкой регистров, заостренными скачками (на уменьшенную октаву, большую септиму), ритмической вариантностью.



«Новая фольклорная волна»<sup>1</sup> дала много замечательных образцов песен-плачей (в вокальном цикле «Русская тетрадь» Гаврилина, в опере «Виринея» Слонимского, в балете «Ярославна» Тищенко). Таков и рассмотренный нами пример в балете Петрова: плач, полный взволнованной трепет-

<sup>1</sup> Так в современной музыковедческой литературе называется художественное течение, закрепившее вспыхнувший интерес советских композиторов к неизведанным пластам русского фольклора.

ности и красоты, несёт в себе черты глубокой скорби и человечности.

Как отмечалось, вокальное соло иногда сплетается с хоровым пением — тем художественным пластом, где также использованы либо собственные стихи Пушкина, либо его записи народной поэзии. Драматургическая роль хора столь значительна и семантически разнообразна, что балет мог быть назван «вокально-хоровой (вместо хореографической) симфонией». Хор звучит то за сценой — и создает определенный эмоциональный настрой, то обретает значение одного из главных действующих лиц — коллективного героя, народа («Пугачевщина»).

Вокально-хоровая сцена в начале балета («Мчатся тучи») вводит в тревожную, драматическую атмосферу. Основной лейтмотив — интонация причета — в терцовом удвоении басов и теноров («Мчатся тучи, выются тучи»), затем насыщается хроматизмами и ступенчатыми мелодическими ходами («Вьюга злится, вьюга плачет»).



При тональном сдвиге (d-moll — f-moll) на фоне басового остинато выделяется тревожный распев теноров («Еду, еду в чистом поле»); полифонический склад хора оттеняется новой оркестровой фактурой (фигурация шестнадцатых), близкой ритму скачки. Мелодическое противодвижение голосов смешанного хора подводит к *ff*.

Гибко следуя за поэтическим текстом, композитор изобретательно использует солирующие голоса (тенора) и группы хора, а на кульминации — оркестрово-хоровое *tutti*. Каждая строфа-куплет с повтором-усилением заключительной фразы, драматизируясь, создает непрерывное нарастание, сквозное развитие целостной формы.

Хоровой фрагмент, в котором используется эффект реверберации (искусственное «эхо»), завершается оркестровой кодой с синкопированными аккордами *tutti*, остинатным лейтмотивом струнных и равномерной поступью литавр. Образы пушкинской поэзии — зимняя дорога, вьюга, думы путника —

обретают в музыке хоровой сцены характер высокого обобщения, связанного с трагической судьбой поэта.

В дальнейшем в остроконфликтных ситуациях, в сценах поединков с «бесами» («Бал второй», Вступление ко II части, «Снова бесы», «Вызов», Финал), хор используется как оркестровая краска. Шепот, шорохи, шумовые эффекты, вплетаясь в симфоническую ткань, возникают словно видения Поэта, преследующий его кошмар.

Яркий контраст несут сцены воспоминаний Поэта: встречи и прощания друзей («Юность» и расправа с декабристами), которые даются наплывом (аналогично воспоминаниям плененного рыбака о Родине в «Береге надежды»).

Будто озарена светом ослепительно-праздничная картина юности Поэта. Торжественно звучит «Вакхическая песня» («Что смолкнул веселия глас?»). Ее интонационно-тембровый склад воскрешает музыкальные приметы пушкинской эпохи: в полнозвучных арпеджио струнных и арф, близких гитарным переборам, в призывных трелях валторн и дерева и особенно в выразительном секстовом запеве басов с пластикой размеренных триолей и секвентным развитием к хоровой кульминации. Стилистика кантов, студенческих гимнов, русских романсов, чутко опосредованных Петровым, призвана воссоздать атмосферу лицейской дружбы, братства, юношеских увлечений, восторженной веры в будущее.

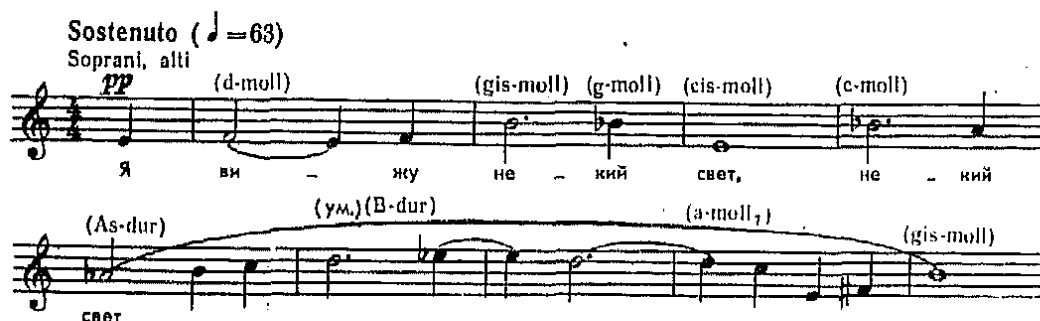


В другой сцене — прощание Поэта с друзьями — как «голос народа», исполненный печальных предчувствий, звучит трогательная протяжная песня «Возьми меня с собой» («Девушка крапивушку жала») для соло меццо-сопрано и женского хора, тонко изукрашенного подголосками (противодвижение или канонические секундовые имитации).





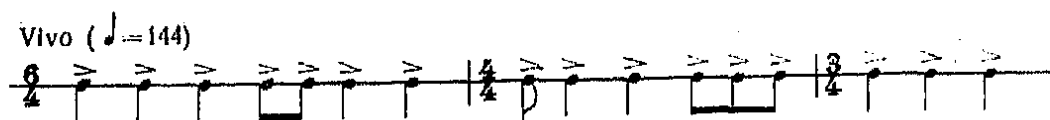
Эта песня не только символизирует разлуку, но и служит своеобразным водоразделом между сценой декабристов — драматическое «шествие» тромбонов и литавр — и вторым балом («Поэт и царь»). Подлинной удачей композитора стала одна из финальных сцен («Прощание»), воплотившая поэтическое вдохновение, творчество, где вокализ женского хора воспринимается как символ возвышенной красоты.



Действительна роль хора — коллективного героя в сцене «Пугачевщины». Суровый эпический запев меццо-сопрано подготавливает вокально-симфоническую фреску, полную динамичной, взрывчатой силы.

Постепенно разрастается суровая, лихая вольница; вступают сначала басы, затем тенора. Ритмическая вариантность основной попевки песни-пляса, терпкость интервальных сочетаний (тритоны, увеличенная октава), постепенное динамическое уплотнение хоровой фактуры на фоне оstinатных педалей призваны воплотить образ неуклонно нарастающей грозной силы. Первая волна знаменует первую оркестровую вершину.

Чтобы передать характер исступленного веселья, композитор использует прием «втаптывания» ритмов, вернее, изобретает ту ритмоформулу, которая пронизывает музыку целой сцены.



Все группы хора приходят в движение, сталкиваясь в разном тонально-ладовом освещении, усиленном приемами глиссандо и реверберации. Вторая волна знаменует вторую оркестровую, а затем и хоровую вершины.

Могучие унисоны, лихой посвист флейт и кларнетов укрупняют основную песенно-плясовую попевку, которая утверждается в звучании всего оркестра. Ее ритмические и тембровые преобразования, «игра» регистрами свидетельствуют о богатой фантазии композитора, возможно вдохновленной такими шедеврами, как «Танец кучеров» в «Петрушке» или «Танец старейшин» в «Весне священной» Стравинского. Но в «Пугачевщине» народный «перепляс» становится символом гневного возмущения, борьбы. Песня, когда-то записанная Пушкиным у яицких казаков, в балете Петрова обрела реальную силу, стала кровью и плотью народа, символом мятежной России.

В жанровых пластах, связанных со словом сказанным (соло чтеца) и словом спетым (соло меццо-сопрано и хор), отразились разные стороны поэзии Пушкина: державинская чеканка стиха в жанре оды (стихотворный пласт — Вступление), лицейская анакреонтическая лирика («Вакхическая песня»), трагическая струя («Мчатся тучи» — хоровой пласт) и народная поэзия (в партиях соло и хора).

Стремясь к многогранному воплощению своего замысла, композитор акцентировал синтез театра драматического, оперного и балетного, но общим знаменателем сделал симфонию, что подчеркнуло неповторимые особенности партитуры. Петров мыслит оркестрово, чутко реагируя на смену темпоритма сценического действия, но вместе с тем и абстрагируется от него, поднимаясь до широких симфонических обобщений. Тут есть определенная логика музыкального развития.

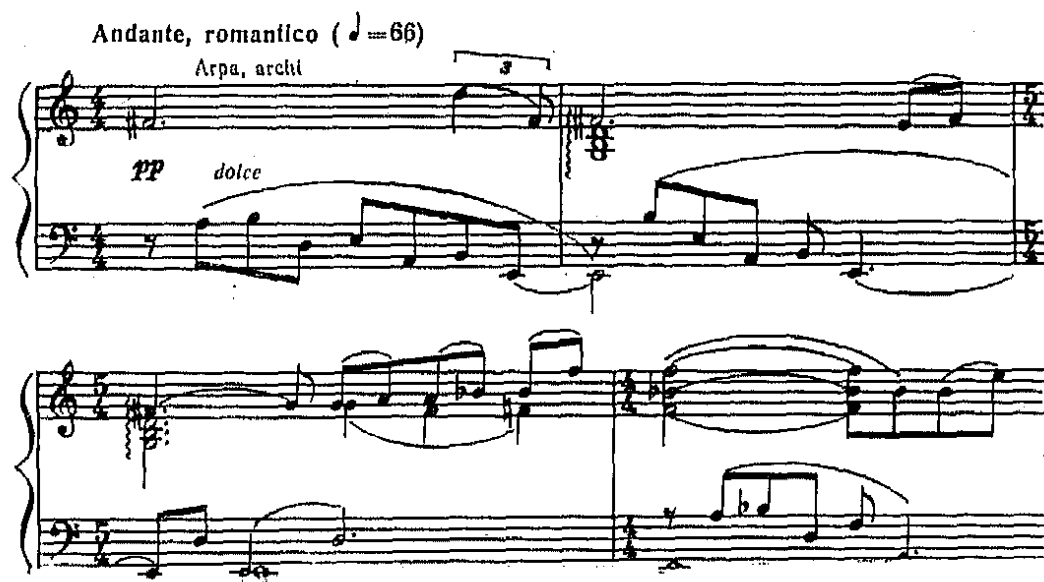
Жанр вокально-хореографической симфонии, избранной композитором, далек от традиционного решения: это не симфония в обычном классическом понимании. Но в ее двух частях (актах) можно усмотреть черты масштабного сонатного *allegro* (с экспозицией, разработкой и динамизирован-

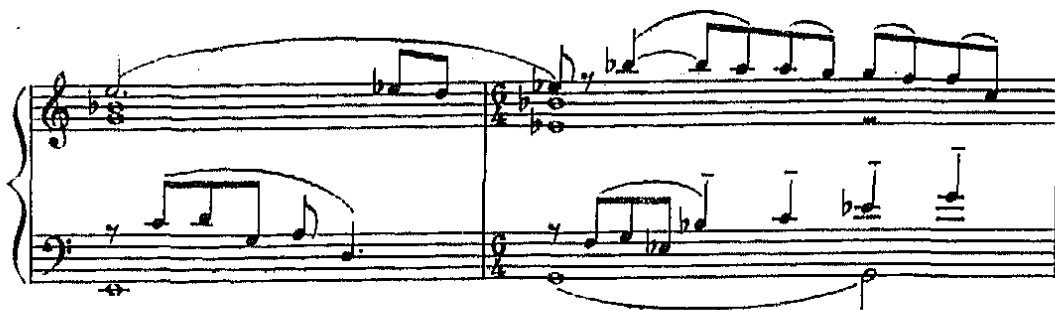
ной репризой), обрамленного вступлением и заключением. А ведущие лейтобразы — кружащих «бесов» и возвышенной любви — противопоставлены друг другу как главная и побочная партии.

В начальной вокально-симфонической сцене — «Мчатся тучи» — зарождается полный драматизма главный образ (Allegro). Одиноким колокольчик, взвихренные пассажи кларнетов, скрипок и особенно хоровая интонация причета передают атмосферу тревоги, бури, неумолчного завывания вьюги, усиленной многоярусной звучностью оркестра и жестко ритмизованными аккордами.

«Бесовская» лейттема, проведенная сквозь музыку всех трех балов, несет большое эмоционально-смысловое напряжение. Нагнетая развитие действия в узловых сценах балета, она предстает в крупном штрихе, завуалировано — в мелодических очертаниях котильона, или принимает характер зловещего фона в различных ритмических вариантах и тембровых красках оркестра (Вступление ко второй части, «Снова бесы», «Вызов», Финал).

Безумию «бесов» противостоит целомудренная лирика побочной партии, впервые прозвучавшая во Вступлении к балету. В первом дуэте («Любовь поэта») расцветает вдохновенная мелодия, сотканная из секундовых вздохов или распетая в ласковых секстовых зовах.





Нежное звучание струнных и арф обрамляет выразительную декламацию альтов на суровом басовом остиinato; музыка драматизируется — широкий «разлив» секст подводит к кульминации в C-dur.

Но содержание побочной партии многозначнее. Она предстает не только как выражение глубокого чувства, дифирамб пленительной красоте — дуэты с Натали, но и поэтического вдохновения — дуэты с Музой — или философского раздумья — монологи Поэта.

В сценах лирических объяснений величая поступь лейт-темы словно теряет свое земное притяжение — становится «парящей». Такой «окрыленный» характер ей придает яркий секстовый оборот мелодии, который встречался и в «Вакхической песне». Это неслучайно: Б. В. Асафьев в исследованиях, посвященных русской классической музыке, неоднократно возвращался к проблеме «секстовости»!

Глинкинская романсовая интонация («Не искушай», «Грузинская песня»), пронесенная через поколения — вплоть до Чайковского и Прокофьева (напомним секстово-октавные «перехваты» мелодии в партии Наташи из «Войны и мира» или в вальсах балета «Золушка»), послужила Петрову стиливым «знаком» эпохи и средством обобщения определенного строя чувствований, свойственного пушкинскому времени.

Атмосферу поэтичности усилила нежная восходящая секвенция (с нее начинается побочная партия), которая вместе с выразительной секстой связала воедино различные картины и сцены балета и легла в основу двух монологов Поэта, окрашенных смятением и драматизмом.

Из напряженного кластера рождается музыка первого монолога: расслоившийся звук воспринимается как расплывшееся и ускользающее видение. Лирическая лейттема искажена мукой сомнения: щемящей тоской звучат подголоски скрипок и флейт на трагическом лейтритме аккордов *tutti*.

Так бьется охваченное тревогой сердце, и его биением словно пронизана музыка балета<sup>1</sup>.

Новые психологические оттенки возникают при сочетании двух оркестров — «двух музык», — символизирующих поединков Поэта с враждебным ему окружением. «Бесовским» вихрям противостоит лейттема любви как вера, как проблеск надежды — светлый вальс у солирующей скрипки («Бал второй»). Та же тема обретает отрешенный характер в танце Натали с царем, где «солирует» в изысканном прозрачном звучании сценический оркестр.

Сметая злобную бурю клеветы в сцене третьего бала, возникает второй монолог Поэта, подобный взрыву отчаяния. В стихию грохочущих аккордов tutti (вновь тревожный лейтритм!) властно вторгается лейттема вдохновенного творчества. Секстовый запев трубы открывает дуэт Поэта и Музы. С этими возвышенными страницами партитуры связаны уже упомянутые «тихие» кульминации балета.

Активизация музыкального развития, усиление драматизма главной и побочной, сопряженных на близком и дальнем расстоянии — на разных музыкальных уровнях, ярче выявляют конфликтную природу хореографической симфонии.

Есть важная особенность: в кульминационные моменты разные жанровые пласты перекрещиваются, их взаимодействие усиливается; в «Пугачевщине», например, синтезируются все три начала — сольное, хоровое и симфоническое.

Подобные процессы диффузии на разных музыкальных уровнях, когда стихотворный пласт сочетается с песенным и инструментальным, выявляют новаторское решение жанра балета, нацеленного на глубокое и действенное осмысление личности Поэта в ее социальном и гражданственном аспекте.

Какова же целостная музыкальная драматургия этого талантливое сочинения? Две его части (или два акта) основаны на контрастном чередовании эпизодов: в I — 12, во II — 8, что подтверждает присущую Петрову склонность к укрупнению разделов композиции по мере приближения к финалу. Сначала преобладают эпизоды экспозиционного

---

<sup>1</sup> Этот фрагмент напоминает сцену последней встречи Андрея с Наташей в опере Прокофьева «Война и мир» — эпизод, где звучат слова: «Что это тяжелое стучится во все стены? Да это сердце!»

характера, где ведущие лейтобразы — «бесы» и любовная лирика (о них уже шла речь) — намечают широкие симфонические линии развития.

Разработка, свободная по своему наполнению, вбирает три развернутых раздела. Здесь в силу вступают не только музыкальные, но и театральные закономерности: многоплановое действие создает предпосылки для сценической полифонии.

Первый раздел — первый бал («Котильон»), где диалог «двух музык», двух оркестров — симфонического и камерного — знаменует разгорающийся поединок Поэта с высшим светом. Во втором разделе — второй бал разделяет эпизоды-воспоминания — радость встречи («Вакхическая песня») и печаль расставания («Возьми меня с собой»).

Усилившийся диалог «двух музык» — поединок Поэта с царем — приводит к динамичной коде — симфонической кульминации I части балета («Травля поэта»). Раздумье Поэта («На свете счастья нет, но есть покой и воля») и новая протяжная песня («Долина, долинушка») — образ Родины возникают как философское осмысление происшедшего, как лирическая кода.

II часть — продолжение разработки. Ее третий, самый большой раздел — «Пугачевщина» — новый динамический взлет и хоровая кульминация балета. Действие выносится на «просторы» значительных исторических событий, связанных с судьбой России.

Объединяет эти разнохарактерные эпизоды разработки сквозное развитие ведущих лейтобразов, которое составляет главный «нерв» музыкального действия. Эволюция «бесовской» и лирической тем приводит к конфликтам-столкновениям на близком расстоянии. Таково начало II части (Вступление, «Бал третий» и новый «Монолог Поэта»), где эмоциональную атмосферу накаляют разные обличья «бесовской» темы.

Реприза обобщает основные сферы, сохраняя контраст «света и тьмы» в сопоставлении сцен «Прощание» («Некий свет») и «Вызов». Раздумья Поэта о своей судьбе, предчувствия смерти воплощены во вдохновенном вокализе женского хора, который знаменует светлую кульминацию балета. Сцена дуэли «взрывает» лирику прощания. Так перебрасывается арка к кульминации I части («Травля поэта» — «Вызов»).

Эпилог («Завещание») — неторопливая, просветленная кода всего балета. В звучании вокального соло, хора и чтеца резюмируется содержание произведения: и образ Родины, преломленный в песне «Долина, долинушка», и лейттема «бесов», и лирическая тема. Реквием на смерть Поэта рождается как возвышенный гимн бессмертию Поэта, его вечно прекрасному искусству.

Решая проблему музыкального стиля, композитор утверждает, что «пушкинское» — в нравственно-философском и эстетическом смысле — проявилось во многих явлениях русской культуры, но в музыке наиболее сильно — в творениях Глинки, Чайковского, Мусоргского, Стравинского<sup>1</sup>. Вот почему, работая над вокально-хореографической симфонией, он чаще всего открывал партитуры этих мастеров. Петров отказался от полистилистики как последовательного композиционного принципа, хотя сохранил некоторые приметы прошлого.

Свое ощущение интонационного образа эпохи подсказало композитору различные жанровые истоки: это и старинные студенческие гимны, и танцы — от изящных вальсов Грибоедова, от поэтичного, мелодически непосредственного «Вальса-фантазии» Глинки до Котильона Чайковского из «Евгения Онегина»; это и уже упомянутый русский романс, и богатая своей многожанровостью русская народная песня. Конечно, подобные воздействия лишь стимулировали творческое воображение художника. В целом партитура балета отмечена большим стилевым единством.

О Пушкине написано много стихов, повестей, драм, романов; его облик запечатлели скульптурные изваяния, портреты; неоднократно воскрешались эпизоды из его жизни в кино. Теперь создан хореографический спектакль, который автором музыки предвараен разъясняющей ремаркой: «Размышление о Поэте». Это — существенное дополнение, мимо которого нельзя пройти при анализе балета.

Чтобы судить о произведении, следует оттолкнуться от его исходного замысла, а замысел этот в том, чтобы ожившие картины дать сквозь призму восприятия смертельно раненного Поэта. Он ранен не только физически, оттого так многообразна гамма его психологических настроений, где

---

<sup>1</sup> Петров А. Интервью перед премьерой. — Буклет «Пушкин». Л., 1979, с. 3.



лирика проникается драмой, а смятение отступает перед озарением мудрости.

Романтическая стихия музыки при передаче чувств любви и подвига — всегда была близка Петрову. Ныне ярче проявилась в ней трагическая струя. Что же касается лирики, то она стала тоньше, задушевнее; в ней выкристаллизовалось целомудренное поэтически-одухотворенное начало.

Возможно корни его таятся в прокофьевском лиризме. Но в то же время не следует искать в музыке балета характерности — в этом как раз ее отличие от Прокофьева.

И поэтому при изображении знати, Дантеса, царя нет места гротеску. Петров не столько обрисовывает индивидуальные черты того или иного персонажа, сколько передает различные состояния главного из них — Поэта. Оттого и боль, и радость, и отчаяние, и мятежный порыв — все окрашено в романтические тона. Лирические встречи и прощания, монологи Поэта, «бесовские» балы — все решено в поэтическом ключе. Этому служат и песни, и проникновенное пушкинское слово. Сказывается и характерная для обобщенно-симфонического развития обрисовка не внешнего, а внутреннего мира. Но при этом, как и в прежних балетах Петрова, музыка лишена традиционной дансантиности. Нет здесь и обычных танцевальных сюит в картинах бала. Тем не менее ощущением пластичности хореографического спектакля, каким его мысленно видел композитор, пронизана партитура.

Возвышенный пушкинский стих словно подсказал психологически-образное воплощение лирических сцен — любви, юности; в них, как было отмечено, угадываются черты вокальной лирики начала XIX века. Вдохновенный симфонический романс («Любовь поэта») и гимн дружбы («Юность») воссоздают приметы художественного прошлого. В ином аспекте представлены аналогичные приметы в сценах бала. В них есть и другая сфера — «бесовская», где также словно оживают пушкинские строфы. И наконец, в качестве яркого контраста к ней — необъятная народная стихия, протяжно-печальная и буйно-мятежная.

Гений Пушкина вызвал к жизни множество прекрасных музыкальных творений и в русской, и в советской музыке. В последние годы все большее внимание привлекает лич-

ность поэта — «драгоценные подробности жизни и духа» Пушкина. К этой теме все чаще обращаются писатели, литературоведы: создаются книги, объемные исследования, труды.

Вокально-хореографическая симфония Петрова «Пушкин» — первая попытка музыкального осмысления образа поэта, тех идей, настроений, конфликтов, которые наполнили трагическим пафосом его творчество и последние годы жизни. Это первое размышление о поэте композитора, нашего сегодня в поэзии и жизни Пушкина источник высокого вдохновения.

---

## КОНЦЕРТНЫЕ

---

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ

---

Симфонические и камерные сочинения — мы будем называть их концертными — не занимают главного места в творчестве Петрова. Композитор уделял им меньше внимания и сил, чем балету, опере, киномузыке. В числе широко признанных достижений Петрова сочинения этого плана фигурируют редко. И если не включать в список концертных произведений сюит из балета «Сотворение мира», фрагментов из более раннего балета «Берег надежды» (ибо эта музыка рождалась в недрах чисто театрального жанра), а также вокально-симфонических фресок «Петр I», послуживших эскизом к одноименной опере, то список этот будет выглядеть скромно. По-настоящему репертуарными являются всего четыре сочинения: симфоническая поэма «Радда и Лойко», Поэма для органа, струнных, 4-х труб, 2-х фортепиано и ударных («Памяти погибших в годы блокады Ленинграда»), «Патетическая поэма» для голоса, 2-х фортепиано и ударных и вокально-поэтическая симфония «Пушкин» для чтеца, солистки, хора и оркестра.

