

**С. ЛЕВИТ**

Ю. А. ПАПОРТ



**ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
СССР**







**С. ЛЕВИТ**

**Юрий Александрович**  
**ШАПОРИН**

*Очерк жизни  
и творчества*



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“  
МОСКВА • 1964

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

*Н. В. Туманина*



## Введение

Ю

рий Александрович Шапорин принадлежит к старшему поколению деятелей современной музыкальной культуры. Воспитанник школы Римского-Корсакова, ученик профессоров Петербургской консерватории Н. А. Соколова, Н. Н. Черепнина, М. О. Штейнберга, Шапорин в своем творчестве основывается на тех принципах и традициях, преемником которых был он сам.

Непосредственный участник строительства советской музыкальной культуры, Шапорин не только развивал классические традиции, но внес в них много нового, что обогатило отечественную музыку в целом.

И. Е. Репин справедливо различал два типа художников: первый, утверждал он, «новатор, дающий начало новому виду искусства; он обладает свойством изобретателя и часто остается непризнанным. Это натура в высшей степени самобытная, с большими крайностями; он открывает эпоху. Второй — ...завершитель всесторонне использованного направления; натура многообъемлющая, способная выразить в возможной полноте своего искусства свое время; к оценке его накапливается большая подготовка — он ясен. Он заканчивает эпоху до полной невозможности продолжать работать в том же роде после него»<sup>1</sup>.

Шапорин несомненно принадлежит ко второму типу художников. Он подлинный наследник русского реализма, с его высоким нравственным и гражданским содержанием. Талант композитора, четкость его эстетических взглядов, глубокая эрудиция

<sup>1</sup> И. Е. Репин. Далекое близкое. М., изд-во «Искусство», 1949, стр. 340.

помогли ему не только не поддаться веянию времени, когда во имя мнимого новаторства развенчивался реализм, но выступить защитником и завершителем той линии русского искусства, принципами которого были правда, красота и гуманизм.

Шапорин стремился *по-своему*, глубоко поэтически передать чувство современности, и именно в этом заключается его новаторство. Его искусство просто, ясно и величаво.

В творчестве Шапорина с исчерпывающей полнотой развита и завершена линия русского классического симфонизма «бородинского» склада (как назвал ее Д. Шостакович)<sup>2</sup>. Ему удалось создать в этом жанре произведения, ставшие украшением советской музыкальной культуры — монументальную Симфонию с-молл, симфонию-кантату «На поле Куликовом», оратории «Сказание о битве за Русскую землю» и «Доколе коршуну кружить», оперу «Декабристы» и другие сочинения. Не случайно такой тонкий музыкант как Б. В. Асафьев, обладавший даром услышать в композиторе самое главное, заметил, что «Шапорин постоянно стучится в богатырские ворота русского народного эпоса», что это — «композитор-певец, в душе которого всегда поет дума, поет мысль»<sup>3</sup>.

Творчество Шапорина — не только вдохновенный труд музыканта, но и подвиг патриота Родины. С полным правом он мог бы сказать о себе словами замечательного русского поэта Сергея Есенина:

Я буду воспевать  
Всем существом в поэте  
Шестую часть земли  
С названьем кратким  
«Русь!»<sup>4</sup>

И дело не только в выборе сюжетов, глубоко национальных, не только в решении героико-патриотической темы, но в самом музыкальном языке композитора, всегда органически связанном с русской культурой.

Несмотря на то, что Шапорин унаследовал лучшее, что было завещано русской классической музыкой, он сумел не повторять своих предшественников; у него есть в музыке своя тропа, свое отношение к форме. Опора на национальную музыкальную культуру, на русскую народную песню, своеобразно и оригинально претворенную в его музыке, — вот то, что отличает его творчество.

Творческий путь Шапорина не был простым и гладким. Простота и доступность его музыки обманчивы. За кажущейся традиционностью средств

<sup>2</sup> См. «Информационный сборник СССР». М., 1945, № 7-8.

<sup>3</sup> Б. В. Асафьев. Портреты советских композиторов. Машинопись. Подлинник хранится в архиве И. С. Асафьевой в Москве.

<sup>4</sup> Сергей Есенин. Русь советская. — Собр. соч. (в пяти томах), т. 2. М., Гослитиздат, 1961, стр. 171.

музыкальной выразительности, за использованием установившихся форм в его музыке встают новые проблемы, новое идейно-образное содержание, всегда неразрывно связанное с историей нашей Родины и нашего искусства; встают проблемы своеобразия формы и музыкального языка, отмеченного художественной самобытностью, обладающего ярко национальными чертами, несущими на себе печать индивидуальности автора.

Творчество Шапорина давно заслуживает всестороннего анализа и рассмотрения на фоне развития всей нашей художественной культуры и, в первую очередь, музыкальной.

В музыковедческой литературе сложилось одностороннее представление о Шапорине только как о композиторе-традиционалисте. Его новаторские устремления не замечались.

Творчество Шапорина не открыло новой эпохи, его произведения не вызвали бурных споров и ожесточенной полемики, несмотря на то, что имели всегда большой успех у публики и впечатление от них было сильным и глубоким; слушатель наслаждался красотой и естественностью его мелодий, богатством и поэтичностью образов. Между тем, в каждом из музыкальных жанров Шапорин создал произведения, которые открывали какие-то новые грани в развитии *всего* советского музыкального искусства и в силу этого становились новаторскими и по образному содержанию и по новизне выразительных средств. Мы имеем в виду совершенно новое образное и психологическое истолкование средств музыкальной выразительности. Не случайно такие произведения Шапорина, как его грандиозная Симфония, «На поле Куликовом», опера «Декабристы», романсы и другие сочинения, показали, что композитор, используя традиционные формы, может наполнить их новым содержанием. Шапорин по-новому, и отнюдь не традиционно, подошел к созданию образа народа, к трактовке жанра симфонии, кантаты, романса, сочетав в них богатырское, эпическое начало с глубоким лиризмом, используя интонации современной бытовой музыки.

Ограниченность оценки творчества Шапорина тем более очевидна, что советское реалистическое искусство предполагает широкую свободу в проявлении индивидуальности художника, возможность работать в «различных ключах», в праве отстаивать свой путь, что всегда обогащало наше искусство в целом, делало его многообразным и неповторимым. Нельзя поэтому исходить в оценке значительности роли художника лишь с позиций — новатор он или нет, открывает он новую эпоху или нет. Проблема новаторства гораздо более широка; традиции русской классической критики как раз и заключаются в умении увидеть новое не только в том, что лежит на поверхности, но в сумме накоплений, в обобщении опыта развития того или иного жанра или вида литературы и искусства.

Работая преимущественно в жанре вокальной музыки, Шапорин, более чем где бы то ни было, показал себя здесь не только «завершителем», но



и новатором, возродив после многих лет кризиса самый жанр романса и создав здесь произведения непреходящего значения, которым присуще не только интимное, любовное, но и большое общественное, гражданское содержание.

Циклы романсов Шапорина на слова Тютчева, Блока, Пушкина и других русских поэтов и особенно цикл на стихи советских авторов свидетельствуют не только о творческом росте художника, но и об эволюции трактовки лирической темы, определяемой движением времени (это опровергает несправедливое утверждение, будто Шапорин — певец лишь одной темы, одного круга эмоций — лирико-элегических), об умении просто сказать о сложном. Шапорин своеобразно использует русскую народную песню, сближая ее с романсом; жанр романса становится для него лабораторией выработки индивидуального музыкального стиля.

Литература о творчестве Шапорина невелика. Но несправедливо говорить, что наша музыкальная пресса замалчивала его творческий путь. Уже с первых его шагов, по мере появления на свет сочинений Шапорина, критика отзывалась на них. Так, в двадцатые годы, когда Шапорин писал очень много музыки для драматических театров Ленинграда, в периодической прессе был напечатан ряд статей, высоко оценивающих деятельность композитора на этом поприще, отмечающих его новаторство<sup>5</sup>. Широкий отклик в прессе, в частности, вызвала музыка Шапорина к пьесе Е. Замятина «Блоха»; из этой музыки композитор затем составил оркестровую сюиту, прозвучавшую в симфонических концертах под управлением лучших дирижеров мира. Интересными были статьи о показанных в 1925 г. отрывках из оперы «Полина Гельб»<sup>6</sup>. В тридцатые годы появилось наибольшее количество статей, заметок и рецензий о композиторе. Тогда же вышла и первая брошюра о нем — «Ю. А. Шапорин и его симфония» В. Богданова-Березовского<sup>7</sup>, в которой автор, давая краткую характеристику деятельности композитора в области театральной и вокальной музыки, подробно описал его Симфонию с-молл, незадолго до того исполненную в Москве и Ленинграде. Нужно сказать, что, высказывая многие верные положения, автор одновременно явился одним из тех критиков, кто положил начало несправедливому, но укоренившемуся взгляду на творчество Шапорина, как на «ретроспективное». Эта точка зрения затем была некритически перенесена в работы и других исследователей. Кстати, именно в симфонии с наибольшей наглядностью проявились новаторские черты стиля