К названным произведениям следует прибавить еще три, относящиеся к разным периодам творчества композитора: симфонический цикл «Песни наших дней», созданный в середине 60-х годов, а также два ранних камерных опуса: «Простые песни» на стихи Дж. Родари и «Пять веселых песен» на стихи современных поэтов.

Фактически концертных сочинений у Петрова немногим больше, но мы назвали в первую очередь те, что выдержали испытание временем. Во всяком случае, другие сочинения, как написанные во время учебы, так и созданные вскоре после окончания консерватории, могут рассматриваться лишь как этапы творческой эволюции композитора.

Итак, семь симфонических и камерных сочинений. Вряд ли имеет смысл спорить о том, много это или мало. По сравнению с внушительными количественными показателями и самими масштабами работ в других жанрах — 5 балетов (из них 2 ранних, не удержавшихся в репертуаре театров), опера, 2 оперетты, музыка более чем к 30 кинофильмам и 10 спектаклям, эстрадные пьесы — концертные сочинения выглядят чуть ли не побочной линией в творчестве Петрова. Однако достижения в этой области столь значительны, а черты, проявившиеся в ней, так характерны для облика композитора в целом, что такой взгляд оказывается на поверку не только несостоятельным, но и искажающим представления об эстетических принципах и жанровых привязанностях в музыке Петрова.

Начать хотя бы с того, что концертные сочинения всегда были и остаются средоточием глубинных творческих интересов композитора. Он создает их постоянно на всем протяжении своей зрелой музыкантской деятельности. И здесь прослеживается любопытная закономерность: если в начале пути таких сочинений сравнительно много, но по достоинствам своим они весьма неровны, то почти все концертныеopusy 60-х и 70-х годов — а в эти годы их становится гораздо меньше — заслуживают высокой оценки. Более того, каждый из них — шаг вперед по сравнению с предыдущим.

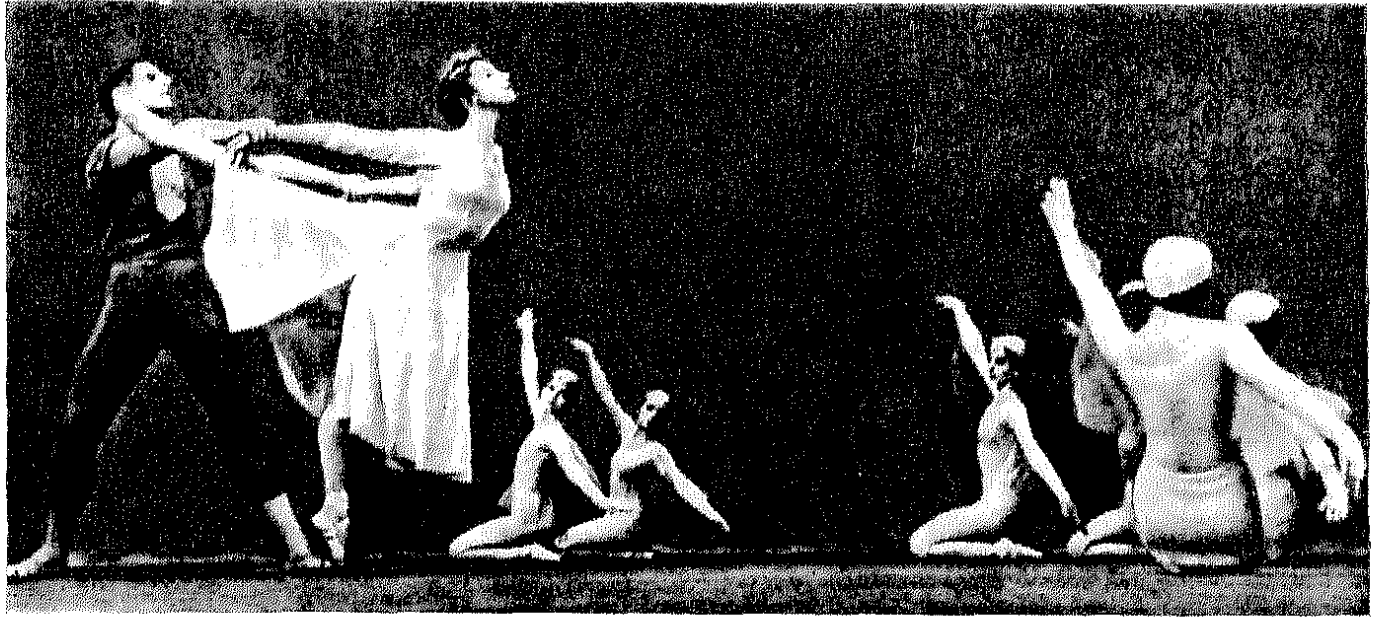
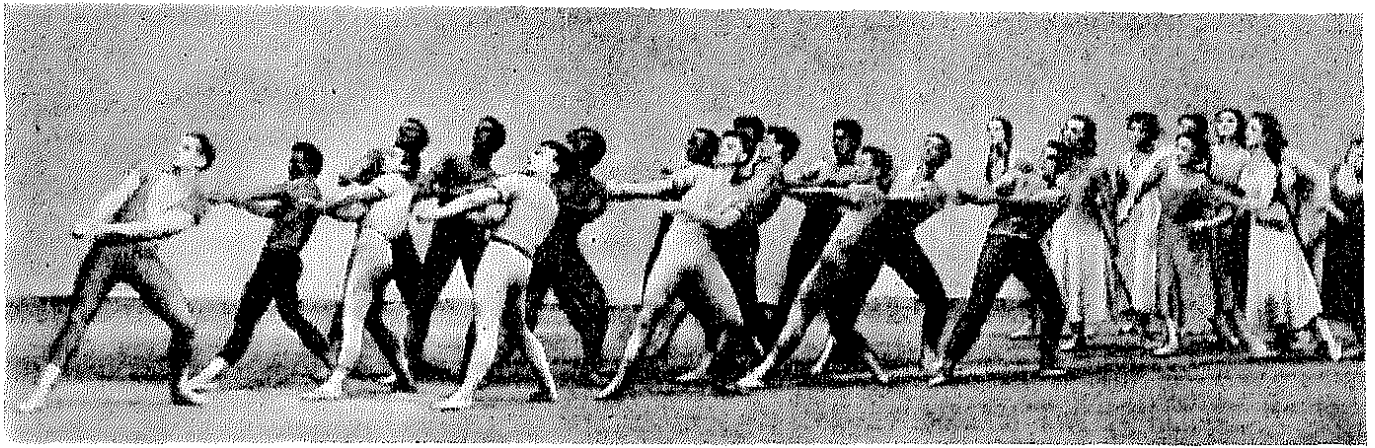
О переменчивости творческих интересов и жанровых симпатий Петрова в разные периоды его деятельности писали много, причем критики нередко называли повороты композитора от одного жанра к другому «непредвиденными», даже «непонятными». Действительно, были периоды, когда Петров занимался преимущественно песней, или отдавал все помыслы балету, опере, затем снова балету. Думается, однако, что неожиданность таких переходов явно преувеличена. И как раз на примере почти тридцатилетней эволюции концертных жанров основные эстетические «параметры» творчества композитора прослеживаются наиболее четко.

В консерваторские годы (1949—1954) Петровым создано немало сочинений, но профиль у них един: это исключительно концертная музыка, главным образом — симфоническая. Уже в этот период композитор проявляет глубокую привязанность к литературным образам, к поэтическому тексту, к конкретной, иногда обобщенной, а часто и детализированной про-

грамме. Об этом красноречиво говорит сам перечень созданных в годы учебы сочинений: Сцена и монолог Зои Космодемьянской для голоса с оркестром на стихи М. Алигер, симфоническая поэма «Как закалялась сталь» по роману Н. Островского, «Пионерская сюита» (ее нередко играли не только самодеятельные, но и профессиональные симфонические оркестры), романсы на стихи башкирских поэтов, поэма «За мир» для баритона с оркестром, балетный эпизод «Тропюю грома», «Спортивная сюита» и, наконец, упоминавшаяся уже симфоническая поэма «Радда и Лойко» — дипломная работа композитора. По-настоящему зрелой из всех этих работ можно считать лишь «Радду и Лойко».

Горьковские сюжеты не столь уж часто привлекали и привлекают внимание музыкантов. Между тем, в ранних рассказах писателя есть немало страниц, словно созданных для воплощения в музыке. Не случайно в знаменитом рассказе «Макар Чудра» композитора увлекла трагедийно-романтическая история, о которой повествует старый цыган, — история любви и гибели двух юных и сильных духом людей. И не только фабула, но и вдохновенное описание природы, и, конечно, поэтичность, одухотворенность самой горьковской прозы привели молодого Петрова к созданию симфонической поэмы.

В музыкальном раскрытии этого сочинения с достаточной определенностью обнаруживаются основные образные «приемы» и перипетии горьковского рассказа: это и портреты двух главных героев, и «описание» знойной южной ночи (мерцающее звучание засурдиненных струнных), и трагическая развязка (скорбный хорал тромбонов). Конечно, не эти, чисто внешние «сходства» с горьковским рассказом определяют саму суть и достоинства поэмы. Петрову удалось передать в музыке гордую романтичность и поэтическое обаяние легенды. В этом сочинении слушателей не могли не привлечь искренность, юношеская увлеченность высказывания. Композитор, разумеется, не пошел по пути последовательного раскрытия сюжета; главным для него стала обобщенная передача идеи рассказа. И здесь Петров развивает драматургические принципы симфонических фантазий Чайковского. Но, пожалуй, самым ценным в сочинении было то, что композитор сумел уловить и передать сквозь драматичность сюжета его возвышенность, мысль о торжестве жизни и величии человека. Конечно, в поэме были и недостатки,



Сцены из спектакля «Берег Надежды».  
Вверху — Танец рыбаков; внизу — сцена с чайками.  
(Юноша — А. Макаров, Его любимая — А. Осипенко).  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград).

Внизу слева — Сцена в тюрьме.  
Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (Москва).  
Справа — Сцена соблазнов. Театр оперы и балета г. Варны (Болгария)





А. Петров с авторами либретто и постановщиками спектаклей «Сотворение мира», «Петр I», «Пушкин» Н. Касаткиной и В. Василёвым

... с Ириной Колпаковой

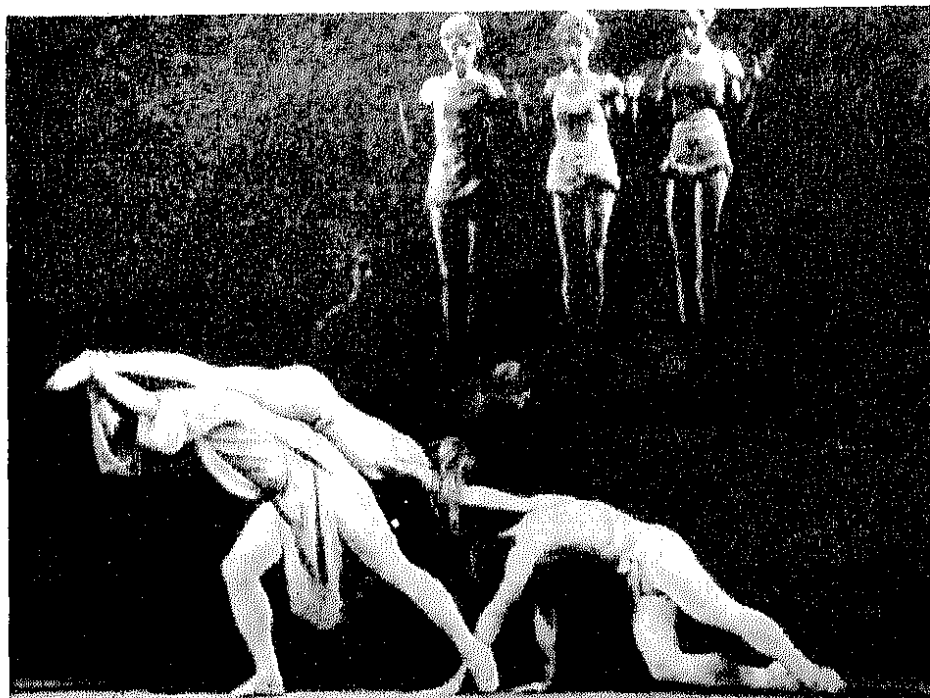




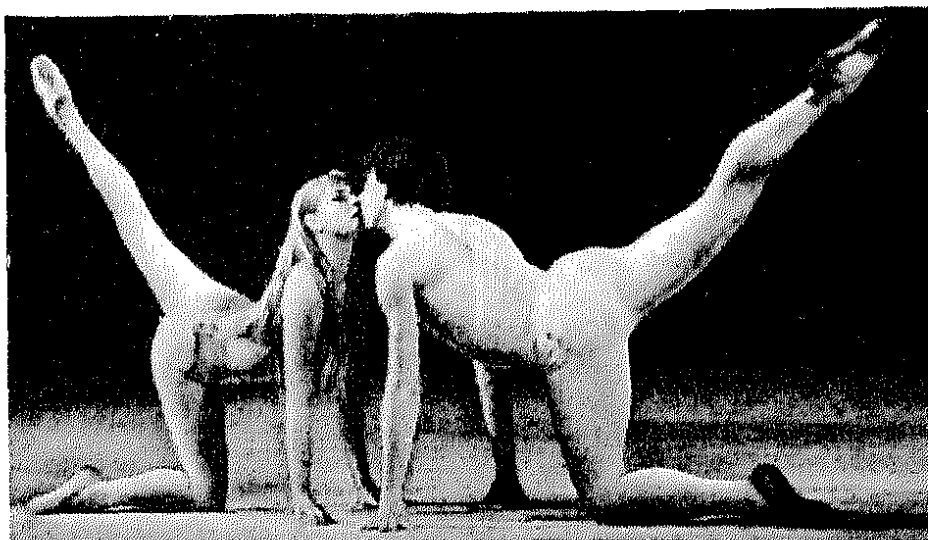


Сцены из спектакля «Сотворение мира».  
Адам — В. Гулиев, Ева — Н. Колпакова  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)

Рождение Евы



Знакомство  
Адама и Евы



Финал  
спектакля

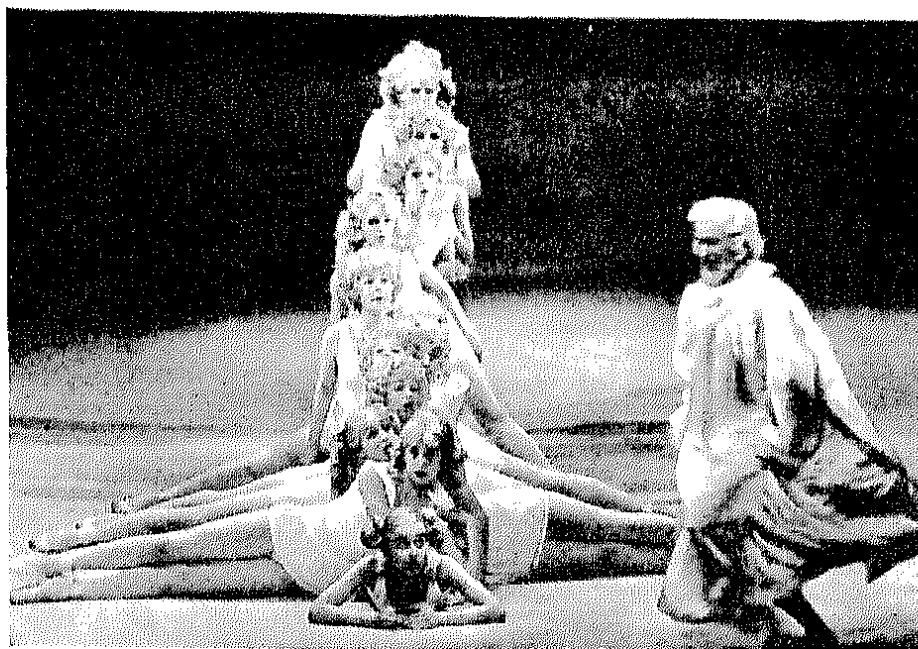


Сцены из спектакля  
«Сотворение мира»,  
поставленного  
за рубежом

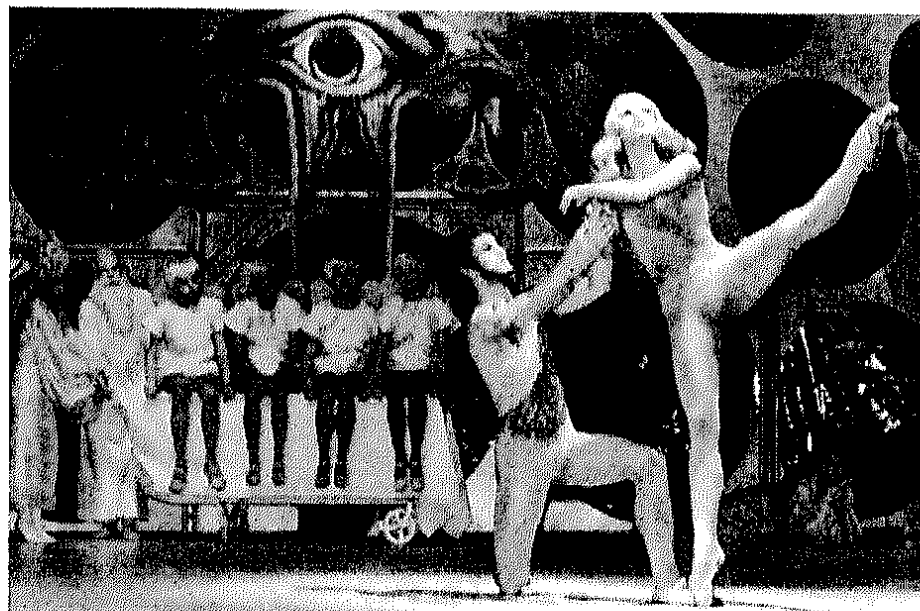


Народный театр  
имени Сметаны  
(Прага, ЧССР)

Городская опера  
(Дрезден, ГДР)



Театр оперы Шлеска  
(Бытом, ПНР)





Сцены из спектакля «Сотворение мира».  
Лейпцигский театр оперы и балета (ГДР)

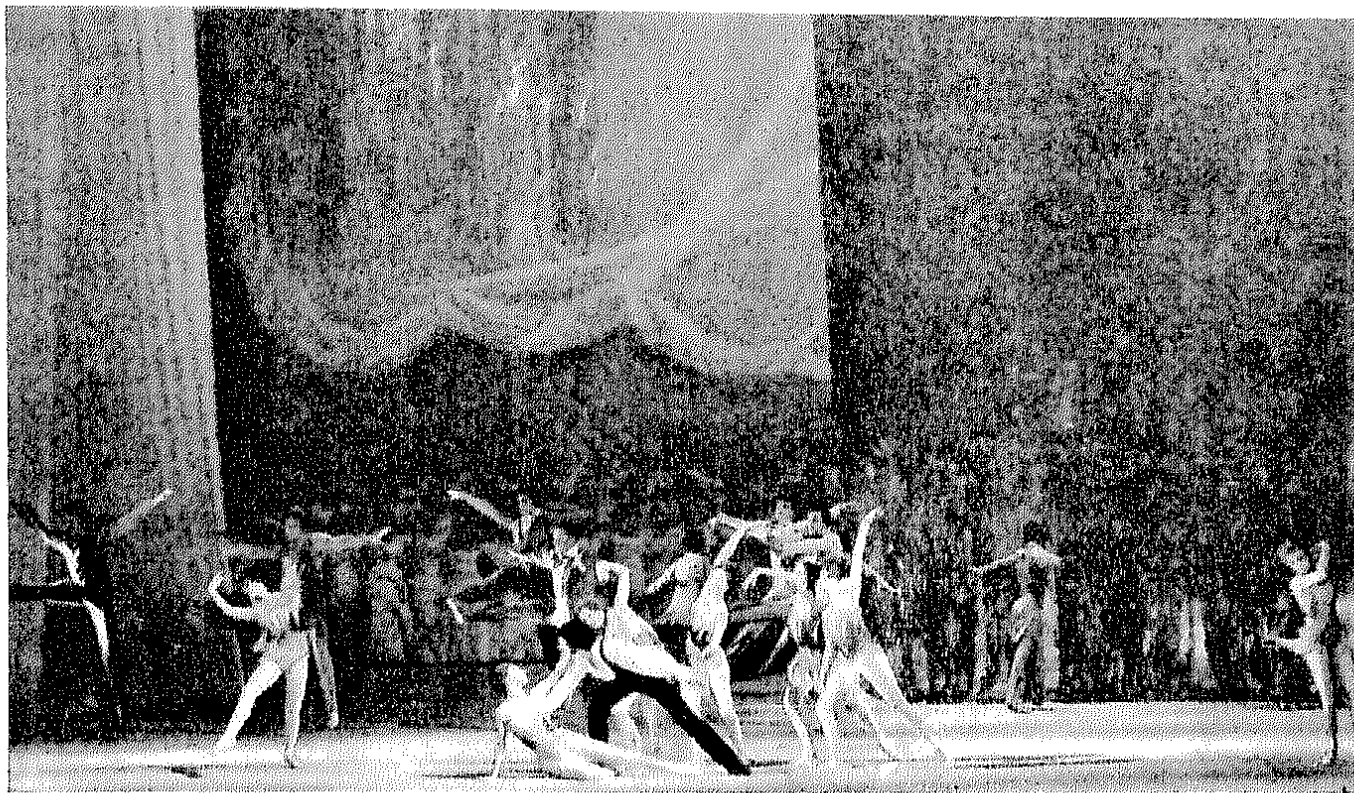




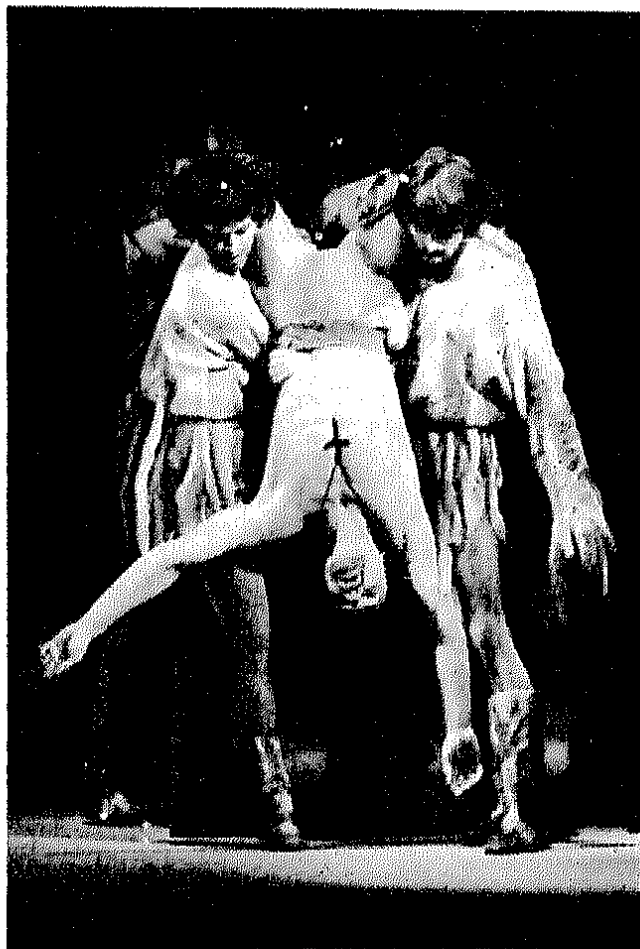
Сцена из спектакля «Пушкин».  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)







Сцены из спектакля «Пушкин».  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)