<sup>5</sup> См. журнал «Жизнь искусства». Статьи Н. Малкова, В. Богданова-Березовского и др.

<sup>6</sup> Здесь нужно назвать опять тех же авторов — Н. Малкова и В. Богданова-Березовского. См. в гл. четвертой.

<sup>7</sup> В. М. Богданов-Березовский. Ю. А. Шапорин и его симфония. Ленинградская филармония, 1934.

Шапорина, которые получили свое развитие не только в его более поздних сочинениях, но и в произведениях других композиторов.

Большое место в прессе тридцатых годов было уделено появившимся в то время симфонии-кантате «На поле Куликовом», романсам на стихи Пушкина и Блока и прозвучавшей впервые в концертном исполнении первой редакции оперы «Декабристы»<sup>8</sup>.

В сороковые годы вышла в свет брошюра В. Васиной-Гроссман «Ю. А. Шапорин»<sup>9</sup>, в которой впервые прослеживается жизненный и творческий путь композитора и дается обобщенная характеристика всех жанров его творчества.

В конце пятидесятих годов вышла аналогичная работа Е. Грошевой<sup>10</sup>, где последовательно рассматриваются жизнь и творчество композитора. Обе эти книги привлекают тонким проникновением в творчество Шапорина; они написаны живым языком и до сих пор служат источником для изучения творчества композитора.

В пятидесятые годы и в наше время появляются статьи и исследования, посвященные анализу музыкально-стилистических особенностей музыки Шапорина — таковы, например, статьи Н. Запорожец<sup>11</sup> и В. Протопопова<sup>12</sup> о вокальной музыке, И. Я. Рыжкина об опере «Декабристы»<sup>13</sup>; некоторые работы характеризуют отдельные произведения или жанр в целом. Это брошюра Ив. Ремезова «Кантаты и оратории Шапорина» (М., Музгиз, 1960) и «Декабристы» Н. Шумской (М., Музгиз, 1960; из серии «оперные либретто»). Опере Шапорина посвящен ряд полемических статей П. Апостолова, Е. Грошевой и М. Сабининой в журнале «Советская музыка» за 1954 г., в номерах 3, 7 и 10-м, а также статья Л. Я. Хинчин<sup>14</sup>.

Творчеству Шапорина отведен ряд разделов в «Истории русской советской музыки» (т. 1—4. М., Музгиз), подготовленной Институтом истории искусств.

Последнее время творчество Шапорина все больше и больше привлекает к себе внимание молодых исследователей. В Ленинградской консерватории защищены две кандидатские диссертации — С. Катоновой «Опера Ю. А. Шапорина „Декабристы“» (1955) (ею же написана статья об исто-

<sup>8</sup> См. статьи в журнале «Советская музыка» и в газете «Советское искусство» В. Гроссман, В. Фермана, М. Коваля, Е. Грошевой, И. Мартынова, А. Шавердяна, В. Богданова-Березовского, В. Протопопова и др.

<sup>9</sup> В. Васиной-Гроссман. Ю. А. Шапорин. М., Музгиз, 1946.

<sup>10</sup> Е. Грошева. Юрий Александрович Шапорин. М., «Советский композитор», 1957.

<sup>11</sup> «Советская музыка», 1956, № 6.

<sup>12</sup> «Советская музыка», 1961, № 3.

<sup>13</sup> Сб. «Советская музыка». М., Музгиз, 1954.

<sup>14</sup> «Научно-методические записки Новосибирской консерватории им. Глинки», вып. 2. Новосибирск, 1960.

рии создания оперы)<sup>15</sup> и Н. Рогожиной «Музыкальная драматургия советской героико-патриотической кантаты и оратории» (1956). Кроме того, Шапорину посвящен ряд интересных работ, рассматривающих вопросы музыкального стиля композитора, вопросы оперной и симфонической драматургии его произведений, среди которых надо выделить статью С. Григорьева «Некоторые черты стиля и музыкального языка Шапорина»<sup>16</sup>.

Основная масса статей о творчестве Шапорина опубликована в газетах и журналах. Но до сих пор нет исследования, которое, основываясь на документальных и архивных материалах, на свидетельствах современников, более или менее полно осветило бы жизнь и творчество выдающегося советского композитора, музыкального деятеля и педагога.

Автор настоящей книги стремился собрать все документы и материалы и с помощью людей, знавших Шапорина, по возможности объективно нарисовать творческий облик композитора.

Автор сознает неизбежность пробелов в освещении тех или иных вопросов, тем более, что архив композитора почти полностью утрачен и многое пришлось восстанавливать по свидетельствам современников. Утрачены и очень многие рукописи произведений Шапорина, написанных в ранние годы. Не претендуя на всесторонность исследования, автор ставит своей задачей показать неразрывную связь жизни и творчества композитора с развитием советской музыкальной культуры, рассмотреть наиболее значительные из его произведений, выделив некоторые общеэстетические проблемы, в том числе проблему традиций и новаторства, как наиболее важную для понимания данного композитора, а также вопросы становления его музыкального языка, формирования творческой индивидуальности, взаимодействия и взаимовлияния жанров.

Автор благодарит коллектив сектора Истории музыки народов СССР Института истории искусств, давший ценные советы при обсуждении глав книги и, в частности, А. Д. Алексеева, В. А. Васину-Гроссман, Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашеву, Н. А. Листову, Н. В. Туманину, Б. М. Ярустовского, профессора консерватории В. В. Протопопова, а также старшего научного сотрудника Гос. музея Л. Н. Толстого В. А. Жданова.

<sup>15</sup> «Ученые записки Гос. н.-и. ин-та театра, музыки и кинематографии», т. II, Л., 1958.

<sup>16</sup> «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки». М., Музгиз, 1963.



# Глава первая

## *Детство и юность*

**Р**одина Шапорина — Украина. Он родился 27 октября (8 ноября) 1887 г. в небольшом уездном городе Глухове Черниговской губернии.

Типично украинский, утопающий в зелени город украшали одиннадцать церквей древней архитектуры и красивый собор. В одной из церквей (Николаевской) Петр I присутствовал на церемонии проклятия Мазепы.

Когда-то, столица левобережной Украины Глухов имел давние культурные традиции. Здесь бывала итальянская опера, затем возник национальный театр, появились свои артисты и музыканты. Город славился и хоровой школой, готовившей певцов для придворной капеллы. Одним из ее воспитанников был уроженец Глухова, знаменитый русский композитор Дмитрий Бортнянский.

К концу прошлого века население Глухова составляло около пятнадцати тысяч человек. Среди них было много помещиц и служилой интеллигенции и не случайно в таком сравнительно небольшом провинциальном городке были мужская и женская гимназии, ремесленное, так называемое «терещенковское» училище, три приходские школы, городское училище, а также учительский институт, отличавшийся широтой своей программы, превышающей гимназическую. В Глухове постепенно складывался и круг художественной интеллигенции. Сюда потянулись многие художники, артисты, музыканты, получившие образование в русских столицах. Силами местных музыкантов часто устраивались концерты, которые были очень популярны.

Родители Шапорина принадлежали к местной интеллигенции, и оба по-своему были причастны к искусству.

Александр Павлович Шапорин (отец композитора) происходил из крестьянской семьи. Внебрачный сын помещика и крепостной крестьянки, он родился в 1858 г. в г. Боровске, Калужской губернии. Это был богато одаренный человек, обладавший талантом художника и музыканта. У А. П. Шапорина был великолепный голос, и он очень любил русские народные песни; они постоянно звучали как в его доме, так и в кругу его друзей. Он был подлинным пропагандистом песни, и может быть в музыкальной биографии сына не вполне еще оценена роль отца, который первым привил будущему композитору любовь к музыке, особенно русской. Русская народная песня во многом определяла и формировала мирозерцание и психологию Юрия Шапорина как в детские годы, так и на протяжении всей его жизни. Александр Павлович был известен и как автор нескольких романсов, которые он пел под аккомпанемент гитары. Некоторые из них были записаны и хранились в семейном архиве Шапориных, но погибли в годы гражданской войны.