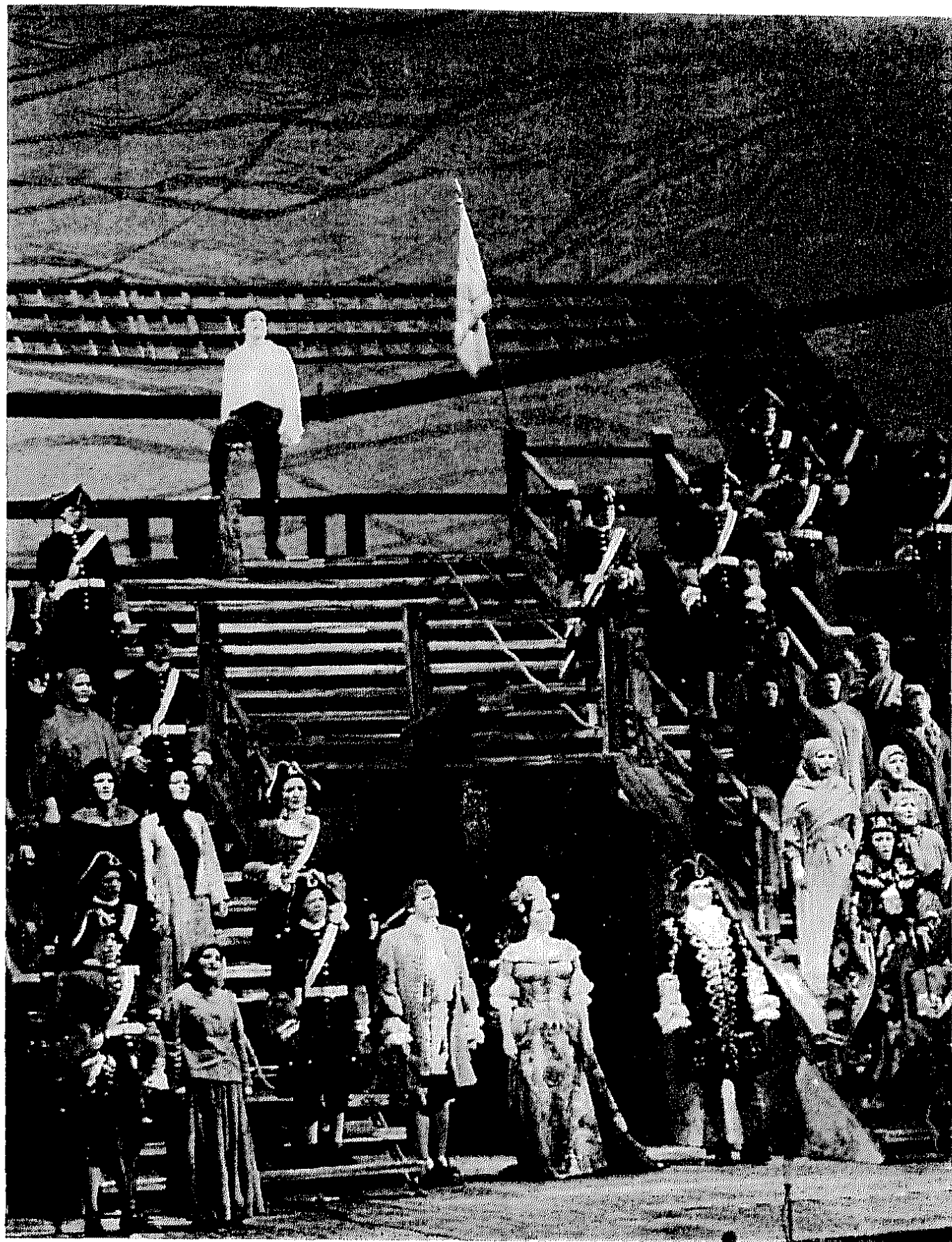




Авторы спектакля: В. Василёв, Н. Касаткина, Ю. Темирканов, А. Петров

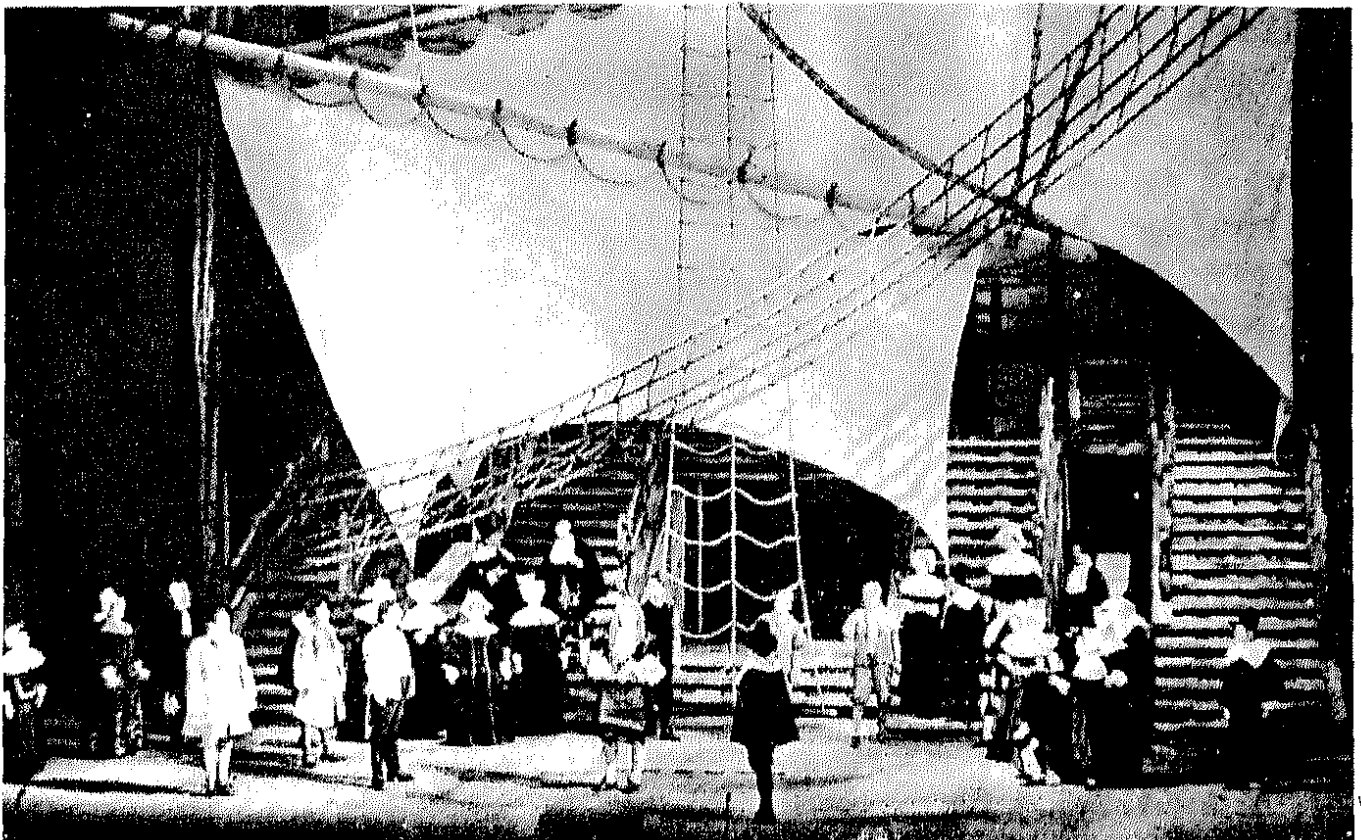
Художник Н. Сумбаташвили





Сцены из спектакля «Петр I».  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)

◀ Петр — В. Морозов



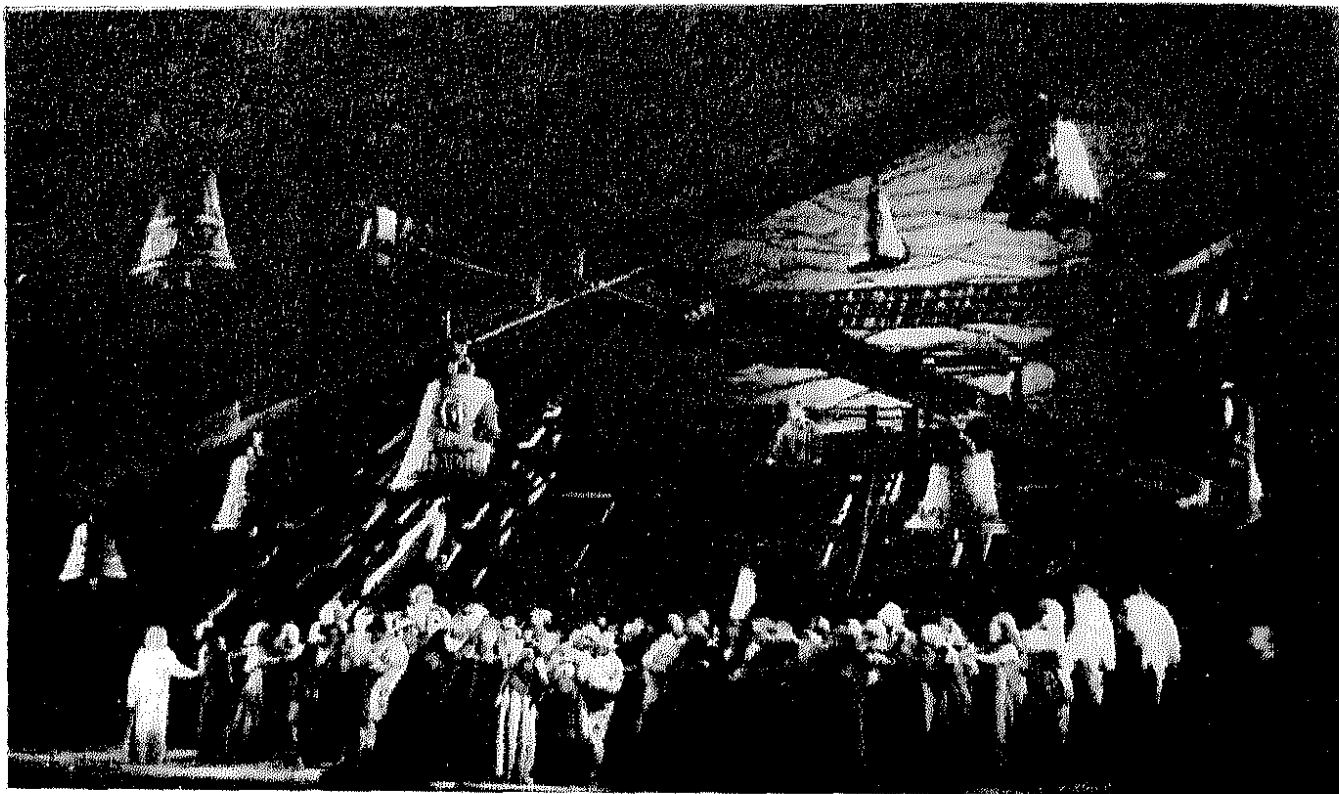


◀ Вверху — Всешутейший собор;  
внизу — сцена в Голландии

Вверху — сцена под Нарвой, Меншиков —  
Н. Майборода, Екатерина — И. Богачева,  
Петр — В. Морозов;  
внизу — сцена обращения Петра к войску







Снятые колоколов

На премьере спектакля





Сцены из спектакля «Петр I», поставленного в других театрах.  
 Вверху — Городской театр г. Остравы (ЧССР),  
 внизу — Театр оперы и балета имени А. Навои (Ташкент)





Восшествие Петра на престол.  
Городской театр Карл-Маркс-штадта (ГДР)



связанные главным образом с принципами развития материала, с особенностями формы. Но проявившиеся в ней тенденции — и эстетические, и чисто композиционные — стали теми ростками, из которых появились будущие сочинения, в первую очередь опусы послеконсерваторской поры.

В 1955 году была написана «Праздничная увертюра» для симфонического оркестра. Сейчас это сочинение забыто. А между тем в нем многое говорит о незаурядном даровании: и живое мелодическое начало, и редкое для молодого композитора оркестровое чутье, и точное образное ощущение жанра. Конечно, не все совершенно в этом опусе. Это скорее многообещающая творческая заявка, чем отточенное во всех деталях сочинение. И все же надо полагать, что возвращение к нему такого большого и опытного мастера, каким является сейчас Петров, могло бы обогатить советскую музыку ярким сочинением в жанре, столь необходимом для торжественных и праздничных концертных программ.

Обратившись к камерной музыке, композитор создает в 1956 году одно из лучших своих сочинений той поры — вокальный цикл «Простые песни» для сопрано и баса с фортепиано на стихи Дж. Родари. В этом цикле, полном безыскусности и обаяния, ярко раскрылось умение Петрова создавать музыкально-характеристические портреты и броские жанровые сценки.

Произведениями совершенно иного, героико-романтического плана стали написанные соответственно в 1957 и 1958 годах вокально-симфонические поэмы «Последняя ночь» и «Поэма о пионерке». Сочинения эти оставили определенный след не только в творчестве самого композитора, но и в советской музыке тех лет. В первую очередь — нестандартностью подхода к темам. А выбор сюжетов ко многому обязывал. Ибо первое сочинение посвящалось 40-летию Великого Октября, второе — 40-летию Ленинского комсомола. В «Последней ночи», которая названа романтической поэмой для голоса с оркестром, Петров и поэт Вс. Азаров, чьи стихи использованы в сочинении, подошли к величественной теме рождения нового мира необычно. Они поставили перед собой задачу воплотить раздумья бойцов революции в ночь накануне октябрьского штурма, передать их смутные, тревожные и дерзновенно смелые предчувствия. Отсюда — две контрастные сферы поэмы: мрачный, суровый колорит осенней ночи (вступительный раздел и заключение) и мужественный

маршеобразный эпизод, символизирующий картину восстания и вырастающий постепенно в радостно-приподнятую тему светлой мечты о будущем (центральный раздел поэмы).

Еще более необычным был замысел «Поэмы о пионерке». Достаточно сказать, что для сочинения, посвященного юбилею комсомола, композитор избрал сюжет, не просто далекий от безоблачной праздничности, но во многом даже противостоящий ей. Он остановил свой выбор на известном стихотворении Э. Багрицкого «Смерть пионерки», где на переднем плане — трагическое начало, а в глубинном подтексте — пламенный гражданский пафос. Эти две сферы воплощены и в поэме: композитор вновь смело сталкивает контрастные образно-эмоциональные пласты. И снова жизнеутверждающие темы пробивают себе дорогу сквозь сложные перипетии конфликтного музыкально-драматического действия и звучат как вывод, подготовленный и всем ходом развития музыки, и всей силой поэтического подтекста.

Так каждый год послеконсерваторского пятилетия приносит новую работу в концертном жанре (в 1959 г. Петров пишет балет «Берег надежды», музыка которого наделена широким симфоническим дыханием). Не случайно критики называли этот период в творчестве композитора «пятилетней серьезных жанров». Следующие пять лет Петров почти целиком посвящает песне. Казалось бы, он изменяет основному направлению своей деятельности и переключается едва ли не в противоположную музыкально-художественную сферу. Действительно, число концертных сочинений резко уменьшается, а в некоторые годы (1960, 1962, 1963) они вообще выпадают из поля зрения композитора. Однако склад дарования Петрова и черты, проявившиеся в его симфонических сочинениях, не могли не привести композитора к песне. Обратившись к наиболее примечательным чертам концертной музыки Петрова 1954—1958 годов, мы обнаружим ясность и четкость мысли, строгую простоту выражения, образную конкретность, лаконичность письма, умение точно отобрать средства выразительности. Врожденное мелодическое дарование и редкая «общительность» таланта (о ней мы скажем позже) обусловили новое обращение к песне. Ибо песенность — глубинное качество музыки Петрова. И проявилось оно раньше всего в его концертной музыке. Укажем в этой связи на поэтически напевные темы из «Радды и

Лойко», яркий мелодизм «Праздничной увертюры», интонационную свежесть «Простых песен», мужественную маршеобразную тему центрального раздела поэмы «Последняя ночь», обнаруживающую прямое родство с революционными массовыми песнями, звонкий мелодически яркий марш в «Поэме о пионерке», причем это не побочные, «вставные» эпизоды, а ключевые моменты музыкальной драматургии сочинений.

В период напряженной работы над песней (1960—1964) композитор сумел выявить и подчеркнуть в этом жанре такие его свойства и черты, которые впоследствии «перешли» в концертные сочинения. Интонация доверительности, умение создать образ несколькими штрихами, острота взгляда на жизнь — все, найденное в песне, по-новому преломилось в симфонической, камерной (и, конечно, в театральной) музыке. Показательно, что те два концертных сочинения, которые Петров написал в период стойкого увлечения песней, несут и в самой жанровой направленности, и даже в своих названиях яркие приметы этого увлечения. Речь идет о двух циклах: камерном — «Пять веселых песен» для сопрано с фортепиано (1961) — и симфоническом — «Песни наших дней» (1964).

Сочинения эти совершенно разные. Первый цикл, адресованный детям, пронизан мягким юмором, светлым мироощущением, подлинной влюбленностью в мир детских впечатлений (и подлинным их пониманием!). В симфоническом цикле «Песни наших дней» композитор поставил перед собой чрезвычайно сложную задачу: привести к «единому знаменателю» песенное и симфоническое начала, слив их в нерасторжимом образно-эмоциональном союзе. Каждой из девяти частей цикла автор предпослал стихотворный эпиграф, определяющий ее смысловую направленность. Были отобраны великолепные фрагменты из стихов В. Маяковского, В. Луговского, А. Прокофьева, Эд. Межелайтиса, А. Твардовского, Р. Гамзатова, Р. Рождественского, М. Светлова. Таким образом, каждая часть получила и поэтическое «введение». Музыка цикла отмечена напряженностью развития, броской, афористически четкой манерой подачи материала. Увлечением песней были продиктованы и демократичность языка, и тесная связь с поэзией. Однако циклу не хватило подлинной масштабности, сам замысел оказался глубже и значительнее его воплощения.

Многочисленные работы Петрова в легком жанре, появившиеся в этот период, а также созданные позднее, впитали в себя характерные свойства его концертной музыки, и прежде всего — строгость в построении целого. Партитура любого фильма Петрова пронизана единой линией музыкального развития. Более того, едва ли не каждая песня композитора имеет свою драматургическую структуру. А во многих фильмах, созданных за последнее десятилетие, «симфонизация» служит преобладающим методом и принципом развертывания музыки (например, фильм «Укрощение огня»).

1964 год можно считать переломным и в творческой эволюции композитора вообще, и в подходе к концертному жанру в частности. Петров вступает в полосу расцвета своего дарования. Возникает интерес к эпикодраматическим темам и сюжетам, крупным циклическим формам, новым средствам выражения. Усиливается потребность в тщательном вынашивании замысла и детализированной четкости его воплощения. В таком повышении требовательности к себе сказались, конечно, и неумемная природная работоспособность, и высокое чувство ответственности за каждый свой творческий шаг — чувство, подсказанное особым, обостренным ощущением значительности своей профессии и силы ее общественного влияния. Правда, это привело к резкому уменьшению количества концертных сочинений. Тем более, что композитор с середины 60-х годов связывает свои помыслы с масштабными сценическими работами: создаются один за другим балет «Сотворение мира», опера «Петр I», балет о Пушкине. Но, как уже говорилось, каждое новое концертное сочинение становится не только событием в творческой биографии Петрова, но и заметной вехой в советском музыкальном искусстве. Прежде всего это относится к «Поэме памяти погибших в годы блокады Ленинграда», «Патетической поэме» и вокально-поэтической симфонии «Пушкин».

Когда в Ленинградской филармонии готовилась премьера «Поэмы памяти погибших в годы блокады Ленинграда» и с композитором посоветовались относительно характера и стиля будущей аннотации, он, подумав, попросил заменить музыковедческий анализ собственным кратким высказыванием о сочинении. Так появилась предельно сжатая, но емкая по смыслу программа «Поэмы», в которой отчетливо выявлено трепетное отношение композитора к избранной теме и его постоянная склонность призывать в спутники музыки

литературные, а также связанные с другими искусствами образные ассоциации. Это миниатюрное эссе дает такой точный настрой для восприятия «Поэмы», что его можно считать неотъемлемой частью произведения, своего рода выразительным эпиграфом. Приведем текст, предпосланный автором сочинению и вынесенный затем на титульный лист издания партитуры:

«Немало лет прошло с суровых дней блокады Ленинграда, и кажется, что сейчас уже ничто не напоминает об этом. Но стоит перелистать стихи тех времен Ольги Берггольц или очутиться среди скорбных скульптур Пискаревского кладбища, как перед глазами встает драматическая картина борющегося города. Пройдут десятилетия. Люди узнают новые планеты и навсегда простятся с войнами. Но никогда из их сознания не исчезнет память о подвиге города, подвиге, превратившемся в вечную легенду о стойкости человеческого духа. Из этих раздумий родился замысел поэмы, посвященной памяти погибших в годы блокады Ленинграда».

Тема, привлекавшая композитора, уже несколько десятилетий волнует многих писателей, художников, кинематографистов. Однако в музыке она не получила достаточно полного воплощения, если не считать, конечно, гениальной Седьмой симфонии Д. Шостаковича, которая была посвящена Ленинграду и грядущей победе над фашизмом, а собственно блокадная тема включена в ее образный подтекст скорее как один из многих его компонентов. Блокадному городу посвятил два своих сочинения — балладу «Ночной патруль» и фортепианный цикл «Ленинградский блокнот» — О. Евлахов. Это своеобразные музыкальные картины, отражающие героические будни тех дней и «срисованные» с натуры непосредственным свидетелем событий. Г. Белов, композитор другого поколения, не познавшего тягот блокадной поры, создал «Ленинградскую поэму» для чтеца, хора и оркестра на стихи О. Берггольц, воспев в ней бессмертный подвиг защитников Ленинграда. Многие композиторы обращались (и обращаются теперь) к этой теме в своих песнях, в музыке к спектаклям и кинофильмам.

«Озвучить» блокадную легенду и почтить память тех, кто погиб, чья жизнь угасла в те незабываемые дни, — такая мысль увлекла творческое воображение Петрова. Сочинение давалось композитору с трудом. Вначале он писал его на обычный, полный состав симфонического оркестра, и лишь

потом тембровое воплощение, подсказанное самим замыслом, а также особенностями развития и сопоставления материала, обрело свою, особую, в длительных творческих поисках найденную специфику.

В «Поэме» два образно-смысловых пласта, которые композитор связывает в один: скорбь по погибшим — и величие, бессмертие их подвига. Поэтому печаль, выраженная в музыке, и сурова, и светла. Поэтому в сочинении постоянно сталкиваются образы горя и образы борьбы. Поэтому пафос высокой и неизбежной скорби, воплощенный в начальной теме сочинения, раскрывается через неистовое сопротивление страшной, воинствующей силе зла и насилия. Поэтому сочинение нельзя считать реквиемом, хотя и образный смысл, и сам склад повествования близки к характерным чертам такого рода музыки. Сочинение Петрова правильнее было бы назвать «музыкальной скульптурой», ибо оно несет в себе все признаки строгости и величия, столь свойственные лучшим образцам искусства ваяния. Подобно скульптурному монументу, воздвигнутому в память о трагических событиях, оно обращено прежде всего к возвышенным человеческим чувствам и помыслам, а не призвано стать концентрированным выражением скорби (хотя и такое претворение темы было бы вполне возможным). И здесь вовсе не сказывается историческая отдаленность от тех событий, которым посвящена поэма. Сама этическая направленность искусства Петрова подсказала ему характер воплощения столь высокого замысла; а скульптурная рельефность музыки, мужественная величавость художественного облика сочинения определяются прежде всего характером тематизма, строго продуманным планом развертывания «сюжета» и тщательно отобранными тембровыми средствами.

Начнем с последнего фактора. Инструментальный состав «Поэмы» необычен. Как уже говорилось, композитор пришел к нему после долгих поисков. Струнные, 4 трубы, орган, два фортепиано (точнее, чембало и фортепиано) и ударные — такой состав сам по себе предполагает и тембровую, и динамическую насыщенность партитуры. Показательно, что в современной музыке давно уже удачно опробовано сочетание двух контрастных темброво-инструментальных сфер — струнных и ударных инструментов, а также выявлены новые возможности использования фортепиано. Вспомним знаменитую партитуру Белы Бартока «Музыка для струнных, удар-

ных и челесты» (в нее, помимо инструментов, фигурирующих в названии, включены еще фортепиано и арфа, которые композитор отнес соответственно к ударной и струнной сферам). Только струнные и ударные использовал Д. Шостакович в Четырнадцатой симфонии, Р. Щедрин — в «Кармен-сюите», созданной на тематическом материале оперы Ж. Бизе. Подобные составы встречаются в сочинениях К. Караева, Э. Мирзояна, а также ленинградцев — В. Успенского, Ю. Фалика, Б. Архимандритова, Г. Белова (справедливости ради отметим, что многие из этих работ возникли после «Поэмы» Петрова). «Ударность» фортепиано подчеркнули во многих своих опусах И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Мартину. Характерно, что все сочинения, о которых идет речь, отличаются терпким колоритом, яркими динамическими контрастами, многообразным (подчас антикантиленным) характером звучания струнных.

Если контрастное сопоставление «струнности» и «ударности» могло возникнуть у Петрова по аналогии с партитурами последних десятилетий, то необходимость подключения других тембров, а главное, принцип их использования и сопоставления — плод творческой фантазии композитора, рожденный спецификой замысла. Пожалуй, здесь без преувеличения можно говорить об оптимальном выборе тембровых выразительных средств. «Объемно-пространственное» пение органа, набатно-тревожный гул колоколов, литавр и большого барабана, воинственно жесткие кличи труб, многослойные бескрасочные всплески, жесткие «уколы» и размеренные шаги-удары фортепиано, трепетное парение или механически четкие зигзаги «бескровных» пассажей у струнных — все эти темброво-тематические элементы, перекликаясь и сцепляясь между собой, оттеняя друг друга, переходя из наиболее мелодически оформленного звена фактуры в фон и наоборот, — создают ту напряженную атмосферу, которую можно считать едва ли не самым отличительным признаком «Поэмы».

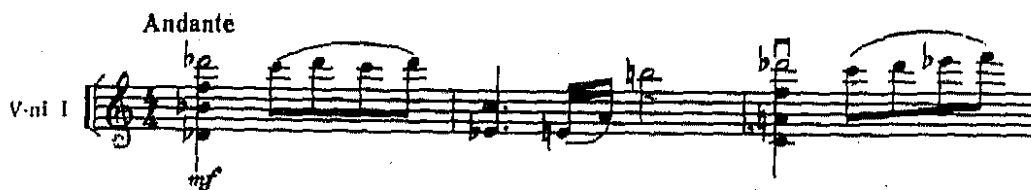
Характер тематизма в сочинении тоже необычен. Здесь нет ни явных признаков столь характерной для Петрова песенности (в самом обобщенном смысле), ни каких-либо четких жанрово-интонационных истоков в изложении тематического материала. Мелодическое начало лишь изредка главенствует, уступая ведущую роль суровости гармонического языка, почти беспрерывному, нарочито безликому в интона-



ционном отношении «механизированному» движению, которое олицетворяет и силы зла, и дух неистовой, жестокой и неравной борьбы с ними. Даже основная тема «Поэмы», порученная органу и вызывающая «скульптурные» ассоциации, представляет собой величавый, гармонически терпкий хорал, словно властной рукой выхваченный из глыбы звучаний. Это — музыкальный памятник павшим, лейттема, определяющая образно-эмоциональный тонус сочинения:



Здесь, как и во всей «Поэме», характер темы связан с особенностями ее инструментального изложения. Художественный образ воплощен в начальном эпизоде сочинения с такой захватывающей силой именно благодаря выразительности его темброво-динамического облика. Органная тема тесно спаяна с другой, по характеру отличной от нее, но вместе с тем являющейся как бы ее прямым спутником. Это скорбная речитация скрипок, одна из ярчайших мелодических находок Петрова. Автор, не прибегая к интонациям плача, причитания, продолжает — только в ином темброво-интонационном плане — линию развития горестно величавого повествования: это печаль строгая, мужественная, скрипки здесь «парят над органным гудением, как горячий воздух над Вечным Огнем»<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Мархасев Л. Андрей Петров, знакомый и незнакомый. Л., 1974, с. 75.

V-ni I

V-le

sol

mp

p

sul D

mf

ppp

Иной характер у темы, порученной солирующей трубе. В ней — и ощущение тревоги, и действенная целеустремленность, собранность. Это образ борьбы, жестокой и страшной:

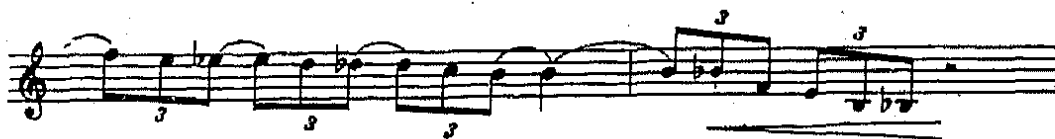
Allegro vivo

con sord. I sola

Tr-be

fp

mf



«Осколок» этой темы, вернее, ее начальное звено, служит затем основой выразительного эпизода, где перекличка труб, перебиваемая резкими аккордами фортепиано и взволнованными пассажами струнных, приводит постепенно к одной из кульминаций сочинения.

Значительную функцию в «Поэме» выполняет тот тематический материал, который принято называть «безликим»: ритмически однообразные, «возбужденные» фигурации, где главную роль играет стремительность и направление движения, жесткие акцентированные аккордовые вертикали (*pizzicato* струнных, кластерные блики фортепиано). Однако сопоставление тембровых пластов, строго продуманная картина динамического развития (одно из сильнейших выразительных средств в сочинении), а главное — контраст с ярким тематическим материалом начального эпизода придают музыке «Поэмы» в целом не только возбужденность и трепетность, но глубинную монументальность и образную величавость.

Поэмность — так можно определить и основной принцип развития музыкального материала, и образно-эмоциональный склад всего сочинения: «скульптурная» органная тема и сопровождающий ее скорбный запев струнных не только обрамляют «Поэму», но и вклиниваются в ее сердцевину. Причем, начальный и заключительный эпизоды, где тема, как уже говорилось, ассоциируется с суровым, скорбно-величавым монументом, служат основой произведения. А средний эпизод, построенный на том же материале, представляет собой «силуэтный» вариант вступительного раздела, что придает ему некую отрешенность: начальный образ словно превращается в свою тень (тема органа звучит на *pianissimo*, пение скрипок уступает место шелестящему тембру чембало). Образная метаморфоза не случайна. Большой раздел, разворачивающийся вслед за вступлением, рисует картину борьбы. Она заканчивается динамически яркой кульминацией, после чего основная тема обретает «призрачный» облик. Этот горестный плач по погибшим — прямой итог только что отзвучавшего «батального» эпизода. Новый раздел поэмы, начинаясь со скорбного по характеру

полифонического фрагмента (его открывают контрабасы, затем к их медлительной поступи подключаются виолончели, альты, скрипки), вновь постепенно разворачивается в захватывающую своей эмоциональной и динамической взрывчатостью звуковую фреску: на гребне кульминации орган торжественно и мощно провозглашает «заглавную» тему сочинения. Так начинается заключительный раздел «Поэмы», где развитие экспрессивного запева скрипок приводит к просветленному эпилогу, с постепенно затихающими прозрачными звуками фортепиано, неподвижными фразами органа, тихими тревожными сигналами трубы. Звучание «передвигается» в более высокие регистры, замирая во флажолетах струнных и мерных ударах колокола (сочинение, гармоническая структура которого в целом отмечена постоянной изменчивостью, неустойчивостью, заканчивается в светлом, спокойном ре-бемоль мажоре!).

«Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда» — единственное симфоническое сочинение Петрова, лишенное «сюжетной» программности. Замысел выражен исключительно оркестровыми средствами, причем выражен глубоко, концентрированно. Музыка поднимается до подлинно драматических высот. И все же это сочинение не является чем-то «иностраным» в сфере концертной музыки композитора. Ибо, несмотря на отсутствие постепенно разворачивающегося сюжета (как, например, в «Радде и Лойко», «Песнях наших дней» или в работах, связанных со словом), замысел его возвышен, рельефен, а главное, связан с реальными историческими событиями. Отсюда зримая образность музыки, характерная для тех сочинений композитора, где программа детально конкретизирована. По-видимому, не случайно на музыку «Поэмы» в 1973 году был сочинен балет (хореограф В. Елизарьев).

«Поэма» с успехом исполнялась во многих городах нашей страны, а также за рубежом — в Варшаве, Праге, Берлине, Манчестере, Сиднее. Причем везде ее принимали восторженно. Так, в июне 1972 года газета «Руде право» писала: «Мы услышали монументальную поэму А. Петрова о героизме и страданиях осажденного Ленинграда. Небольшое по размерам сочинение принадлежит к числу тех, которые нельзя забыть...»

«Свою... „Патетическую поэму“ я задумал прежде всего как сочинение публицистическое. Мне хотелось тему

Ленина решить не только как гимн великому вождю, не просто величаво повести о нем рассказ, но и постараться рассказать слушателям, с чем и во имя чего Ленин и ленинизм боролись и борются сегодня... В наши дни каждый художник не может не задавать себе вопроса — как я понимаю ленинскую тему? По-моему, это раздумья, разговор с современниками о Родине, о народе, это утверждение высоких нравственных понятий. А стоит ли имя Ленина в каждой строке или художник сумел выразить свои мысли как-то иначе — дело замысла, а порой это зависит и от простого человеческого и художественного такта».<sup>1</sup>

Пожалуй, первое, о чем хочется говорить, анализируя «Поэму», — подбор текстов. Здесь проявился незаурядный драматургический дар Петрова, умение найти нестандартное решение высокой темы. Действительно, композитор сумел выбрать подлинные вершины из огромной поэтической Ленинианы. В «Поэму», состоящую из 6 частей, вошли стихи В. Брюсова, И. Сельвинского, Н. Асеева, Б. Пастернака, В. Маяковского, Л. Мартынова, А. Вознесенского. В большинстве своем они использованы фрагментарно, иногда в одной части «Поэмы» соединены отрывки из стихов двух и даже трех поэтов. Уже сам по себе литературный монтаж вызывает немалый интерес и определяет образный ракурс и особенности художественного раскрытия столь ответственной темы. И самое главное здесь — то, о чем говорит сам автор: публицистичность высказывания. В этом отношении «ключом» к решению композитором стоявшей перед ним художественной задачи могут служить стихи И. Сельвинского, выбранные для первой части «Поэмы», очень точно названной «Эпиграф»: они в соединении с броским, «плакатным» сопровождением создают ту атмосферу, под знаком которой разворачивается дальнейшее повествование:

Политик не тот, кто зычно командует ротой;  
Не тот, кто усвоил маневренное мастерство,  
Ленин, как врач, слушал сердце народа  
И, как поэт, слышал дыханье его.

Стихи эти декламируются на фоне музыки — прием далеко не новый, но в данном случае в высшей степени художественно оправданный и едва ли не единственно возмож-

---

<sup>1</sup> Беседа с А. Петровым. — Аврора, 1971, № 1, с. 45.

ный. Он является здесь воплощением ораторского начала: лапидарность стиха, его чисто фонетический склад и, конечно, броская (где-то сродни Маяковскому) манера изложения требуют именно произнесения, а не выпевания стиха.

На том же приеме чтения стихов основана вся третья часть («Кто был он?») — самая развернутая и, пожалуй, самая емкая по содержанию (здесь использованы стихи трех таких разных по своему художественному облику поэтов, как В. Брюсов, Б. Пастернак и А. Вознесенский, причем нельзя не отметить, что стихи их великолепно скомпонованы, словно «пригнаны» друг к другу). Чтение на фоне музыкального сопровождения использовано и в пятой части («День первый»). Так прием этот приобретает в «Поэме» значение стержневого, на него возложена огромная композиционно-драматургическая нагрузка. Немалая роль отведена ритмически упругому речитативу, в то время как широкий вокальный распев использован либо в углубленно-философских эпизодах, либо в возвышенно-патетических. Таким образом, стихи, звучащее слово вынесены в сочинении Петрова на передний план. При этом способы их подачи весьма многообразны: от обычного чтения до романсового «выпевания»<sup>1</sup> (начисто отсутствует здесь лишь ариозное, «оперное» начало). Главенствующее положение текста — отнюдь не недостаток «Поэмы» и уж тем более не просчет автора. Именно таков был замысел композитора — музыка не господствует над стихом. Более того, она выполняет иллюстративную роль, иллюстративную в самом высоком смысле этого слова. Ее можно сравнить по значению с отлично выполненными книжными иллюстрациями. А если продолжить это сравнение, то работу Петрова нельзя не назвать выразительной «музыкальной графикой». Потому что главное в музыке «Поэмы» — сопоставление контрастных начал. Так, чтение, мелодекламация соседствуют с широким распевом, сфера углубленно-философских размышлений — с напряженными патетическими эпизодами. Словно сопряжены друг с другом «лозунговость» и лирическая исповедь, гротесковые приемы и черты величественной оды. Столь же сопряженными оказываются в «Поэме» ее небудничная при-

---

<sup>1</sup> Таким образом, в идеале исполнитель «Поэмы» должен быть одновременно и высокопрофессиональным певцом, и хорошим чтецом.

поднятость и вместе с тем внутренняя раскованность, броская плакатность и одновременно неожиданная свежесть музыкального высказывания<sup>1</sup>. Все эти черты создают атмосферу возвышенности и строгой простоты, которая продиктована прежде всего масштабом самой темы. В советской музыкальной Лениниане «Патетическая поэма» Петрова заняла особое место: соединение глубоких по мысли стихов с броскостью, напористостью изложения и четкостью всей композиции («сюжет» ее «направлен» от прошлого к будущему) привело к созданию яркого цикла, главным выразительным средством которого стала «омузыкаленная поэзия».

«И долго буду тем любезен я народу, что в русском языке музы́ку я обрел», — писал Пушкин в первоначальном варианте знаменитого «Памятника». Действительно, о глубинной музыкальности пушкинских стихов заговорили еще при жизни поэта. И если Пушкин «обрел музы́ку» в родном языке, то русская музыка обрела в его стихах такую животворную силу, какой она, пожалуй, ранее не знала. Потому-то на протяжении полутора веков, с тех пор как стала входить в жизнь пушкинская поэзия, все без исключения отечественные композиторы, имена которых вошли в историю — от Глинки и Даргомыжского до Прокофьева и Шостаковича, — испытывали жгучую потребность «перенести» в музыку гениальные творения поэта, создать на их основе своего, «музыкального Пушкина». Так, на пушкинские сюжеты и стихи возникали оперы и балеты, романсы и хоры, оратории и кантаты, музыка к спектаклям и кинофильмам...

Петров, обратившись к пушкинской теме, пошел по иному, неизведанному пути. Главное в этом сочинении — образ самого поэта, его трагическая судьба. Не поиски новых форм «омузыкаливания» пушкинской поэзии, а сама личность Пушкина, его думы о назначении поэта, его гордый и независимый нрав, его глубинная связь с судьбой народной — таков смысл и содержание произведения. Особенностью замысла подсказаны и состав исполнителей, и жанро-

---

<sup>1</sup> Оптимально найден и тембровый колорит «Поэмы»: голос сопровождают два фортепиано и набор ударных — литавры, (им отведена наибольшая роль), малый барабан, тарелки, колокола. Автором предусмотрен вариант, когда сопровождение ограничивается одним фортепиано; интересно, что и при этом сохраняется и «ударность», и тембровое многообразие сопровождения.



вая направленность сочинения. Оно написано для чтеца, солистки, хора и оркестра. В нем использованы стихи Пушкина и тексты русских народных песен, записанных поэтом. И хотя композитор делает стержнем своего опуса именно стихи, которые лишь иногда сопровождаются, вернее, «затрагиваются», музыкой — произведение справедливо названо вокально-поэтической симфонией. Основной принцип его внутреннего строения заключается в том, что появление каждого стиха подготовлено музыкой, а оркестровые и хоровые эпизоды, следующие за стихом, или впитывают в себя его дух и образный строй, или резко контрастируют с ним. В итоге родилось сочинение, где стихи Пушкина живут в нерасторжимой связи со звуковыми картинками, ими вдохновленными. Причем иногда даже возникает ощущение, что собственно музыкальные фрагменты нарочито отодвинуты на второй план, чтобы отдать первенство гениальным стихам и лишь по возможности продолжить или оттенить музыкою их настрой.

В произведении шесть частей, следующих друг за другом без перерыва: «Михайловское», «Мчатся тучи», «Петербург», «Пугачевщина», «Бесы» и «Завещание». Их последовательность, отражая в некоторой степени этапы жизни поэта, устанавливает образную и формообразующую симметрию в построении цикла. Крайние части (первая и шестая) выполняют функции соответственно вступительного раздела и эпилога и несут в себе близкий друг другу философский подтекст; вторая и пятая, основанные на разных строках одного и того же стиха («Бесы»), призваны отобразить смутное беспокойство и отчаянное смятение в душе поэта; средние — третья и четвертая — обращены к различным сферам пушкинского внешнего окружения (Петербург) и внутреннего мира (глубинный интерес к судьбе и личности Пугачева). Подчеркнем особо, что каждая из частей при всей определенности образно-эмоционального содержания обретает свой смысл лишь в «перекличке» и сопоставлении (подчас ретроспективном) с остальными.

В произведении четко обозначены четыре образно-смысловые и соответствующие им четыре исполнительские сферы: три из них собственно музыкальные, а одна — речевая. Порой они слиты, иногда резко отграничены, но каждая выполняет определенную драматургическую функцию.

Начнем с внемузыкальной сферы. Словно на постамент вознесены читаемые пушкинские стихи, а отсюда чтец — основная фигура среди исполнителей. Композитором отобраны и объединены в прочный композиционный узел лишь те стихи, где поэт говорит о себе, о собственной судьбе, о своем отношении к проблемам творчества и бытия. Стихи эти в подавляющем большинстве трагические. В них — предчувствие близкой кончины, отчаяние и смятение поэта перед лицом окружающего его мира, неприятие того, что он образно и хлестко называет «жизни мышья беготня». И вместе с тем их пронизывает гордое свободолюбие, высокое человеческое достоинство, презрение к ханжеству, лицемерию.

В первой части использован отрывок из знаменитого «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор»), написанного в 1825 году, в честь первой из «лицейских годовщин». В нем сквозь молодое, радостное приятие жизни уже проскальзывают горькая интонация, печальные, порой тревожные раздумья.

Хоровая картина второй части открывается стихотворением «Предчувствие» (1828), из которого композитор отобрал лишь первую половину. И не случайно: именно эти 12 строк — сгусток мрачных мыслей поэта, мыслей в значительной степени передающих лишь «окраску» чувства, вызывающих смутные ассоциации. Более конкретный их поворот содержится во второй половине стиха, которая опущена. Но композитора интересует именно эмоциональное состояние, обрисованное в начале: предчувствие опасности, душевные сомнения, презрение к судьбе.

Развернутая и объемная третья часть («Петербург») — поэтический центр сочинения. В нее включены три различных по образному и эмоциональному строю стихотворения. Отрывок из «Осени» (1833), читаемый без музыкального сопровождения, посвящен тайнам творчества, пробуждению поэзии в поэте. Картины природы, размышления о временах года опущены. Автора привлек последний эпизод стиха — гениальное раскрытие свободного поэтического самопроявления.

После развернутого симфонического эпизода на фоне музыки у чтеца звучит небольшой лирический монолог «Пора, мой друг, пора» — самое позднее из использованных в симфонии стихотворений Пушкина (1834). В нем — душевная усталость, желание уйти от окружающего мира,

пессимизм. Но все же здесь нет того смятения, подавленности, какие прозвучат в стихах, последующих за ним.

На стыке третьей и четвертой частей композитор помещает, пожалуй, самое гражданственно острое стихотворение поэта — «Румяный критик мой». Написанное 1 октября 1830 года в Болдино, в пору поразительного творческого подъема, оно рисует страшную в своей беспросветности картину русской деревни. В нем, казалось бы, нет глубинно-субъективного отношения к происходящему. Пушкин как будто просто описывает то, что видит, что проходит перед его взором. Но обращение к незадачливому критику (поэт постепенно разворачивает эту картину именно для него) сразу переводит описание в плоскость социального обвинения.

Четвертая часть завершается одним из самых мрачных и сильных пушкинских стихов — «Не дай мне бог сойти с ума» (1833). В нем повествование от первого лица выявлено с особой силой. Это стихотворение — поэтическая кульминация симфонии. И кульминация трагическая.

Предпоследнюю, пятую часть венчают «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), близкие, с одной стороны, к «Предчувствию», с другой — к «Бесам». С первым их роднит беспокойное состояние, со вторым — тягостные видения. После выстраданного «Не дай мне бог сойти с ума» они звучат с особой силой, вновь подчеркивая смятение в душе поэта. И, наконец, в шестой, финальной части использован отрывок из стихотворения «Андрей Шенье» (1825). Фрагмент («Я скоро весь умру»), извлеченный композитором из масштабного стихотворения, составляет поэтический текст финала симфонии, многозначительно названного «Завещание».

Итак, в подборе и чередовании стихов нетрудно проследить ряд закономерностей. Во-первых, их объединяет одна образная тональность. Это лирико-философские раздумья, исповеди, где на первом плане — чувства, мысли, сомнения, чаяния, надежды, упования поэта, где он смело и горделиво отстаивает право говорить о самом сокровенном, право мыслить, сомневаться, страдать, предаваться отчаянию, мечтать, право видеть мир через призму своего воображения. Во-вторых, стихи следуют друг за другом в строго продуманном порядке, в чем вновь ярко сказывается драматургический дар Петрова. Линия их развития выявлена определенно: от спокойных, слегка окрашенных

В печальные тона лирико-философских размышлений через мрачные предчувствия — к душевной усталости, смятению, отчаянию и, наконец, высокой просветленности.

Кроме того, в чередовании стихов обнаруживается симметрия. Так, первое стихотворение («Роняет лес») можно считать в поэтической сфере сочинения вступлением: оно вводит в атмосферу действия, представляя собой как бы зачин повествования. Последний поэтический отрывок («Я скоро весь умру») выполняет функцию заключения. Поразительно, что оба фрагмента относятся к одному и тому же 1825 году. В первом при всей грусти интонаций — бурление жизни; во втором — степенное, словно отстраненное размышление о собственной кончине, спокойное, но горделивое сознание своего величия (здесь едва ли не прямая перекличка с «Памятником»). Общее в них — монологичность повествования, величавый склад изложения. Такая же арка протягивается от второго стиха («Предчувствие») к предпоследнему («Стихи, сочиненные ночью...»). В них еще больше общего — игра обостренного воображения, мрачная настроенность. Это — своего рода экспозиция и реприза поэтической сферы сочинения. Четыре срединных стиха представляют собой развернутую центральную фазу (разработку), где внутренняя напряженность и динамизм изложения постепенно усиливаются, достигая кульминации в преддверии репризы («Не дай мне бог сойти с ума»).

Обратимся теперь к музыкальным сферам. Их всего три. Первая — партия солистки. В ней композитор использует народные тексты, собранные и записанные Пушкиным, и создает на их основе трепетные напевы в духе народных песен. В партитуре, где композитор помещает схему расположения исполнителей, обозначено, что солистка должна находиться в глубине сцены: либо в промежутке между разделенным на две половины хором, либо в стороне. Такое решение исходит из самой сути распределения исполнительских функций. Голос певицы, по замыслу композитора, должен доноситься как бы издалека, символизируя глас народный, к которому словно прислушивается чтец (поэт). Пение солистки — как бы эхо стихов поэта: на переднем плане — собственно пушкинские стихи (декламирует чтец), на втором, в глубине сцены — тексты, им записанные (поет солистка).

В партии солистки преобладают напевы, вызывающие в памяти народные плачи, причитания, печальные протяж-

ные песни. Композитор подчеркивает «сольность» этих напевов: сопровождение сводится либо к протяженному басовому тону, либо основано на скупых, почти недвижных тихих аккордах струнных. Манера высказывания — отнюдь не спокойно повествовательная, а внутренне взволнованная, порой трагически взрывчатая.

Если рассматривать партию солистки как нечто относительно самостоятельное (а сочинение выстроено таким образом, что каждая его сфера имеет свою логику развития), то в ее внутренней структуре обнаруживаются две основные черты: принцип сквозного тематизма и симметричность построения. Первый напев («Долина, долинушка») служит в ней и обрамлением (он звучит в начале и в конце сочинения), и лейттемой (поскольку проходит в трех эпизодах из четырех, порученных солистке). Этот напев выдержан в духе протяжных народных песен с типичным для них квинтовым зачином, переменным размером, свободным распевом (*tempo ad libitum*), «никнущими» интонациями и глиссандированием в конце музыкальных фраз<sup>1</sup>.

В четвертой части после броской хоровой сцены солистка поет скорбную песнь «Бежит речушка слезовая». Композитор использует в ней характерные приемы народных причитаний: за степенным зачином следует взволнованный речитатив в «скороговорочном» ритме, с многократным повтором отдельных слов. Изначальный мотив прост и лаконичен.

И смысловое, и музыкальное напряжение постепенно нарастают: каждая музыкальная фраза экспрессивнее предыдущей, в каждой из строк последнее слово повторяется все настойчивей<sup>2</sup>. «Бежит речушка слезовая» — кульминация партии солистки. И опять (как в поэтической сфере) кульминация трагическая.

Продолжением этой линии служит вторая музыкальная сфера — хоровые эпизоды симфонии. Их три; по протяженности они занимают сравнительно небольшую часть сочинения. Но значимость их велика — они привносят в симфонию буйное раздолье русской песенности и стихию пушкинского

---

<sup>1</sup> См. соответствующие примеры из этого произведения в статье С. Катановой «Балеты» в настоящем сборнике.

<sup>2</sup> В первой фразе слово «слезовая» при изложении в манере быстрого речитатива повторяется 3 раза, во второй строке слово «кровавая» — 5 раз, в третьей слово «рябинушки» — 7 раз, в последней слово «причитала» — 13 раз.

поэтического наваждения. В крайних использовано знаменитое стихотворение «Бесы». Это единственный случай в сочинении, когда пушкинские стихи положены на музыку. В отличие от стихов, порученных чтецу, в «Бесах» нет ничего исповедального: здесь разворачивается мрачная картина, запечатленная в увиденных или пригрезившихся поэту подробностях. Этим вторая и пятая части симфонии, основанные на «Бесах», близки и четвертой части («Пугачевщина»), и напевам солистки, где в основе — народные тексты. Центральный хоровой эпизод (в их чередовании опять-таки соблюдена симметрия) построен на тексте разудалых народных песен о Пугачеве. (Осенью 1833 года Пушкин едет в Поволжье и Приуралье, где происходило восстание под предводительством Пугачева, и собирает там фольклорные материалы, записывает рассказы о Пугачеве от местных старожилов; все это было использовано для «Истории Пугачева», законченной в ноябре 1833 года; очевидно, в этих краях записаны и тексты народных песен, положенных в основу четвертой части симфонии.)

Сначала — о музыкальном претворении «Бесов». Если вторая часть («Мчатся тучи») воплощает пейзажную сторону стихотворения, то предпоследняя, пятая часть, непосредственно названная «Бесы», отражает другой, явно присутствующий в тексте, фантасмагорический аспект этого стиха. Вторая часть — как бы некое предварение пятой. В ней — сумрачное настроение, тревожная растерянность. Но непрерывное пульсирование, словно имитирующее бег тройки, реплика теноров в конце («еду, еду») «высвечивают» главное в этой картине — зимний пейзаж, мрачные предчувствия. Иное — в пятой части. Здесь уже «бесовская» картина разворачивается во всем фантастическом буйстве. Это, пожалуй, наиболее значительная музыкальная кульминация симфонии. Для «бесноватой» хоровой фрески композитор отбирает всего несколько пушкинских строк, которые становятся по существу не столько смысловым, сколько фонетическим ее стержнем.

В основе четвертой части — колоритные народные тексты о Емельяне Пугачеве. В ней несколько ярких эпизодов, выдержанных в духе воинственных казацких песен — броских, и в то же время неприхотливых, словно написанных «с натуры». Это единственный эпизод в симфонии, напоминающий массовую оперную сцену и резко выделяющийся

поэтому среди исповедальных стихов, трагических напевов солистки и многозначительных по своей образной сути симфонических фрагментов. И хотя эта часть, на первый взгляд, не связана с образом самого поэта (главного героя сочинения), в ней живет истинно пушкинский дух, а интерес к Пугачеву и его окружению выявляет одну из глубинных черт личности самого Пушкина.

Наконец, третья, собственно музыкальная сфера — оркестровые эпизоды. Они служат соединительными звеньями между хоровыми сценами, напевами солистки, чтением стихов или выполняют функцию подчиненную в фактурном строе сочинения. Лишь самый развернутый из них выходит за рамки эпизода-связки или выразительного фонового сопровождения. Это — третья часть («Петербург»), представляющая собой единственный раздел произведения, почти целиком построенный на оркестровом материале.

В развернутом симфоническом эпизоде (*Allegro brillante*) мастерски соединены воедино элементы танцевальности (импозантный Петербург) с подчеркнутой монотонностью графически четких пассажей (как бы оборотная, сумрачная сторона «светскости» Петербурга). Постепенно снижая и образно-эмоциональную напряженность, и саму оркестровую звучность, композитор вводит в середину части проникновенные пушкинские стихи («Пора, мой друг, пора»), словно показывая стремление поэта отстраниться от суетной, пронизанной лицемерием атмосферы николаевского Петербурга. И после стихов — они опять-таки «затронуты» прозрачным, но вместе с тем внутренне напряженным «шелестом» струнных и арф — снова, постепенно охватывая все большее звуковое пространство, разворачивается та же картина «сумрачно-блистательного» Петербурга, которой открывалась третья часть.

Большую роль в сочинении играют оркестровые эпизоды с двумя солирующими арфами. Этим инструментам отведено особое место в партитуре. Символизируя звучание лиры, неизменной спутницы поэтических излияний, они призваны быть словно «собеседниками» чтеца, а после его заключительных фраз часто продолжают мерные переборы, как бы сохраняя атмосферу отзвучавших стихов и переводя их образную суть в чисто музыкальный план. Таково заключение первой части, где арфы сопровождают выразительную, певучую тему скрипок. Такова вся оркестровая



Палитра финала, где опять-таки струнные и арфы сопровождают заключительные стихи. Сходную с арфами функцию выполняет и чембало. Чем-то напоминающий нежное, переливчатое звучание арф тембр этого инструмента тоже ассоциируется со звуковым обликом лиры: его тревожные пассажи сопровождают стихи «Предчувствие» и «Стихи, сочиненные ночью...».

В заключение — коротко о структуре симфонии в целом. Выстроенная с поразительной драматургической четкостью, она содержит и черты сложной трехчастной формы (первая и шестая части — вступление и кода, вторая и пятая — крайние разделы, третья и четвертая — развернутая середина), и приметы сонатности (вторую и пятую часть можно рассматривать соответственно как экспозицию и репризу, а третью с четвертой — как разработку, основанную на самостоятельном материале). Так или иначе, в построении всего цикла, как, впрочем, и отдельных частей, ясно просматривается симметричность. Это, пожалуй, один из главных формообразующих принципов произведения. А образный его строй и приемы сопоставления исполнительских сфер отражают трагическую концепцию целого.

Показательно, что уже само начало первой части звучит как зловещий эпиграф ко всей симфонии: тревожные всплески чембало, шуршание струнных и пронзительно нарастающая звучность духовых неожиданно «разрубаются» резким, взрывчатым аккордом всего оркестра, сопровождающимся пистолетным выстрелом. Прием этот нарочито прямолинейен — прозвучал выстрел, оборвавший жизнь поэта. Жизнь короткую и тревожную — словно последние ее отзвуки повисают в тишине скорбные, «бескровные» фразы челесты. Как горестный плач, звучит напев солистки. А из него «вырастают» стихи, читаемые на фоне прерывистых всплесков арф. Отзвучав, они рождают величавую, трепетно напевную тему скрипок — ее можно назвать темой «величия пушкинской лирики». Это мелодическая кульминация симфонии, одна из ее поэтичнейших тем. В первой части она изложена широко, привольно. Композитор мастерски развивает мелодическую мысль, придавая ей поистине необъятное дыхание. Так заканчивается небольшой вступительный раздел.

Вторая часть словно вводит в само действие. Стихотворение («Предчувствие») и следующая за ним хоровая кар-

тина («Мчатся тучи») предваряют ту тревожную атмосферу, которая будет господствовать в последующих эпизодах, и с особой силой — в пятой части (где, как уже указывалось, в хоровой партии использовано то же стихотворение — «Бесы»).

Далее следуют очень разные по образному строю и внутреннему строению части: «Петербург» и «Пугачевщина». Первая решена в двух планах — оркестровом и декламационном, причем ни по содержанию, ни по внутреннему подтексту они никак не соприкасаются. В этой части помещен единственный развернутый симфонический эпизод и три стиха — больше, чем в какой-либо другой из частей (причем все три — «антипетербургские»).

Выразителен переход от третьей части к четвертой. Звучит стихотворение «Румяный критик мой», которое сопровождает вокализ солистки. И как прямая связка между частями воспринимается последняя фраза стиха: «Нельзя ли блажь оставить? И песенкою нас веселой позабавить?»

Именно такой «веселой песенкой», удалой, разгульной, открывается четвертая часть — «Пугачевщина». Вообще песенность — стихия этой части, буквально пронизанной интонациями плясовых, игровых, разбойничьих песен, народных инструментальных наигрышей. Компактная, несколько утяжеленная инструментовка, нарочито простоватые, броские хоровые попевки-кличи, подражание звончатому «бренчанию» народных инструментов, сольные «скоморошьи» реплики духовых — все это придает четвертой части характер, близкий массовым оперным сценам Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Как непосредственное продолжение этой народной по духу фрески звучит напев солистки «Бежит речушка слезовая». Это выразительнейший и одновременно смелый переход к гениальной исповеди «Не дай мне бог сойти с ума». После нее пятая часть («Бесы») наполняется особым трагическим смыслом. Хор, разделенный на 16 самостоятельных партий, выполняет функцию богатого красками многотембрового инструментального ансамбля. Окруженные лавной «беснующихся» пассажей струнных и деревянных духовых, хоровые голоса то ненадолго сливаются друг с другом, то рассредоточиваются, включаясь в вихревые фигурации полифонических эпизодов, то снова наслаиваются один на другой в различных ритмических комбинациях, то вдруг

соединяются в неистовых глиссандирующих взлетах. Такого взрывчатого, нервного и вместе с тем внутренне напряженного музыкального воплощения, пожалуй, еще не знала пушкинская поэзия.

В спокойно-умиротворенный финал вновь врывается злая сила, словно эхо вступительной части симфонии: горестный напев солистки, повторяющийся тут, внезапно обрывается на полуслове. Это как бы насильственно прерванная песнь. И снова после стихов звучит — уже в сокращенном виде — певучая тема скрипок — еще одно эхо первой части...

Так, соединяя одну образно-смысловую сферу с другой, сопоставляя, чередуя, а нередко и сталкивая их, Петров выстраивает единую трагическую линию сочинения, подчиняя ей не только содержание каждой части, но и само чередование эпизодов внутри них. Именно стремление связать все эти сферы, где одна то оттеняет, то дополняет, то по-новому освещает другую, породило и само обращение к необычному жанру. А результатом этих сопоставлений и взаимовлияний стало впечатляющее повествование со столь высоким и в конечном итоге оправданным названием — «Пушкин»<sup>1</sup>.

В сочинениях концертного жанра с не меньшей силой, чем в сценических опусах, проявились принципы эстетики Петрова — предметность, конкретность художественного мышления (отсюда — яркая, зримая образность музыки), интерес к драматургически острым, гражданственным сюжетам и темам, тяготение к смежным искусствам. Не потому ли Петров не обращается к «чистым» жанрам — симфонии, инструментальному концерту, квартету, другим камерно-ансамблевым формам? Замыслы всех его концертных сочинений определяются или программой, или поэтическим текстом. Возможно, эта черта связана с сильным влиянием на камерно-симфоническую сферу театрального и песенного творчества композитора. И здесь нельзя не отметить одно

---

<sup>1</sup> Сочинение это, как известно, предваряет балет о Пушкине, однако назвать его эскизом, подобно вокально-симфоническим фрескам о Петре, вряд ли правомерно: оно имеет самостоятельную линию драматургического развития, а кроме того, несет функции сугубо концертного опуса, а вовсе не некоего предварительного полутеатрального варианта будущего спектакля; поэтому, в отличие от фресок, оно сразу обрело самостоятельность.

редкое свойство Петрова, о котором уже вскользь говорилось: он сочетает серьезное отношение к легкому жанру и очень органичный для своего дарования, «раскованный» (а не строго академический) подход к жанру серьезному. Истоки такого двуединства надо искать главным образом в той особенности творческого облика Петрова, которую правильнее всего было бы назвать «художнической контактностью».

Вынашивая замысел и работая далее над его воплощением, композитор необыкновенно остро чувствует будущего слушателя. Причем он вовсе не приспособливается к нему, более того, порой мысленно спорит с ним. Но в целом — очень доверяет ему. Иными словами, контакт с незримым слушателем в процессе работы для Петрова совершенно необходим. Композитор никогда не замыкается в себе. Он учитывает тягу слушателя и к определенной тематике, и к определенному кругу интонаций. Он словно слышит и какие-то слушательские возражения — и всегда готов или резко поспорить с ними, или, поразмыслив, подчиниться им. Создавая музыку, композитор сразу оценивает ее своей слушательской меркой. (Нельзя не отметить тут же, что Петров — и чуткий слушатель чужой музыки, и поразительно внимательный слушатель-собеседник.) Это редкое умение слышать себя со стороны и определяет, очевидно, характер отношения композитора к концертному жанру — и, разумеется, не только к нему. Оно же помогает Петрову быть всегда самим собой и остро чувствовать современность.

Современность — душа и нерв творчества Петрова — проявляется в концертном жанре, как, впрочем, и в любом другом, в двух планах, двух тенденциях, которые тесно переплетаются друг с другом. Во-первых, это современность тематики. Примеров здесь множество: от сочинений конца 50-х годов, таких, как «Последняя ночь» и «Поэма о пионерке», до остро публицистической «Патетической поэмы», законченной в 1969 году и приуроченной к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Важными вехами на пути освоения композитором современной темы стали также симфонический цикл «Песни наших дней» и «Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда». Вторая тенденция, существующая и вне зависимости от актуальности или злободневности темы, — современность трактовки. Здесь речь идет не столько об используемых средствах, сколько о современности самого

замысла, о направленности его воплощения и — шире — о современной философско-этической позиции художника. В таком смысле современны все без исключения концертные опусы Петрова, в том числе и те, что основаны на литературных или исторических сюжетах (поэма «Радда и Лойко» по рассказу М. Горького, вокально-симфонические фрески «Петр I», вокально-поэтическая симфония «Пушкин»).

Другая характерная черта концертной музыки Петрова — постоянное стремление новаторски преломить традиции различных стилевых школ и направлений. В этом отношении диапазон музыкальных привязанностей композитора необычайно широк: от Баха до джаза, от пасторалей XVIII века до опусов Пендерецкого, от старинных русских кантов до новейших образцов алеаторики и сонористики. Речь идет, конечно, не о цитировании и даже не о заимствовании каких-либо отдельных приемов, а о творческом подчинении отдельных свойств и черт этой музыки своим индивидуальным принципам. При этом композитор не впадает в эклектику, он гармонично и очень естественно «пропускает» все эти веяния через призму своих музыкальных воззрений. Так в музыку Петрова включаются стилистически разнородные детали, которые вписываются в орбиту его индивидуальной композиторской манеры. Показательно, что, испытав на себе сильное влияние таких мастеров, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, композитор никогда не выявляет в своей музыке ни подражания им, ни стилизаторства. Не переставая учиться у классиков, Петров обрел свой авторский почерк, обусловленный не только ярким композиторским даром и нестандартным складом мышления, но и широтой кругозора, богатой творческой фантазией и тонким художественным вкусом.

При этом композитор вовсе не стремится во что бы то ни стало обновить интонационную, гармоническую или инструментальную сферу в своих сочинениях, не пытается сконструировать какие-то особые приемы формообразования, не существовавшие ранее. Задача у него иная: по-своему «повернуть» тему, придать новые оттенки жанровой структуре сочинения. Именно в этом, а вовсе не в применении необычных, ультрановых приемов или нарочито усложненных выразительных средств проявляется творческая смелость и новаторские устремления композитора. И если говорить об образно-художественном эксперименте у Петрова, то приме-

нительно главным образом к драматургии его произведений. Вот почему нельзя не сказать особо о «режиссерском», точнее, композиторско-драматургическом даровании Петрова.

Действительно, композитор «режиссирует» свои сочинения. Под этим «комплексным» термином подразумевается и четкость в построении формы (драматургия контрастов, чередование эпизодов), и безукоризненный отбор текстов или стихотворных эпиграфов для концертных сочинений, и редкое умение ввести в музыкальную ткань приемы, идущие от смежных искусств. Потому-то Петров, вероятно, и не пишет симфоний, что его не может увлечь замысел, где музыка служит и целью и средством выражения. Ему нужны литературные, живописные, а то и подлинно исторические образы, чтобы зажечь воображение. Тогда к Петрову-композитору подключается еще и Петров-режиссер...

Последнее качество тесно связано с тем, что композитор не мыслит только музыкальными категориями. Он — за глубокий синтез разных искусств, за их взаимообогащение. Искусства, по его мнению, должны идти навстречу друг другу. Композитор считает, что литература, живопись, театр, кино не только питают, но обогащают и даже в чем-то «переделывают» музыку. Поэтому среди концертных сочинений Петрова нет таких, где музыка была бы единственным действующим импульсом. Но в том-то и заключается характерная особенность творчества композитора, что, призывая на помощь смежные искусства и умело используя их сильные стороны, он ни на йоту не пренебрегает спецификой самой музыки. И это придает его сочинениям особую многогранность и образно-стилистическую неповторимость.

В концертных сочинениях проявились характерные черты дарования Петрова: глубина и масштабность музыкального мышления, острое, типично театральное чутье, яркость тематизма, а также умение сцепить в единый композиционный узел различные образно-эмоциональные сферы. В этих работах органично сплетены друг с другом эпическая величавость и броская плакатность, пленительный лиризм и мужественная героика, суровая патетика и мягкий юмор. А главное, что объединяет эти столь различные едва ли не по всем своим «параметрам» сочинения, — смелый подход к воплощению замысла, значительность его художественного решения. Отсутствие будничности, приземленности в «сюжете» — характерная черта концертных произведений Петрова, рожден-

ных живым, непосредственным и вместе с тем глубоко своеобразным представлением о реальном мире. Отсюда — активный тонус музыки композитора, который избегает как экспрессионистской взвинченности, так и чисто импрессионистской изысканности. Вместе с тем в сочинениях Петрова ярко выявлено концертное начало, в них всегда просвечивается изящество композиторской мысли, иногда даже изысканность ее выражения; эти качества проистекают от тонкости художественного мышления, а порой являются выражением безупречной технической оснащенности автора. Многие в этой музыке «спровоцировано» особенностями речевых интонаций, жестов, выразительной пластики человеческого тела. Поэтому так сильна у композитора тяга к пластичности изложения музыкального материала.

Тематизм концертных сочинений Петрова рожден самобытным претворением традиций русской и советской музыкальной классики. Глубинная связь с народной песенностью (при отсутствии прямого цитирования фольклора), опора на прочно осевшие в слушательском сознании типичные обороты музыкально-бытовой лексики 60-х — 70-х годов — такова интонационная основа искусства композитора. В области формы Петров ориентируется главным образом на поэдность и цикличность. Такие «романтические» установки не исключают, однако, иных тенденций. И в «Патетической поэме», и в «Пушкине» прослеживаются черты сонатности. А эволюция концертной музыки Петрова должна, на наш взгляд, неизбежно привести к тесному слиянию в одном сочинении признаков поэмы, цикла и сонаты. Это, по-видимому, и явится тем новым словом, которое предстоит сказать композитору в сфере формообразования.

Петрову свойствен также строжайший, глубоко продуманный и вместе с тем естественный (никакой надуманности!) отбор выразительных средств. Это в первую очередь относится к тембровой стороне его сочинений. Оркестровый почерк Петрова ярко самобытен. Его нельзя назвать ни графическим, ни красочным, ни иллюстративным. Это оркестр и выразительный, и экономно-изобретательный — традиция, идущая, главным образом от Глинки и Римского-Корсакова, частично — от Стравинского.

Некоторые критики утверждают, что успех сочинений Петрова во многом определяется уже выбором темы, которая, якобы, «сама просится» в оперу, балет, программное



симфоническое сочинение. Между тем факты говорят о другом. Ленинская тема, воплощенная в «Патетической поэме», отнюдь не принадлежит к числу легких для воплощения — скорее наоборот. «Смерть пионерки» Э. Багрицкого, сюжет о Петре I, рисунки Ж. Эффеля, «Макар Чудра» М. Горького, блокадная тема, трагическая судьба Пушкина — все это не столько «просится на музыку», сколько требует талантливого воплощения. Конечно, успех сочинений Петрова кроется не в выборе темы (хотя выбор и говорит о многом), а прежде всего в необычном воплощении. И еще — об этом нельзя не сказать в заключении — в поразительном тяготении к синтезу искусств — явлению и яркому, и сложному, и безусловно перспективному. О том, что превалирует в таком «синтетическом» взгляде на искусство, композитор в одной из бесед говорил: «Я надеюсь — взаимопоглощения не будет. Музыка не растворится в других искусствах и не поглотит их. Наоборот, она должна максимально выявить свои сильные стороны... Действительно, настало время объединения всего ценного, что накопилось в различных искусствах. Будущее музыкальное искусство — как мне кажется и хотелось бы — вберет в себя многое, рожденное братьями, и еще больше утвердится как искусство великое, неповторимое»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Слово отзывается в музыке. — Литературная газета, 1977, 10 августа.

---

**ПЕСЕННОЕ**

---

**ТВОРЧЕСТВО**

---

На протяжении четверти века песни Андрея Петрова составляют неотъемлемую часть советской музыкальной культуры. В творчестве композитора песенный жанр развивается во взаимодействии с иными жанрами (опера, балет, симфоническая музыка), и это накладывает несомненный отпечаток на эволюцию образной структуры и стиля песен. С другой стороны, работа над песней оказывает значительное влияние на эволюцию театральной и концертной музыки Петрова, способствуя широте охвата и серьезности отражения в ней жизненных явлений, увеличивая силу ее воздействия на массы слушателей. Таков этот взаимообратимый процесс. Не осознав его, нельзя определить ту роль, которую играла песня в становлении мастерства Петрова-композитора, и одновременно то большое значение, которое она приобрела в советском песенном творчестве последних десятилетий.

Первую песню Андрей Петров написал спустя два года после окончания консерватории, будучи уже автором нескольких симфонических, вокально-оркестровых и камерных сочинений. Три-четыре песни, сочиненные в годы ученичества — не в счет: они были лишь пробой пера, не сулившей, казалось, многого в будущем. В 50-е же годы его песни стали появляться одна за другой. Популярные певцы включали их в свой репертуар, а радио, телевидение, пластинки сделали их достоянием миллионов людей. Он стал вскоре одним из самых признанных у нас мастеров песни, чье творчество в значительной мере определило направление развития жанра в целом.

По теме, жанровому наклонению первые песни можно разделить на две относительно обособленные группы. Одну

из них составляют сочинения гражданского, патриотического характера в духе гимна, торжественного или лирического. Песня «Мы — коммунисты» на стихи П. Кобракова написана в традициях революционных боевых маршей, песен международной рабочей солидарности, со свойственным многим из них развертыванием образа: сначала — выражение суровой решимости, скандированные минорные фразы, затем — просветление, более глубокое мелодическое дыхание, утверждение мажора. Песня о Ленине «Он родился весной» на стихи А. Чепурова — от начала до конца очень светлая, с привольно текущей, широкого размаха мелодией. Песня-кантата «Зори Октября» на стихи А. Чепурова объединяет в себе два образа: ее крайние части, воспевающие революционный идеал, исполнены лирической одухотворенности, ощущения радостного покоя и устойчивости, средний же раздел — воспоминание о битвах — драматического характера, в маршевом ритме.

Другая группа песен — эстрадные, в танцевальном ритме, умеренного или быстрого движения (иногда с медленным запевом и оживленным припевом): «Пой песню мою», «Что ж ты грустишь обо мне?», «Каждый день», «Ах, нет!» — на стихи Н. Глейзарова, «Здравствуй» на стихи С. Фогельсона, «Осень» и — более других отмеченная живостью и мелодическим обаянием — «Звезды в кондукторской сумке» на стихи Л. Кукулина. Сочинения эти часто пелись начинавшими в ту пору свой артистический путь популярными исполнителями Эдитой Пьехой, Лидией Клемент.

Среди ранних работ наибольшую известность приобрели песни из кинофильма «Человек-амфибия» — первой полнометражной художественной ленты, в создании которой участвовал Петров. Большие ожидания, связывавшиеся с этой картиной, не вполне оправдались. Но музыка, написанная молодым композитором, оказалась едва ли не лучшим из слагаемых художественного целого: изысканная по гармоническим краскам и оркестровому колориту, она, пожалуй, полнее, нежели зрительный ряд, передавала фантастико-романтическую атмосферу романа А. Беляева. Два вокальных номера — «Песенка о морском дьяволе» на стихи С. Фогельсона и «Песня о рыбаке» на стихи Ю. Друниной — сразу после выхода картины на экраны стали напевать люди разных возрастов (притом что ноты первой из песен не публиковались). В них была яркая броскость, эмоциональный напор,

а в «Песне о рыбаке» и оттенок мрачноватого юмора — явление редкое в песенном контексте тех лет.

Новый этап в развитии этого жанра у Андрея Петрова открывает появившаяся в следующем году «Песня о друге» из кинофильма «Путь к причалу».

Но прежде, чем охарактеризовать то свежее, что было найдено в песне, припомним, как складывались к этому времени судьбы советского песенного творчества. В истории любого искусства наблюдаются периоды более и менее творчески результативные. Советская песня пережила яркий подъем во второй половине 30-х годов, выразив оптимизм строителей нового мира. В 40-е годы, в пору Великой Отечественной войны, она вступила в новую фазу подъема, воодушевляя народ на борьбу с врагом. Этот подъем продолжался еще несколько лет после победы, свидетельством чего были многочисленные песни о борьбе за мир. К концу 40-х — началу 50-х годов, однако, сузился круг воплощаемых тем, снизился художественный уровень песен. Этот спад был преодолен к концу 50-х — началу 60-х годов, как раз в ту пору, когда разворачивается песенное творчество Петрова.

Обновление песни было внутренне связано с глубокими социальными процессами, происходившими в жизни советского народа. Огромные победы были одержаны наукой: наша страна открыла эру космоплавания, и этот триумф человеческого разума и воли позволил по-новому оценить возможности личности. Песня, в ряду других искусств, призвана была их выразить.

На протяжении всей истории советской песни главным для нее было воплощение гражданской темы. Но если в 30-х и 40-х годах гражданскую тематику воплощала, прежде всего, песня массовая — в самом полном значении этого слова, то есть песня преимущественно хоровая, выражавшая коллективное действие и коллективом исполняемая, то ныне на передний план выдвигается иная жанровая разновидность. Это — сольная песня-портрет, песня-признание, исповедь. Личность, духовный мир которой в ней раскрывается, живо ощущает сопричастность своей судьбы судьбам народа. Но коллективное в такой песне выражено через индивидуальное, значительные общественные идеи словно бы пропущены героем песни через собственный жизненный опыт. Гражданственное тут неразрывно слито с лирическим.

Создание такой песни — нестандартной, каждый раз с не-

ожиданным поворотом сюжета и жанровых признаков — едва ли не самая примечательная особенность советского песенного творчества конца 50-х — начала 60-х годов. Мы встречаем такого рода песню и у мастеров, выдвинувшихся ранее, — Соловьева-Седого, Хренникова, Блантера, Новикова, Фрадкина, но, главным образом, у нового и достаточно многочисленного поколения композиторов, среди которых можно назвать имена Пахмутовой, Островского, Эшпая, Фельцмана, Бабаджаняна, Колмановского, Френкеля. Петров в этом ряду — один из первых. Почти все песни, которые он создает в начале 60-х годов — это песни-портреты, песни-кредо. Лучшие из них по-настоящему самобытны и олицетворяют каждая определенный тип песни, получивший затем распространение и развитие в творчестве других авторов.

Петров чутко вслушивается в интонационную атмосферу времени, избирательно используя те или иные из ее новых слагаемых. Но ведущим принципам жанра следует он неукоснительно. Особенно близки ему традиции Дунаевского. В самых общих чертах — это традиции оптимистической молодежной песни, воплощающей цельный человеческий характер, это традиции — если иметь в виду аспект собственно музыкальный, связанные прежде всего с городской песенно-романсовой культурой.

Вслушаемся теперь в лучшие, наиболее характерные песни Петрова этой поры, чтобы разобраться, как преломляются в них отмеченные общие свойства. Итак, «Песня о друге». Автор стихов — Г. Поженян, одаренный поэт и драматург, участник войны. Стихотворение немногословно, лишено красивых атрибутов «моряцкой поэзии», по-мужски сдержанно в выражении чувств. Есть в нем и движение образа, от сферы «служебной» — к личной.

А если случится, что он влюблен,  
А я на его пути,  
Уйду с дороги — таков закон:  
Третий должен уйти...

Такой поворот темы, такое признание героя заключали в себе нечто новое для песен о дружбе по сравнению с песнями военных лет.

Мысль о том, что дружба — это не только радость, но и испытание, и готовность принести жертву, определила характер музыки. Примечательна в песне мелодия, естественно соединяющая в себе распев и декламационность.



Необычна и нова ее первая фраза. Она вытекает из «вершины-источника» (термин Л. А. Мазеля) и начинается со слабой, второй доли такта — словно продолжает ранее возникшую мысль («Если радость на всех одна...»). Есть в выразительности этой первой половины фразы искренность, чувство доверчиво открытое. В дальнейшем разворачивании мелодии возникает инерция волнообразного движения, естественного в песне, посвященной морю. Три из четырех вокальных фраз заканчиваются в романтическом духе — терцовым звуком аккорда; такова и последняя фраза. Создается ощущение, будто куплет не завершился, а прервался, и тогда последняя фраза повторяется (в инструментальном изложении или насвистываемая певцом), заканчиваясь уже тоническим звуком.

В «Песне о друге» проявилось свойство, присущее также многим другим песням Петрова: мелодия в целом, но прежде всего — в «ключевых» фразах, движется по аккордовым звукам. Возможно, это идет от традиции городского романса под гитару, в мелодию которого нередко включаются инструментальные обороты. Но в традиционном бытовом романсе гармонический остов обычно прост, у Петрова же несравненно богаче и сложнее, отчего возникает в песне совсем иной образно-эмоциональный подтекст. Для инструментального сопровождения характерна аскетическая строгость. Скупая фактура сопровождения — повторяющийся в баркарольном ритме тесно сжатый аккорд — тоже кажется от «гитарных» романсов, но традиция сильно преображена. Устойчивая, словно нехотя движущаяся гармония сначала сдерживается тоническим органичным пунктом, а если отходит от тоники, то ненадолго, все время к ней возвращаясь. Временами возникает одинокий подголосок. Его играет то солирующая гитара, то аккордеон (любимые инструменты моряков), и тембр этих инструментов становится дополнительным реалистическим штрихом звуковой картины. Среди иных деталей запоминается свежая находка в отыгрыше: созвучие в верхнем регистре, имитирующее бой морских склянок. Впрочем, и эта, и другие локальные приметы выполняют

функцию не столько изобразительную, сколько выразительную (и звон склянок, и насвистываемый или наигрываемый напев печально растворяются вдали). В этом отношении песня Петрова сближается с такими своими знаменитыми предшественницами, как «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого или «Заветный камень» Б. Мокроусова. Новое же, по сравнению с ними, заключается в редкостной достоверности и тонкости психологического портрета: от песни веет духом спокойной, мужественной уверенности, ощущением твердости жизненной позиции, нравственных устоев. Сочетается все это с сердечной проникновенностью, с выражением некоторой незащищенности, возникающей, когда сильный человек приоткрывает свою душу.

Хочется напомнить, что в годы, предшествовавшие появлению «Песни о друге», Петров обращался в разных жанрах к воплощению морской стихии: в музыке к фильму «Человек-амфибия», к драматическому спектаклю по повести А. Грина «Бегущая по волнам», в балете «Берег надежды». Во всех этих сочинениях водный пейзаж выступал как величавый фон, оттенявший людские взаимоотношения: оказывался сродни благородству и мужеству и противостоял трусости, мелочности, предательству. «Песня о друге» явилась для композитора продолжением работы над этого рода тематикой и ярким, обобщенным ее воплощением.

Близка рассмотренной «Песня о голубых городах» из кинофильма «Два воскресенья» на стихи Л. Кукулина. Она появилась и получила широкое распространение в пору, когда романтика походов по неизведанным дорогам и возведения небывалых городов обрела особую притягательную силу: тогда осваивалась целина, строились заводы и электростанции, началось покорение космоса. Стремясь открывать «за далью даль», личность утверждала себя в преодолении препятствий, в созидании невиданного. «Голубые города» заключают в себе романтическое ощущение манящей и светлой дали.



Правдивая интонация передает и робкое удивление, и надежду ожидания — откроется ли за этой далью новая даль? И она открывается. Чувство утренней чистоты и ясности, запечатленное в музыке, создается, помимо прочего, диатонической мелодией, решительным преобладанием плагальности, плавным движением гармонии. Примечательно, что мелодия строится, в основном, по аккордовым звукам, причем преобладают так называемое тоническое трезвучие с секстой и тонический большой септаккорд — гармонии, широко применяемые в джазе. С ними в песне возникает отголосок молодежного музыкального быта, и от этого достовернее звучит содержащееся в стихах свидетельство: «на двоих нам сорок лет».

Петров любит и мастерски использует в песнях звучание струнных. В «Голубых городах» они применены особенно удачно, и то ощущение трепетного биения сердца и постоянно нарастающего волнения, и те живописные эффекты — в частности, раскрывающейся перспективы, которыми впечатляет эта песня, в значительной степени связаны с пением струнных.

Еще одна из известнейших песен Петрова тех лет, отчасти близкая предыдущим и во многом новая, — «На кургане» из кинофильма «Принимаю бой». Ю. Друнина в своих стихах рассказала об обычае, который родился в послевоенные годы в Волгограде. Молодые люди, любящие друг друга, дают клятву верности на месте исторических боев и гибели тысяч защитников города — на Мамаевом кургане:

Разве может? Нет, не может  
Сердце здесь, на кургане, солгать.

Тема прошлого: «Здесь солдаты умирали, заслоняя сердцем нас» — соединена с темой будущего, темой светлых надежд. И в музыке это выражено почти зримо.

Песня представляет собой дуэт вокальной мелодии и инструментального подголоска. Подголосок возникает с самого начала песни, во вступлении, в высоком регистре, сильно возносясь над неброскими аккордами аккомпанемента. На протяжении всего куплета он плавно парит, постепенно опускаясь, причем в одном из куплетов звучит в серебристом, «лунном» мерцании скрипок, в другом — в трепетно-вибрирующем пении аккордеона (как и в «Песне о друге», тембр аккордеона тотчас вызывает жизненную ас-



социацию — в данном случае со звучанием аккордеона, баяна на фронте, где в перерывах между боями солдаты своей игрой согревали сердца товарищей). В результате рождается чувство светлой печали. Это — запечатленные в звуках воспоминания.

В противоположность спокойному, несколько отрешенному характеру этой инструментальной мелодии вокальный напев отличают страстность, сдержанная горячность. Короткие фразы, прерываемые, словно вздохами, паузами, складываются в длинную линию, которая, постепенно разворачиваясь, резко устремляется ввысь, к кульминации, побуждаемая нагнетанием драматического чувства, а затем опадает. Сначала по рисунку и эмоциональному складу мелодия и подголосок сильно отличаются друг от друга, однако постепенно сближаются, и к концу подголосок уже имитирует интонационные обороты вокальной партии. Преодоление «дуализма», разумеется, имеет не только музыкальный, но и образный смысл: прошлое смыкается с будущим.

Памятью о войне вдохновлена и «Песня о моем отце», написанная в том же, что и «На кургане», 1963 году. И на этот раз идея сочинения была подсказана реальным событием. На Ленинградском радио А. Петрову и поэту Л. Куклину дали прочесть письмо, присланное одной из слушательниц. Обращаясь к авторам передачи «Письма друзей», она просила разыскать кого-либо из боевых товарищей ее отца, погибшего на фронте, отца, которого она никогда не видела (письмо это приводит Л. Мархасев<sup>1</sup>). Взволнованные, композитор и поэт решили написать песню.

Я не знаю, где ты похоронен  
От родимого дома вдали.  
Над тобою береза ветвей не наклонит,  
Как мать, наклонясь до земли.  
В том победном году сорок пятом  
Все мы ждали тебя на крыльце.  
Если с ним вы сражались, солдаты,—  
О моем расскажите отце.

Песня выдержана в характере героического марша, со строгими аккордами в аккомпанементе и сигналом-фанфарой в отыгрыше. Четким пунктирным ритмом пронизана ме-

---

<sup>1</sup> Мархасев Л. Андрей Петров, знакомый и незнакомый. Л., 1974, с. 53.

лодия, но её интонационный склад отмечен не свойственной маршу лирической прочувствованностью. Нисходящая секвенция (в кульминационной зоне) словно выражает трогательную и грустную надежду на отклик.

В том же щедром 1963 году появляется одна из самых «петровских» песен, которая могла бы послужить «визитной карточкой» композитора — «Я шагаю по Москве» на стихи Г. Шпаликова. По характеру жизнеощущения, по жанровым признакам она значительно отличается от ранее созданных. С момента своего появления и до наших дней песня эта остается непревзойденным образцом воплощения юношеского оптимизма, окрыленности, и в этом своем качестве она может быть сопоставлена, пожалуй, лишь с предвоенными молодежными песнями Дунаевского.



Интересна музыкальная структура песни. Привлекает внимание самое начало мелодических фраз, «остановки с предыктом», переходящие затем в живое движение. Они заключают в себе нечто милое и улыбочиво-веселое и способны вызвать различные жизненные ассоциации. Одна из них названа в книжке Л. Мархасева — «так гудят шоферы в уличных пробках: „Та — та, та — та“».

Длинные, словно парящие мелодические фразы каждый раз к концу меняют тональное направление: будто на киноэкране открываются все новые и новые перспективы. А затем словно и экран из обычного превращается в панорамный и перспектива становится объемной — когда куплет модулирует в новую тональность, постепенно поднимаясь и спускаясь по полутонам.

После долгого и радостного хождения — через Садовое кольцо, Тихий океан, тундру и тайгу — неожиданная и не-

дóлгая грусть (как к мёсту тут у́меньшенный септаккорд!) при воспоминании о доме и созерцании найденной под снегом фиалки.

Если продолжить сравнение песни «Я шагаю по Москве» с созданными в 30-е годы молодежными маршами Дунаевского, то, констатируя родственность общего жизнеутверждающего тонуса, слух фиксирует и отличия: там — легкий, целеустремленный и точный спортивный шаг, тут — тоже легкий, но не столь строгий — прогулочный; там — ясный, ровный, сплошной свет, тут — освещение в общем тоже яркое, но постоянно изменяющееся в оттенках.

Оркестровое звучание песен Дунаевского — плотное, компактное; воспринимается прежде всего сопоставление и соединение групп — звонкой медной и напористой струнной. У Петрова же общее инструментальное звучание легче, рассредоточенней, колоритней, внимание привлекают индивидуальные тембры: солирующей скрипки в тихой кульминации или фортепиано, оплетающего игривым подголоском основную мелодию.

Образ молодого человека у Дунаевского предельно обобщен: это юноша «вообще», физкультурник «вообще», в нем, как и в юных героях живописных полотен А. Дейнеки или скульптурных портретов В. Мухиной, воплощены черты того поколения. Герой Петрова несколько иной: при всей типичности он более индивидуализирован, а мир чувств его сложнее и проявляется в неповторимо-личных приметах.

В песне «Я шагаю по Москве» без труда прослушиваются черты, роднящие ее с другими, более ранними песнями композитора: и целомудренная диатоничность, и мягкое, «застенчивое» движение мелодии, и гармоническая раскованность. Но этим общим, родовым заметнее оттеняется то своеобразное, чем, как упоминалось уже, сочинение Петрова по-особому дорого.

Песня «Я шагаю по Москве» написана для фильма, которому она дала свое название и где она проходит как лейтмотив. В представлении миллионов кинозрителей мелодия эта неразрывно связана с привлекательным обликом главных персонажей: чистых душой, заново, как это делают все юные, оценивающих смысл высоких нравственных понятий. На многие годы эта песня — в одном ряду с песнями Пахмутовой, Островского — стала глубоко достоверным звучащим портретом современного молодого человека.

Рассмотренные песни представляются самыми значительными из написанных Петровым в конце 50-х — начале 60-х годов и наиболее полно претворяющими характерные общие тенденции этого периода. К ним примыкают еще несколько, из которых мы вкратце остановимся на двух. В песне из кинофильма «Зайчик» на стихи К. Рыжова содержится размышление о доброй памяти, которую должен оставить о себе человек:

Гаснут на песке  
Волны без следа,  
Ветер без следа улетает.  
Разве человек  
Может без следа  
Так уйти, как облако тает?

Плавно, в основном по аккордовым звукам, движется мелодия (словно при замедленном движении киноленты накатываются на берег и «гаснут без следа» волны). Эффект прихотливого извива мелодии, ее необычайной развитости усилен обогащением гармонии, побочными ступенями и альтерациями, которые каждый раз по-новому освещают повороты вокальной линии.

Еще показательнее в этом отношении песня под названием «Наша песня не кончается» на стихи Л. Кукулина. Яркая и подвижная гармония дает непрерывные импульсы к развитию мелодии, словно бы служащей здесь музыкальным аналогом бесконечного пути, которым идут влюбленные. Ее напев, казалось бы, прост. Но простота эта впечатляет и запоминается.



Вместе с тем многие существенные детали гармонии: задержания, вспомогательные, проходящие звуки и т. п. придают звучанию живую трепетность. Интенсивное ладотональное развитие вызывает ощущение внутренней раскованности, гибкости.

В немалой степени этому способствует нестандартное последование аккордовых комплексов.

Завершая рассмотрение первого периода в песенном творчестве Петрова, предпримем небольшой экскурс в иной жанр — симфонический. Композитором в эту пору написаны два оркестровых опуса: цикл «Песни наших дней» и «Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда». Песни подсказали замысел этих сочинений, в известной мере оказались их эскизами, определили характер образности, тематический материал и структуру. Более непосредственно эту связь обнаруживает симфонический цикл. Отдельные его эпизоды — «О бурях», «О праздниках», «О павших», «О детстве» — основываются на индивидуальном претворении признаков разных песенных жанров: революционного гимна — марша, массовой хоровой песни, русской народной протяжной, пионерской. Более сложны и опосредованны песенные воздействия в «Поэме», тематизм и композиция которой сильнее тяготеют к сфере инструментальной. Но и здесь некоторые мелодические образования (например, скорбная тема струнных) прорастают из песенного зерна. Существенно, однако, что общий идейно-образный замысел «Поэмы» несомненно родствен духу и смыслу таких песен, как «На кургане» и «Песня о моем отце».

Вторая половина 60-х годов вносит новое в песенное творчество Петрова. Говоря о песнях предшествующего периода, мы отмечаем в них явно выраженные черты родственности — при индивидуальных отличиях каждой. Ныне признаки общности проявляются менее заметно, своеобразие же отдельных песен, их несхожесть обнаруживаются гораздо полнее. Композитор ищет более яркой, неповторимой характеристичности.

Разнообразнее и индивидуализированнее становятся и средства выражения. В прежние годы композитор обретал свой стиль, свои излюбленные интонации, ритмы, фактурные приемы. Утвердившись в них, он теперь инициативнее обновляет эти приемы. Если прежде, к примеру, ритмика, тип аккомпанемента в его песнях тяготели к традиционным формам песни и романса, теперь они становятся изобретательнее, острее, чаще уходят от типовых признаков.

Еще внимательней теперь Петров прислушивается к тому новому, что появляется сегодня в стилистике эстрадной музыки. Показательно в этом плане его отношение к молодежным инструментальным ансамблям, так называемому биг-биту. Как раз в этот период, в середине 60-х годов,

последний получает широчайшее распространение и на Западе, и у нас. Он быстро потеснил песни «бардов и менестрелей», ибо сочетал свежие поэтические находки (речь идет, разумеется, о лучших образцах) с ярким музыкальным воплощением. Явление в высшей степени противоречивое и в идейном, и в художественном отношении, биг-бит, едва появившись, вызвал интерес к себе со стороны наиболее пытливых композиторов. Для некоторых из них (Гладков) задача на первых порах свелась к тому, чтобы овладеть новым стилем, почувствовать себя в нем свободно, Петров же, одним из первых оценивший его достоинства — энергию, напористость, красочность, легкость стилизованных скрещиваний — сразу же задался целью использовать открывшиеся выразительные возможности для обновления советской песни. Его усилиями, как и трудом других авторов, был достигнут результат, аналогичный тому, который имел место в 20-е—30-е годы, когда в нашей стране распространился джаз: он тогда был поставлен на службу традициям советской массовой песни, обогатив ее выразительность и по-новому раскрыв собственные возможности.

Индивидуализация образного содержания в песнях Андрея Петрова рассматриваемой поры связана с расширением жанровых разновидностей. Композитор обращается к типам песни, ранее им не использованным, сращивает признаки разных жанров. Повествовательный принцип, возможность воплотить развитый сюжет, показать героя в разных ракурсах привлекли его внимание к жанру песни-баллады: человеческая личность, ее огромные возможности и индивидуальная неповторимость для Петрова, как и для большинства его коллег, представляют едва ли не главный творческий интерес. Балладные песни Петрова органично вписываются в круг ярких образцов этого жанра, представленный «Балладой о русских мальчишках» Новикова, «Балладой о знамени», «Балладой о красках» Фельцмана, балладного типа песнями из цикла «Созвездие Гагарина» Пахмутовой, «Журавлями» Френкеля и другими, — на этом фоне баллады Петрова с их сугубо романтической образной обобщенностью выглядят яркими и достаточно самобытными.

Первой была написана песня «А люди уходят в море» на стихи Ю. Панкратова (1965). Она приобрела широкую популярность в исполнении Э. Хилы. Попытка выразить идею о вечном движении, изменении побудила авторов к тому

чтобы нарисовать картины фантастические, образы астральные.

Образцом баллады может служить и «Песня об Экзюпери» на стихи Л. Лучкина. Она написана два года спустя после песни «А люди уходят в море», и трактовка жанра тут отмечена новизной. На фоне величавого «готического» вступления голос произносит: «Антуану де Сент-Экзюпери, живущему рядом со мной на земле людей». Общеизвестно то чувство волнения, которое пробуждает в послевоенном поколении само имя замечательного французского прозаика, по существу, одного из самых больших поэтов нашего века. Познав опьяняющую радость парения над Землей, человек этот заново ощутил прекрасную поэзию земной жизни и высших ее благ — мира и справедливости.

Как и в балладе «А люди уходят в море», запев начинается в низком регистре, на фоне плавных триолей сопровождения (рисунок аккомпанемента, имеющий своим прообразом первую часть «Лунной сонаты» Бетховена, увы, стал вскоре общим местом в песнях разных авторов). Певец строго скандирует:



Выразительны чеканные мотивы, отграниченные паузами — тяжело, будто преодолевая огромное усилие, начинает свой разворот мелодия. Впечатляющий эмоциональный контраст достигнут благодаря разнообразному звучанию струнных — компактному вначале и становящемуся постепенно все более разреженным, прозрачным. На вершине развития, на фоне просветленно звучащего в верхнем регистре хора — красивая, привольно льющаяся фраза мелодии, таинственно незавершенная, не случайно и в тексте прерванная многоточием.

Интенсивная эволюция образа ведет от строгой суровости к экстатическому ликованию. Но символическая антитеза, заключенная в такой отдаленности эмоциональных полюсов, изначально заложена в стихах, где многократно варьируется:

день — ночь, зной — дождь, смех — боль, мир — бой, тень — свет, жизнь — смерть. В приподнятом тоне, не теряющем при этом искренности и сердечного тепла, песня противопоставляет жизнь смерти, возглашая бессмертие той жизни, что дана людям.

Романтическая настроенность, как и специфические приемы выразительности песен-баллад Петрова, встречается в преображенном виде в его музыкально-сценических созданиях: в эпизодах из оперетты «Мы хотим танцевать», запечатлевших светлые мечтания юности, в развернутой балетной сцене, являющейся средоточием романтического. Искусство постепенно разворачивать мелодическую нить, достигая при этом огромного лирического нарастания, расцвело в музыке балета «Сотворение мира». Позднее проявится это искусство — правда, более опосредовано — и в лирических сценах вокально-хореографической симфонии «Пушкин».

Две упомянутые песни заключают в себе признаки баллад в их, так сказать, чистом виде. Однако, как уже говорилось, в некоторых случаях элементы баллады соединяются, порой оригинально и неожиданно, с особенностями иных жанров. В стихотворении Л. Лучкина «Догоняй, Земля!» содержится трансформация гоголевского образа птицы-тройки:

Эх, зима! Русская краса!  
Мы летим к звездам голубым!  
Шар земной, давай  
Тройку догоняй! Э-эх!

В музыке Петрова дано оригинальное сочетание исконно национального, русского с современным, эстрадным. Многократное секундовое соединение двух мажорных аккордов — первой и низкой миксолидийской седьмой ступеней (на этой гармонической формуле построена вся первая половина песни) — включает в себе выразительность архаическую, характер былинный, богатырский. «Битовые» ритм и тембр проецируют этот образ в современность. Во второй половине песни гармония захватывает многочисленные побочные ступени, что также соответствует, с одной стороны, гармоническому складу русского народного творчества, с другой же — стилю биг-бит.

В мелодии (как и в «Песне об Экзюпери») короткие мотивы объединяются в более крупные построения. Интонационные истоки вокальной линии восходят к старейшим обра-



довым песням-заклинаниям. Когда мелодия распрямляется, в ней ощутимы и иные наследственные признаки, идущие от русских молодецких, ямщицких, разбойных, солдатских напевов. Общий интенсивный разворот образа идет от баллады.

Через несколько лет опыт проецирования старинного, национально-почвенного в современность будет продолжен и интенсивно, многосторонне развит композитором в опере «Петр Первый».

Поиски индивидуально-неповторимого были продолжены в песне из кинофильма «Старая, старая сказка» по Андерсену. Она привлекает своей веселой беззаботностью, уверенностью в том, что «дорога сама приведет куда-нибудь». Порою возникает впечатление, будто славный и вполне бравый солдат в то же время — мальчик, играющий в солдата. Психологически тонкими штрихами автор воспроизводит манеру интонирования и через нее — характер чувствования ребенка. В этом — своеобразие и обаяние «Песенки солдата».

Любопытна по идее (протест против несправедливых войн) и стилю «Песня американского парня» на стихи Л. Норкина. Она являет собой конгломерат баллады и политического памфлета и обнаруживает в композиторе неожиданный дар музыкального пародиста. Иначе трансформируются балладные признаки в двух номерах из музыки к спектаклю «Легенда о Тиле Уленшпигеле» — «Песне Тиля» и «Песне гёзов». Написанные в 1971 году для постановки Ленинградского академического театра имени Пушкина, они вскоре получили широкую известность благодаря исполнению в концертах, по радио и телевидению (их отлично, как и многие другие песни композитора, интерпретировал Эдуард Хиль).

Роман Ш. де Костера в последнее десятилетие оказался объектом многочисленных театральных и кинематографических транскрипций. Народный герой, чьи отчаянно дерзкие проделки и крепкие остроты память веков сохранила как выражение свободолюбивого духа Фландрии, как акт мести поработителям и изменникам, герой, ставший олицетворением разящего юмора, заново оживает в драме, опере, балете, мюзикле. Музыка помогает передать и сложное сплетение эмоциональных вихрей, овевающих трагедийное повествование, и народные черты в облике героя.

Написанные на одухотворенные, чеканные, афористические стихи Е. Евтушенко, песни Петрова наделены новой

образностью, исполнены напора и энергии, словно туго натянутая тетива. «Песня Тиля» начинается проведением остигатной инструментальной формулы. Затем присоединяются голоса вокального ансамбля, потом голос солиста (пока без слов), напоминая словно быстро сгущающиеся грозовые облака, образующие суровый фон. Бодрая маршевая мелодия с энергичными скачками заключает в себе черты балладности и элементы стиля биг-бит. Нисходящие по терциям аккорды создают ощущение архаичности. В то же время в лихих взлетах мелодии, ритмических сгущениях и разрежениях есть элемент шутейный. Далее постепенно утверждается декламационное начало. Кодой служит динамизированное проведение материала вступления, звучащего здесь как манифест, как символ веры:

Восстанье начинается с певца,  
Который запевает о восстанье!

«Песня гёзов» во многом близка «Песне Тиля»: в ней отлично выражено то причудливое сплетение героики и юмора, которое делает столь живым и близким образ Уленшпигеля.

а) Темп марша

Ког - да ша - га - ют ге - зы, ша - га - ют с ни - ми сле - зы, ша - га - ют с ни - ми сле - зы их не ве - ст,

б)

Тра- та- та та- та- та- та- там! Тра- та- та та- та- та- та- там! Тра- та- та та- та- та- там!

Опыт современного претворения черт старой солдатской песни — в ином, правда, историческом и интонационном контексте — позднее будет использован автором в работе над оперой «Петр Первый».

Уход в мир сказки и легенды оказался для Петрова недолгим. Обращаясь к современным темам и героям, он поль-

зуется теми же выразительными средствами, хотя манера письма его каждый раз меняется в зависимости от сюжета песни. Примером может служить песня на стихи М. Дудина «Обращение». Нужно ли напоминать, какое множество произведений, посвященных борьбе за мир, создано советскими композиторами за время, минувшее после окончания войны, и как непросто найти новый поворот темы после того, как написаны были песни-гимны, песни-марши, песни-реквиемы, песни-беседы, песни-колыбельные и т. п. Но Петровым найден здесь необычный ракурс. Его сочинение — это песня-ритуал, исполненная величия, озаренная светлой уверенностью. Мечта, граничащая с фантазией, — чтобы люди объявили «день без выстрела на земле», потом — год, потом — «век без выстрела на земле» — выражена с такой захватывающей увлеченностью, которая заставляет поверить в ее реальность. В музыке царит стихия лучезарного мажора, а характер интонационного склада мелодии будто выражает детское удивление перед невиданным ранее простором.

Оживленно

Об-ра-ща-юсь ко всем жи-вущим раз-ных  
 стран и на-ра-чий раз-ных, ра-ди  
 жиз-ни ве-ков гря-ду-щих обя-я-  
 -вить по-все-мест-но празд-ники: день без вы-стре-ла  
 на зем-ле. День без вы-стре-ла на зем-ле.

Будь эта мелодия в миноре, она напоминала бы своими «выписанными мордентами» органнй стиль Баха, исполненный ораторского пафоса. Но тема «транспонирована» в мажор, и драматическая многозначительность ее призывных интонаций обретает характер магического заклинания. После этого совсем по-другому — спокойно, проникновенно, но тоже

в высшей степени весомо — звучит простая, по-детски целомудренная фраза: «День без выстрела на земле». Ритуальную торжественность песни усиливает оркестровое звучание в стиле биг-бит.

Как видим, в конце 60-х — начале 70-х годов Андрей Петров добивается в песне индивидуализации персонажей, ситуаций, тем. Он достигает совершенства в искусстве музыкального портрета, значительно расширяя и каждый раз по-своему трактуя применяемые выразительные средства.

В эту же пору он, впрочем, пишет песни и более для себя привычные, среди которых несколько мелодически ярких, ставших популярными. Это продолжающие линию патриотических песен-ариозо «Песнь о моей стране» на стихи Г. Горбовского и «Гимн Ленину» на стихи М. Дудина. В обоих произведениях ярко проявился талант композитора развешивать, долго длить выразительную, певучую мелодию, в чем безусловно сказался опыт работы в театральном и симфоническом жанрах (думается, что стиль патриотической песенной лирики Петрова определенным образом отразился в ряде сцен оперы «Петр Первый»: в монологах Петра, заключительном хоре). В «Песни о моей стране» по-особому впечатляет ключевая музыкальная фраза — начало припева:

А синева над миром рассветная.  
А ты проснулась, Родина светлая!

После ладово неустойчивого, тяготеющего к минору запева теперь спокойно и властно утверждается мажор, а в мелодической интонации органично сочетаются величие и проникновенность.

Разные типы лирики представлены в песне «Может присниться...» на стихи Я. Голякова из кинофильма «Мой добрый папа», в «Песне о первой любви» и в живой темпераментной «Песне о Кастрэно» — обе на стихи Л. Куклина из кинокартины «Попутного ветра, „Синяя птица“!».

В середине 70-х годов характер песенного творчества Петрова снова меняется, о чем свидетельствует музыка, написанная для последних фильмов, среди которых числом песен и их художественным уровнем выделяются два: «Синяя птица» и «Служебный роман». Эти песни отличаются от предыдущих прежде всего отношением композитора к поэзии, бескомпромиссно требовательным и, одновременно, почти-тельным.

В раннюю пору творчества Петров бывал снисходителен к поэтическим недостаткам стихов. Ему казалось, что выразительность музыки в песне значительно важнее, чем совершенство поэтического текста. Фантазия музыканта, действительно, порой маскировала промахи поэтов. Но с годами отношение композитора к выбору стихов становилось все более строгим (примечательно, что к стихам для романсовых циклов: «Простые песни» на слова Джанни Родари, «Пять веселых песен» на слова разных поэтов — Петров был всегда требователен). Ныне композитор обращается лишь к тем литературным источникам, которые обладают высокими художественными достоинствами. Обращают на себя внимание перемены во взаимоотношении слова и музыки: последняя стала лаконичной, в ней подчас проявляется намеренная недосказанность, многое выражено легким штрихом, намеком. Композитор словно сдерживает себя, когда поются стихи, но как только они отзвучат, почти в каждой песне дается «музыкальный комментарий» в развернутом отыгрыше. Инструментальные эпизоды наделяются значительным содержанием: здесь происходит «досказывание» песни. Таков, к примеру, отыгрыш солирующего фортепиано в романсе из кинофильма «Служебный роман», задуманный как воспоминание о былом и решенный в характере чуть старомодного вальса, а также отдельные фрагменты песен из «Синей птицы».

По типу образности, жанровой и интонационной природе музыка к двум названным фильмам различна. «Синяя птица» воплощает сюжет и образы знаменитой пьесы Метерлинка в жанровых рамках мюзикла. Поэтическая атмосфера картины в значительной степени создается музыкой Петрова, в которой претворены ласковые и чуть грустные интонации старинных праздничных песен, баллад, куплетов.

Мир «Синей птицы» — мир детства, с его радостью открытия в обычном необычного и грустью от сознания, что пора детства длится недолго. Этот мир проникновенно выражен в музыке Андрея Петрова. Мелодика песен в интонационном отношении близка детским напевам (не исключая и «Песни бабушки и дедушки», где, в соответствии с поговоркой, «старый — как малый»). Это простые обороты, в которых запечатлены трогательные и чуть наивные интонации детской речи, детского раздумья, детской игры. Показательны две мелодически наиболее одухотворенные песни: «Зов

синевы» и «Песня материнской любви» (как и остальные песни из этого фильма, они написаны на русские стихи Т. Калинин, английские — Т. Харрисона). Приведем напев первой из этих песен.



Простые, неприхотливые мелодические обороты — только «строительный материал». Архитектоника же каждой песни — сложная, развитая, гармонический план включает в себе множество неожиданностей. По-особому значительна роль инструментовки. Изобилующая изысканными эффектами в использовании струнных, духовых и особенно мелодических ударных (вибрафон и др.) и электроинструментов, она продолжает линию таких сочинений Петрова, как «Человек-амфибия», «Берег надежды», где был создан красочный звуковой пейзаж, незаметно из реального превращавшийся в фантастический.

Соединение скромной, по-детски наивной интонации и развитой, многоплановой композиции рождает романтический образ воспоминания о былом, образ прихотливо меняющейся жизни, в котором прочным и ценным остается то, что идет от детства.

В фильме «Служебный роман» песни написаны на стихи Р. Бёрнса в переводе С. Маршака — «Моей душе покоя нет», Э. Рязанова — «Песенка о погоде» (как известно, Рязанов, режиссер фильма, «закамуфлировал» свои стихи под одного из классических английских поэтов), Е. Евтушенко — «Нас в набитых трамваях болтает» — и Н. Заболоцкого — романс «Облетают последние маки». Каждая из песен — интермеццо, косвенно характеризующее героев комедии и интригу, которая их объединяет. Интонационно-жанровый источник этих песен — русский бытовой романс. Обаяние песен, их затаенная, скромная красота, не сразу схватываемое слухом своеобразие связаны в значительной мере с сюжетом и жанро-

выми особенностями фильма, где на переднем плане много веселого и смешного, а на втором — раздумчиво-грустного и трогательного.

Одна из самых привлекательных песен — «Моей душе покоя нет». Стихи, написанные двести лет назад, и сегодня трогают душевной непосредственностью и простотой. Как прелестно это стыдливое сокрытие имени возлюбленного!

**Оживленно**  
Солист *tr*

Мо - ей ду - ше по - ко - я нет.      Весь день я жду ко -

Вокальный ансамбль  
Ла, ла, ла, ла, ла, ла, ла.

- го - то.      Без сна встре - ча - ю я рас - свет,      и

Ла, ла, ла, ла, ла, ла, ла.

все      из - за      ко - го - то.      Со -

Произведение начинается развернутым вступлением и завершается столь же протяженным заключением иного, нежели собственно песня, характера. Вокальный ансамбль в унисон поет мелодию, танцевальную, шутливо подтрунивающую, несмотря на минорный лад — бодрую, активную, образный смысл которой — «все будет хорошо».

**[Оживленно]**  
Вокальный ансамбль

Ла, ла, ла, ла...

Эта песня, как и ряд других, написанных Петровым в недавнее время, может служить примером изобретательной

композиторской фантазии, оперирующей простыми выразительными средствами. Психологическая затаенность, целомудренность и не лишенный оттенка грусти юмор песен-романсов из «Служебного романа» — новое, неожиданное, но, видимо, симптоматичное явление для творчества Петрова и для современной советской песни в целом. Каков же песенный герой Петрова? Собственно, он не один. В каждой песне — новый герой, со своей судьбой, своим обликом, своим отношением к жизни. И в этой индивидуализации духовного мира современника заключено своеобразие песенного творчества Петрова. Юноша, радостно шагающий по Москве, мечтающий пройти всю страну, — и познавший жизненные бури моряк из «Песни о друге»; девочка, стремящаяся быть достойной отца, что не вернулся с войны, — и заново открывающие друг друга и самих себя герои «Служебного романа» — как они не похожи друг на друга!

Многие песни Петрова написаны специально для кинематографа. По убеждению композитора, песня в фильме должна сразу создать эмоциональную атмосферу: с первых же тактов ее образ, ее воздействие должны быть совершенно определенными. Его собственные песни этому требованию, несомненно, удовлетворяют. Песни эти несхожи меж собой потому, что Петров тонко ощущает не только сюжетные, но и стилевые отличия одного фильма от другого. Поэтому композитор оказывается очень разным, когда воплощает поэтический подтекст рязановских комедий («Берегись автомобиля», «Гараж») или драматическую судьбу славного Бима («Белый Бим Черное Ухо» С. Ростюцкого), когда передает колорит прозы Марка Твена («Совсем пропащий») или фантастику «Человека-амфибии». В кинематографе Петров отточил перо портретиста.

И все же, сопоставляя многочисленные песенные портреты, созданные им, ощущаешь за чертами различия их большую общность. Герой песен Петрова скромный и обыкновенный, свои раздумья и чувства не выставляет напоказ. Он чуждается громких фраз и внешнего блеска, ибо знает истинную цену поступкам и словам. Однако он не только современник, но и инициативный участник великих дел. В душе романтик и мечтатель, он, чтоб не оказаться выпреним, склонен прибегнуть к шутке и поиронизировать над собой. Все же порой в песне прорывается сильное, устойчивое, целеустремленное чувство.



Герой песен Петрова — человек высокого и чистого образа мыслей и тонких душевных движений. Он не представляет себя вне общества, вне больших социальных проблем времени — он не замкнут в себе. Личные его побуждения неизменно соотнесены с гражданскими интересами, и оттого личное в песнях Петрова так часто служит формой проявления гражданского. Оба эти качества нераздельны.

---

### ДИАЛОГ <sup>1</sup>

---

---

М. Д.: На различных этапах своей творческой биографии Вы отдавали предпочтение то одному жанру, то другому. Но все же, как мне представляется, главенствует влечение к театру. Когда обозначился этот интерес и чем он вызван?

А. П.: Театр, как известно, «трибуна идей». Трибуна, с которой на основе синтеза разных видов искусств можно обращаться к самому широкому кругу слушателей-зрителей, на что в свое время, имея в виду оперу, указывал П. Чайковский. Театр, в том числе музыкальный, владеет также зрелищными средствами воздействия на аудиторию. Я все время ищу возможности укрепить такой контакт. И если он действительно осуществляется, мне это доставляет большое удовлетворение. Увлечаться же театром я начал еще в 50-е годы. Правда, тогда относился к опере скептически — не представлял себе дальнейшие пути ее развития. Больше интересовался балетом, но в хореографии сначала плохо разбирался, слушал музыку, восхищался партитурами М. Равеля, И. Стравинского, С. Прокофьева. Первый хореографический спектакль, который произвел на меня сильное впечатление именно как балетный спектакль в сочетании с музыкой, — это «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского.

---

<sup>1</sup> Вопросы задавал М. Друскин (М. Д.), отвечал А. Петров (А. П.).

М. Д.: Что же Вас привлекает в балете?

А. П.: Балет в моем представлении — это особый род симфонической музыки, основанной на оркестровой стихии, наделенной бесконечными нюансами в передаче душевных состояний, драматических коллизий. Возможности оркестрового воплощения замысла меня всегда привлекали. Современный балет, как я его понимаю, предоставляет большой простор для фантазии композитора, вдохновленного значительными темами гражданственного, философского звучания.

М. Д.: В Ваших трех основных балетах идейная направленность четко определена, но фабула лишь контурно намечена. Отсюда я делаю заключение, что Вам, очевидно, чужды тенденции так называемого «драмбалета», некогда претендовавшего на первенствующую роль в нашем театре.

А. П.: Я считаю, что «драмбалет» — вчерашний день музыкально-хореографического театра. Он имел достоинства (выход за рамки старых сюжетов, обращение к образам «большой» литературы и т. д.) и существенные недостатки (иллюстративная функция танца, его фабульно-бытовая оправданность и т. п.). По-моему, сегодняшнему балету более свойственно стремление к обобщенному выражению идей, мыслей, чувств, образов, когда фабульные и бытовые подробности словно отступают на второй план, тем самым ослабляется потребность и в детальной разработке сюжета, и в обрисовке деталей в характеристике действующих лиц. Балет подобного типа, как мне кажется, приближается к той тенденции современного искусства, которой свойственна ассоциативная широта, символическое преобразование реалий, лирические отступления и так далее, а отсюда — свобода выражения музыкальной мысли, развитой в симфоническом плане. Я уверен, что только таким путем сейчас возможно воплощение в балете больших тем. Тогда, например, трагедия Шекспира предстанет перед зрителем не «отанцованной» версией драматического спектакля, а скорее музыкально-хореографической фантазией на шекспировскую

тому. В этой связи хочу вернуться к одному из Ваших предыдущих вопросов. Я уже упоминал о том, как впервые поразил меня спектакль балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Но спустя 20 с лишним лет я увидел другой спектакль, в основу которого была положена та же трагедия Шекспира: «Ромео и Юлия» (так по-французски произносится имя Джульетты) на музыку Берлиоза в постановке Мориса Бежара. Сюжет был трактован в сложном переплетении прошлого (итальянских первоисточников шекспировской трагедии) с настоящим (вплоть до актуальных политических событий нашей современности). В партитуру Берлиоза внедрялась также то старинная итальянская вокальная музыка, то чтение стихов, даже прозы. И весь этот «звучащий материал» находился в полной гармонии с пластикой, танцем. Так были «проведены» в наш век шекспировские идеи. Спектакль произвел на меня большое впечатление — может быть потому, что многое у Бежара совпало с моими раздумьями о будущем балета, что я и попытался осуществить в вокально-симфоническом замысле хореографического спектакля о Пушкине.

М. Д.: Какова же, по-Вашему, роль сценарной драматургии в балете? И не полагаете ли Вы, что при ее ограничении появится возможность «отанцовывания» любой партитуры симфонии (напомню ставший классическим пример: «Хрустальный дворец» Дж. Баланчина на юношескую симфонию Бизе)?

А. П.: Как я уже сказал, сценарное либретто в моем представлении — не столько подробно разработанный сюжет, сколько повод для создания музыкальной композиции. Главное — идея, общий замысел. Например, содержание либретто моего «пушкинского» балета первоначально уложилось в полторы страницы на машинке. По той же основе я написал более 200 страниц (в клавире) — около двух часов реального звучания музыки. Что же касается «отанцовывания» симфоний, то я не являюсь сторонником таких экспериментов, хотя возможны и отдельные художественно ценные

хореографические воплощения. (Помимо «Хрустального дворца» назову «Ленинградскую симфонию» И. Бельского.) И все же: как бы ни была симфонична партитура балета, она самим композитором должна предназначаться для перевоплощения в театрально-сценические образы.

М. Д.: Начиная с «Берега надежды» Вы настойчиво и последовательно внедряете в оркестровую ткань вокальное начало: в партитуру и «Сотворения мира», и особенно последнего балета — «Пушкин», где использованы не только тембровые возможности человеческого голоса, но и оперные средства выразительности. Правда, вокальное звучание использовал в балете еще Равель в «Дафнисе и Хлое». В XX веке — это не новость. Но все же, чем Вы объясняете применение подобных приемов?

А. П.: Я ввожу человеческий голос в оркестровую партитуру балета не только ради еще одной тембровой краски и, тем более, не ради иллюстративности. Для меня это своего рода символ. Так, в балете «Берег надежды» женский голос — олицетворение родины, ее призыв; детский хор в «Сотворении мира» — символ наивности, чистоты или, если угодно, «детства человечества», в партитуре пушкинского спектакля сольный женский голос — символ земли, народа.

М. Д.: Не считаете ли Вы, что в слиянии оперы с балетом открывается один из дальнейших возможных путей музыкального театра? Но, с другой стороны, в пока единственной Вашей опере «Петр Первый» нет хореографических сцен: при динамичном действенном развитии там наблюдается скорее уклон в сторону ораториальности. Обусловлено ли это специфичностью самого замысла данного произведения или Вы усматриваете в таком решении — при дальнейшем усилении ораториального начала — еще один возможный путь обновления музыкально-театральной сцены?

А. П.: Бесспорно, слияние оперы с балетом — один из перспективных путей дальнейшего развития музыкального театра. Уже есть такие поста-

новки опер, в которых сильно воздействие средств пантомимно-хореографической выразительности. Это, как мне кажется, общая тенденция к совмещению разных жанровых признаков в театре, причем не только музыкальном. Подтверждают это и многие драматические спектакли. Назову в этой связи «Историю лошади» в постановке Г. Товстоногова или «Мастера и Маргариту» в постановке Ю. Любимова, где речевое слово сочетается с музыкой, танцем, даже цирковой акробатикой. Но, конечно, это только один из возможных путей театрально-сценического обновления, что можно осуществить и не выходя за рамки собственно оперных форм — примером могут служить «Мертвые души» Р. Щедрина. Что же касается ораториальности, то это, на мой взгляд, — своего рода традиция в операх на историческую тематику. Одновременно это и один из возможных путей обобщения идей и образов спектакля. Разумеется, сохраняются и иные типы спектаклей, в том числе сюжетно-игровой, в котором я надеюсь еще попробовать свои силы.

М. Д.: Чем объясняется, что в Вашем творческом активе меньшая роль отведена музыке для концертного зала? Правда, у нас и за пределами нашей страны нередко звучит симфоническая «Поэма памяти погибших в годы блокады Ленинграда». Но это — своего рода единственное у Вас сочинение: ведь с большим успехом исполняемые оркестровые сюиты из «Сотворения мира» вдохновлены театром. Что же касается фресок «Петр Первый» и вокально-поэтической симфонии «Пушкин», то они появились на концертной эстраде как предварения будущих театральных премьер. (Аналогично поступали и С. Прокофьев с сюитами из «Ромео и Джульетты», и А. Берг с музыкой из «Воццека» и «Лулу», и П. Хиндемит с «Матисом-художником».) Но почему Вы, виртуозно владея оркестровым аппаратом, причем амплитуда его звучаний у Вас широка: от импрессионистских, «классических» до экспрессионистских, и оркестр Ваш наделен естественным, привольным и свобод-

ным дыханием,— почему же, спрашиваю я, в последние годы Вы избегаете создавать произведения чисто инструментального плана для филармонической аудитории? Не сказывается ли в этом присущие Вашему мышлению черты театральной образности, которая подчас тяготеет и к конкретному носителю смысла — к слову?

А. П.: Творческие импульсы мне обычно дает не знакомство с неизвестной дотоле музыкой, старой или новой,— они, эти импульсы, исходят от фактов истории, литературы, живописи, кино. Именно от знакомства с ними исходит моя творческая фантазия, зарождаются музыкальные мысли, образы, картины. Первоначальные замыслы конкретизируются, потом закрепляются в каком-либо программном наименовании. Мне кажется, что и слушателям такая программность помогает понять то, что стремился сказать автор. Помимо того, как я уже Вам говорил, хотя моя балетная музыка написана для театра, а не для филармонической аудитории, я сочиняю ее как свободную композицию — как своего рода симфонию, но, естественно, с учетом возможностей ее сценического воплощения. Тем не менее я хочу написать беспрограммное симфоническое произведение, может быть лишенное даже какого-либо названия. Мне будет очень интересно узнать реакцию на него слушателей.

М. Д.: Какую роль в своем творчестве Вы отводите песне? И как соотносится то, что Вами сделано в этой области, с тем, что осуществлено Вами в других жанрах музыкального искусства?

А. П.: Я очень люблю песню и до сих пор остаюсь ей верен. Меня всегда интересует, что происходит в этом жанре и у нас, и за рубежом. Песня — русская народная и современная — основной интонационный источник моей музыки. Песенные формы, песенные построения и принципы развития встречаются, наверное, во всех моих сочинениях. И в опере «Петр Первый», и в балете «Пушкин», и в моем раннем симфоническом цикле «Песни наших дней» (его части это, по существу, симфонизированные песни: народные, революцион-

ные, пионерские). В начале 60-х годов песня была моим основным жанром, потом она уступила место симфонической музыке, позднее — музыкальному театру. Собственно песен я стал писать меньше, но жанр этот определяет многое во всей моей музыке. Кроме того, мои собственные песни, так же как и произведения других жанров, их судьбы — счастливые и печальные, авторские концерты и встречи с любителями музыки — все это позволяет мне приблизиться к массовой аудитории, к пониманию духовных запросов, эстетических вкусов широчайших кругов слушателей, переменчивости и постоянства их симпатий. Мне кажется, благодаря этому я стал лучше понимать психологию нашего современника. И что бы я ни писал — песню, оперу или симфоническое сочинение — я всегда думаю о том, как оно будет воспринято массовой аудиторией, стараюсь представить себя в роли слушателя.

*М. Д.:* Два десятилетия Вы работаете в кино — то более, то менее интенсивно. Несмотря на свою занятость и активность в театральных и других жанрах, это одна из неизменных областей Вашего творчества. Чем объясняется Ваша приверженность к работе в кино?

*А. П.:* Работа в кино дала мне очень много. И прежде всего: киномузыка требует мелодической ясности, предельного лаконизма, художественной завершенности. Работая в кино, я учился писать музыку без вводов, переходов и связок — того, что прежде называлось «рамплиссажами». Ведь тема фильма должна в идеале звучать как его музыкальная эмблема, в нескольких тактах которой запечатлены и образ, и настроение. Много мне дало также соприкосновение с киносценарием, с ее эстетикой, свободной формой. Это не могло каким-то образом не отражаться на моих произведениях для музыкального театра. И, наконец, кинорежиссеры — а среди них немало талантливых, умных, творчески очень инициативных людей — учили меня стилистическому разнообразию и стилевой точности в искусстве. В фильмах мне



приходилось знакомиться с разными эпохами и странами, с различными людьми и ситуациями, а музыкальная атмосфера, звуковой мир того или иного фильма требовал точного и неповторимого композиторского решения. Для этого необходимо непрестанно совершенствовать дар музыкального перевоплощения, что, вероятно, в равной мере предопределяет и качество работы в музыкальном театре.

*М. Д.:* Творческую активность Вы сочетаете с ответственной общественной работой — в частности, уже 16 лет Вы возглавляете ленинградскую композиторскую организацию. Как воздействуют друг на друга эти две стороны Вашей деятельности — творческая и общественная?

*А. П.:* Я не мыслю свою жизнь без общественной работы — она воспитывает, обогащает, дисциплинирует меня, заставляет ценить время и расходовать его на самое важное и главное. По роду своей общественной деятельности я узнал много замечательных людей — строителей кораблей и целинников, инженеров космических сооружений и политических деятелей и т. д. Их мысли о жизни, о человеческих судьбах; их раздумья о волнующих проблемах века и разговоры о простых будничных вещах; их рассуждения о красоте, о культуре, об искусстве — все это незабываемо и все это, я уверен, нашло и найдет в дальнейшем отражение в моей музыке. Возможно, перегруженность общественными обязанностями в какой-то мере отвлекает от творчества. Возможно также, что список наших сочинений был бы больше, если бы мы могли заниматься только музыкой. Но встречаясь со множеством людей, знакомясь с их работой, погружаясь в дела и заботы их повседневной жизни, приобретаешь нечто гораздо более важное и ценное: мы лучше узнаем жизнь страны, народа, мы живем его радостями и упованиями. А для советского художника это — главное.

# СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. ПЕТРОВА <sup>1</sup>

---

---

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ

---

### ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

---

#### ОПЕРЫ

---

«Петр Первый» <sup>2</sup>. Музыкально-драматические фрески в 3 д. 1973—1975. Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва (с использованием текстов исторических документов и старинных народных песен). 1-е исп.—14 июня 1975 г.: Лен гос. академ. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Реж.-постановщики Н. Касаткина и В. Василёв, хормейстер — А. Мушин, муз. руководитель и дирижер — Ю. Темирканов. Продолжительность спект. 120' (46', 44', 30').

#### БАЛЕТЫ

«Станционный смотритель». Балет в 3 д. 1955. Либретто Ю. Заводчиковой (по А. С. Пушкину). 1-е исп.—5 мая 1955 г.: Лен. гос. академ. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Спектакль Лен. академ. хореографич. уч. им. А. Я. Вагановой. Балетмейстеры — Ю. Воронцов и М. Михайлов, дирижер — П. Фельдт. Продолжительность спект. 90'.

«Берег надежды». Балет-поэма в 3 д. 1957—1959. Либретто Ю. Слонимского. 1-е исп.—16 июня 1959 г.: Лен гос. академ. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Композиция и постановка И. Бельского, дирижер — Е. Дубовской. Продолжительность спект. 92' (34', 33', 25').

«Сотворение мира». Балет в 3 д. 1968—1971. Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва (по мотивам рисунков Ж. Эффеля). 1-е исп.—23 марта 1971 г. Лен. гос. академ. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Постановка Н. Касаткиной и В. Василёва, муз. руководитель и дирижер — В. Федотов. Продолжительность спект. 100' (32', 40', 28').

---

<sup>1</sup> В список, составленный Ф. Гоухберг, включены только основные сочинения. Полный перечень см.: А. П. Петров: Нотографический справочник. Л.: Музыка, 1976.

<sup>2</sup> Опера удостоена Государственной премии СССР в 1976 г.

«Пушкин». Размышления о поэте. Балет в 2 ч. (Вокально-хореографическая симфония). 1978—1979. Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва на стихи А. Пушкина и тексты русских народных песен, записанных поэтом. 1-е исп.—27 июня 1979 г.: Лен. гос. академ. театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Постановка Н. Касаткиной и В. Василёва, хормейстер — А. Мурин, муз. руководитель и дирижер — Ю. Темирканов. Продолжительность спект. 102' (53', 49').

#### ОПЕРЕТТЫ

«Жили три студента». Музыкальная комедия в 2 актах. (Соавтор А. Чернов). 1961. Пьеса А. Кузнецова и Г. Штайна, стихи А. Масленикова. 1-е исп.—24 марта 1961 г.: Лен. гос. театр муз. комедии. Постановка А. Белинского, дирижер — М. Воловац.

«Мы хотим танцевать» («В ритме сердца»). Мюзикл в 2-х д. 1966—1967. Пьеса В. Константинова и Б. Рацера. 1-е исп.—19 июня 1967 г.: Лен. гос. театр муз. комедии. Постановка М. Лившица, дирижер — М. Воловац.

#### КОНЦЕРТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

---

##### СИМФОНИЧЕСКИЕ

«Радда и Лойко». Симфоническая поэма (по рассказу М. Горького «Макар Чудра»). 1954. 1-е исп.—8 февраля 1955 г.: Большой зал Лен. филармонии. Симф. оркестр Лен. филармонии. Дирижер — Э. Грикуров. Продолжительность звучания 15'.

«Праздничная увертюра» для симфонического оркестра. 1955. 1-е исп.—3 ноября 1955 г.: Ленинградское радио. Симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — Н. Рабинович. Продолжительность звучания 8'.

«Последняя ночь». Романтическая поэма для меццо-сопрано и симфонического оркестра. Стихи В. Азарова (к 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции). 1957. 1-е исп.—13 ноября 1957 г.: Лен. Дворец культуры им. С. М. Кирова. Симф. орк. Лен. филармонии. Солистка — Р. Барина, дирижер — А. Стасевич. Продолжительность звучания 11'.

«Поэма о пионерке» для сопрано, меццо-сопрано и симфонического оркестра. Стихи Э. Багрицкого. 1958. 1-е исп.—18 января 1960 г.: Большой зал Моск. консерв. Симф. орк. Моск. филармонии. Солистки — Л. Иванова и Л. Грудина, дирижер — Е. Светланов. Продолжительность звучания — 14'.

Сюита из балета «Берег надежды» для симфонического оркестра в 7 ч. 1959. 1-е исп.—23 июля 1967 г.: Кисловодск, летняя эстрада. Симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — Э. Серов. Продолжительность звучания 21'.

«Песни наших дней». Симфонический цикл в 9 ч. 1964. 1-е исп.—22 января 1965 г.: Большой зал Лен. филармонии. Засл. коллектив Республики, академ. симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — А. Янсонс. Продолжительность звучания 30'.

Поэма для органа, струнных, 4 труб, 2 фортепиано и ударных. Памяти погибших в годы блокады Ленинграда. 1966. 1-е исп.—25 апреля 1966 г.: Большой зал Лен. филармонии. Симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — А. Янсонс. Продолжительность звучания 15'.

Первая сюита из балета «Сотворение мира» для симфонического оркестра в 4 ч. 1968. 1-е исп.—18 апреля 1968 г.: Большой зал Лен. филармонии. Засл. коллектив Республики, академ. симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — А. Янсонс. Продолжительность звучания 22'.

Вторая сюита из балета «Сотворение мира» для симфонического оркестра в 4 ч. 1969. 1-е исп.—21 июня 1969 г.: Большой зал Лен. филармонии. Засл. коллектив Республики, академ. симф. орк. Лен. филармонии. Дирижер — А. Янсонс. Продолжительность звучания 24'.

«Петр Первый», вокально-симфонические фрески (оратория) для солиста, хора и оркестра в 4 ч. Текст Н. Касаткиной и В. Василёва. 1972—1973. 1-е исп.—23 апреля 1973 г.: Большой зал Лен. филармонии. Симф. орк. Лен. филармонии. Лен. гос. академ. капелла им. М. И. Глинки. Худож. рук. капеллы А. Михайлов. Солист — Л. Романчак. Дирижер Ю. Темирканов. Продолжительность звучания 35'.

Третья сюита из балета «Сотворение мира» в 4 ч. (для малого симфонического оркестра). 1975. 1-е исп.—2 февраля 1976 г.: Малый зал Моск. гос. консерватории. Орк. старинной и современной музыки Лен. областной филармонии. Дирижер — Э. Серов. Продолжительность звучания 14'.

«Пушкин», вокально-поэтическая симфония для чтеца, солистки, хора и симфонического оркестра в 6 ч. Стихи А. С. Пушкина и тексты русских народных песен, записанных поэтом. 1977—1978. 1-е исп.—28 июня 1978 г.: Лен. Большой концертный зал «Октябрьский». Чтец — О. Басилашвили, солистка — Е. Гороховская. Лен. гос. академ. капелла им. М. И. Глинки. Худож. руководитель капеллы В. Чернушенко. Симф. орк. Лен. гос. академ. театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Дирижер — Ю. Темирканов. Продолжительность звучания 45'.

Концерт для скрипки с оркестром. 1980. 1-е исп.—27 октября 1980 г.: Большой зал Лен. филармонии. Симф. орк. Лен. филармонии. Солист — Б. Гутников. Дирижер — А. Лазарев. Продолжительность звучания 18'.

Романсы на стихи башкирских поэтов Х. Карима и М. Карима. 1952. 1-е исп.—24 марта 1955 г.: Лен. Дом композиторов. Солистка Л. Грудина. Продолжительность звучания 9'.

«Простые песни», вокальный цикл для сопрано, баса и фортепиано. Стихи Дж. Родари в пер. С. Маршака и Ю. Ильина. 1956. 1-е исп.—18 февраля 1957 г.: Лен. Дом. композиторов. Солисты: Л. Иванова и В. Андрианов. Продолжительность звучания 19'.

«Пять веселых песен» для сопрано и фортепиано. Стихи Е. Серовой, Дж. Родари, С. Михалкова, И. Альбрехт, С. Маршака. 1961. 1-е исп.—17 февраля 1961 г.: Лен. Дом композиторов. Солистка — В. Иванова. Продолжительность звучания 13'.

«Патетическая поэма» для высокого баса или баритона, двух фортепиано и ударных в 6 ч. Стихи И. Сельвинского, Н. Асеева, В. Брюсова, Б. Пастернака, А. Вознесенского, В. Маяковского, Л. Мартынова. 1969. 1-е исп.—10 октября 1969 г.: Лен. Дом композиторов. Солист — Э. Хиль. С. Вакман, Ю. Рейтман — ф.-п., В. Знаменский — ударные. Продолжительность звучания 18'.

#### ПЕСНИ ДЛЯ СОЛИСТОВ, ХОРА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

«Песня о Ленине» («Он родился весной»),  
стихи А. Чепурова. 1957.

«Зори Октября» (кантата-песня), стихи А. Чепурова. 1962

«Гимн Ленину», стихи М. Дудина. 1970

«Песнь о моей стране», стихи Г. Горбовского. 1973

«Революцию славлю», стихи М. Дудина. 1977

«Песня о ленинской партии», стихи М. Дудина. 1980

#### ЭСТРАДНЫЕ ПЕСНИ

«Пой песню мою», стихи Н. Глейзарова. 1956

«Что ж ты грустишь», стихи Н. Глейзарова. 1956

«Здравствуй!», стихи С. Фогельсона. 1960

«Песня рыбака», стихи Ю. Друниной. 1961 (из кинофильма «Человек-амфибия»)

«Звезды в кондукторской сумке», стихи Л. Куклина. 1962

«Песня о друге» \*, стихи Г. Поженяна (из кинофильма «Путь к причалу»). 1962

---

\* Песни, отмеченные звездочкой, удостоены Государственной премии СССР в 1967 году.

«Осень», стихи Л. Куклина. 1962  
«Ленинградская песенка», стихи Л. Куклина. 1963  
«Голубые города» \*, стихи Л. Куклина (из кинофильма «Два воскресенья»). 1963  
«На кургане» \*, стихи Ю. Друниной (из кинофильма «Принимаю бой»). 1963  
«Я шагаю по Москве» \*, стихи Г. Шпаликова (из кинофильма «Я шагаю по Москве»). 1963  
«Песня о моем отце» \*, стихи Л. Куклина. 1963  
«Раздумье», стихи К. Рыжова (из кинофильма «Зайчик»). 1964  
«Наша песня не кончается», стихи Л. Куклина (из кинофильма «Наша песня не кончается»). 1964  
«А люди уходят в море», стихи Ю. Папкратова. 1965  
«Песня о Кастрэно», стихи Л. Куклина (из кинофильма «Попутного ветра, „Синяя птица“!»). 1967  
«Песня о первой любви», стихи Л. Куклина (из кинофильма «Попутного ветра, „Синяя птица“!»). 1967  
«Земля людей» (Песня об Экзюпери), стихи Л. Лучкина. 1967  
«Песенка солдата» (из кинофильма «Старая, старая сказка»). 1968  
«Песня гёзов», стихи Е. Евтушенко (из музыки к спектаклю «Легенда об Уленшпигеле»). 1971  
«Песня Тиля», стихи Е. Евтушенко (из музыки к спектаклю «Легенда об Уленшпигеле»). 1971  
«Я к тебе не вернусь», стихи И. Резника. 1972  
«Мир всем, кто трудится» (соавтор В. Баснер), стихи М. Матусовского. 1973  
«Крылья в небе», стихи Т. Калининой (из кинофильма «Синяя птица»). 1974—1975  
«Песня материнской любви», стихи Т. Калининой (из кинофильма «Синяя птица»). 1974—1975  
«Зов синевы», стихи Т. Калининой (из кинофильма «Синяя птица»). 1974—1975  
«Песня часов», стихи Т. Калининой (из кинофильма «Синяя птица»). 1974—1975  
«Чужие выстрелы в лесу», стихи Т. Калининой (песня на мелодию из кинофильма «Белый Бим Черное Ухо»). 1976  
«Моей душе покоя нет», стихи Р. Бёрнса в пер. С. Маршака (из кинофильма «Служебный роман»). 1977  
«Песенка о погоде», стихи Э. Рязанова (из кинофильма «Служебный роман»). 1977  
«Нас в набитых трамваях болтает», стихи Е. Евтушенко (из кинофильма «Служебный роман»). 1977

«Романс» («Облетают последние маки»), стихи Н. Заболоцкого (из кинофильма «Служебный роман»), 1977

ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ДЛЯ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА

«Веселая фантазия», из музыки к кинофильму  
«Мишель и Мишутка». 1961

«В оркестре новый скрипач», музыкальная шутка. 1961

«Море и город», фантазия на музыку к кинофильму «Человек-амфибия». 1961

«Тройка», концертная пьеса. 1961

«Русский сувенир», концертная пьеса. 1964

Вальс из кинофильма «Берегись автомобиля». 1965

Баллада для фортепиано с оркестром из музыки к кинофильму «Мой добрый папа». 1970

Увертюра из кинофильма «Укрощение огня». 1971

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

---

«Мишель и Мишутка». 1961. «Ленфильм». Реж.-постановщики А. Шахмалиева, М. Шамкович. Вып. 1961 г.

«Человек-амфибия». 1961. «Ленфильм». Реж.-постановщики К. Казанский, В. Чеботарев. Тексты песен Ю. Друниной, С. Фогельсона. Вып. 1961 г.

«Путь к причалу». 1962. «Мосфильм». Постановка Г. Данелия. Тексты песен Г. Поженяна. Вып. 1962 г.

«Я шагаю по Москве». 1963. «Мосфильм». Реж.-постановщик Г. Данелия. Текст песни Г. Шпаликова. Вып. 1964 г.

«Тридцать три». 1965. «Мосфильм». Постановка Г. Данелия. Вып. 1965 г.

«Берегись автомобиля». 1965—1966. «Мосфильм». Реж.-постановщик Э. Рязанов. Вып. 1966 г.

«Попутного ветра, „Синяя птица!“». 1967. Совместное производство «Аквала-фильм» (Югославия) и «Ленфильм». Реж.-постановщик М. Ершов. Текст песен Л. Куклина. Вып. 1967 г.

«Зигзаг удачи». 1968. «Мосфильм». Реж.-постановщик Э. Рязанов. Вып. 1968 г.

«Старая, старая сказка». 1968. «Ленфильм». Постановка Н. Кошечевой. Вып. 1969 г.

«Внимание, черепаха!» 1969. «Мосфильм». Постановка Р. Быкова. Вып. 1970 г.

«Старики-разбойники». 1971. «Мосфильм». Реж.—Э. Рязанов. Вып. 1972 г.

«Укрощение огня». 1971—1972. «Мосфильм». Постановка Д. Храбровицкого. Вып. 1972 г.

«Совсем пропащий» (по мотивам романа М. Твена «Приключения Гекльберри Финна»). 1971—1973. «Мосфильм». Постановка Г. Данелия. Вып. 1973 г.

«Синяя птица» (песни и балетная музыка). 1974—1975. Совместное производство «Ленфильм» и «XX век Фокс» (США). Постановка Д. Кьюкора. Текст песен Т. Харрисона, русский текст песен Т. Калининой. Вып. 1976 г.

«Белый Бим Черное Ухо». 1976. «Студия им. Горького». Реж.-постановщик С. Росточкий. Вып. 1977 г.

«Служебный роман». 1977. «Мосфильм». Реж.-постановщик Э. Рязанов. Тексты песен — Р. Бёрнса, Э. Рязанова, Е. Евтушенко, Н. Заболоцкого. Вып. 1978 г.

«Гараж». 1979. «Мосфильм». Реж.-постановщик Э. Рязанов. Вып. 1979 г.

«Осенний марафон». 1979. «Мосфильм». Реж.-постановщик Г. Данелия. Вып. 1979 г.

«Выстрел в спину». 1980. «Мосфильм». Реж.-постановщик В. Чеботарев. Вып. 1980 г.

#### МУЗЫКА К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ

---

«Бегущая по волнам». Феерия в 3 д. 1959—1960. Сценическая композиция А. Чекаевского по одноименному произведению А. Грина. Премьера — 6 июля 1960 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

«Ромео и Джульетта». Трагедия в 5 актах В. Шекспира. 1964. Премьера — 25 июля 1964 г.: Лен. драм. театр им. Ленсовета. (Гастрольный спектакль в Москве).

«Жизнь Сент-Экзюпери». Сцены в 3 д. Л. Малюгина. 1966. Премьера — 29 декабря 1966 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

«Справедливость — мое ремесло». Пьеса в 3 д. Л. Жуховицкого. 1969. Премьера — 19 февраля 1969 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.



«Болдинская осень». Представление о Пушкине в 3 д. Ю. Свирина. 1969. Премьера — 3 августа 1969 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

«Легенда об Уленшпигеле». Пьеса в 3 д. И. Циюнского и И. Ольшвангера по Ш. де Костеру, стихи Е. Евтушенко. 1971. Премьера — 26 марта 1971 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

«Вишневый сад». Комедия в 4 д. А. Чехова. 1972. Премьера — 21 апреля 1972 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

«Беседы с Сократом». Пьеса в 2 д. Э. Радзинского. 1976. Премьера — 27 мая 1976 г.: Лен. академ. театр драмы им. А. С. Пушкина.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

ВВЕДЕНИЕ . . . . .	3
Е. Ручьевская «ПЕТР ПЕРВЫЙ» МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ФРЕСКИ . . . . .	10
С. Катонова БАЛЕТЫ ОБРАЗЫ, ДРАМАТУРГИЯ, МУЗЫКА . . . . .	48
В. Фомин КОНЦЕРТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ . . . . .	94
М. Бялик ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО . . . . .	126
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ Диалог . . . . .	150
СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. ПЕТРОВА . . . . .	159

# андрей петров

Сборник статей

---

Редактор *Р. Г. Шитикова*

Художник *А. И. Приймак*

Худож. редактор *Р. С. Волховер*

Техн. редактор *Г. С. Мичурина*

Корректоры *М. С. Зимина, Т. В. Львова*

ИБ № 2931

Сдано в набор 4.11.80. Подписано к печати 19.01.81. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 9,77+1,86 вкл. Уч.-изд. л. 9,22+1,81 вкл. Тираж 12 000 экз. Изд. № 2350. Заказ № 2292. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

A65      Андрей Петров: Сб. статей/Под ред. М. Друскина.—  
Л.: Музыка, 1980.— 168 с., ил.

Сборник включает статьи о балетах, опере, концертных произведениях,  
песнях известного советского композитора. Предназначается для музыкантов-  
профессионалов и любителей музыки.

4905000000

A  $\frac{90103-618}{026(01)-81}$  575-80

78C2