Жизненный путь Александра Павловича был типичен для выходца из бедной семьи. Трудное детство, упорная борьба за право учиться, стать художником-профессионалом. Настоячивость и талант привели его в московское Строгановское училище. Окончив его, А. П. Шапорин получил звание «ученого рисовальщика» по найму, сначала «без права службы, впредь до исключения из податного сословия», а затем «распоряжением г. попечителя Киевского Учебного округа от 31 января 1880 г. за № 1589-м определен учителем чистописания, черчения и рисования с правом службы»<sup>1</sup> в Глуховском учительском институте. Постепенно А. П. Шапорин продвинулся и по «иерархической» лестнице: за выслугу лет он был произведен в титулярные советники, а затем получил чины коллежского асессора, надворного советника и, наконец коллежского советника. В 1897 г. А. П. Шапорин вышел в отставку и в том же году умер.

В последний год жизни Александр Павлович был приглашен помещиком Неплюевым в его имение, расположенное в 25-ти верстах от Глухова возле станции Свеса. Он должен был написать для выстроенной там церкви большую картину на евангельский сюжет — «Благословение детей». Вместе с маленьким сыном Юрием Александр Павлович поехал в Свесу, где они жили до глубокой осени. Впечатление от этой поездки сохранилось в памяти мальчика на долгие годы. Неплюев был очень своеобразным человеком. Он задумал создать в своем имении нечто вроде коммуны, открыл две школы — женскую и мужскую, ученики которых впоследствии должны были стать педагогами.

<sup>1</sup> Гос. исторический архив Ленинградской обл., д. «Петербургского университета. Георгий Александрович Шапорин», ф. 14, оп. 3, ед. хр. 53238, л. 7.



*А. П. Шапорин,  
отец композитора.  
Автопортрет*

Возле церкви, только что воздвигнутой в имении, Неплюев выстроил для А. П. Шапорина специальный большой павильон со стеклянной крышей и одной раскрытой стороной, где художник мог работать над картиной. В картине «Благословение детей» изображена дочь художника. «Я был очень огорчен и весьма ревниво отнесся к тому, что отец в эту группу не включил и меня», — вспоминает Юрий Александрович.

В имении Неплюева Шапорины жили до поздней осени 1897 г., пока не была завершена работа над картиной. «Отец и я много гуляли, купались в реке. Холодные „ванны“ пошли мне на пользу. Окунув в почти ледяную воду, он бросал меня в объятия мохнатого полотенца, растирал, а потом я бежал в павильон, где нас ждали кипящие в масле котлеты. Для отца же купания эти оказались роковыми. Он простудился, тяжело заболел и вскоре умер от чахотки. Мне было тогда всего десять лет...»<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Здесь и далее даются воспоминания композитора, записанные с его слов автором книги.

От отца мальчик унаследовал большие способности к рисованию. Сначала он даже хотел стать художником. Композитор вспоминает, как, будучи еще ребенком, он задумал воспроизвести акварелью игру теней на снежном поле. «Я встал перед окном, приготовил бумагу, краски, зарисовал зимний пейзаж, начал наносить краски. Но как ни старался, я никак не мог уловить тончайшие переходы сиреневых, голубых, серых и розовых тонов на снегу. Подошел отец, взял у меня палитру и как-то просто и легко у него все сразу получилось. Заметив мое призвание, отец стал заниматься со мной рисованием, приучал к чувству света, тени, пространства. К сожалению, занятия живописью прекратились уже в первые же гимназические годы. Учитель рисования Поликарп Родионович Райлян своим пристрастным и недобрым отношением ко мне раз и навсегда отбил всякую охоту заниматься живописью».

С ранней смертью отца мальчик очень много потерял. Безусловно, путь Шаторина как артиста-музыканта был бы гораздо более ясным и определенным, если бы им мог руководить отец.

Мать Юрия Александровича — Марианна Владимировна Шаторина (урожденная Туманская) происходила из старой дворянской семьи. Она родилась в имении отца — селе Чарториги Черниговской губ. Глуховского уезда, в 1869 г. Ее отец — Владимир Иванович Туманский был братом известного русского поэта Василия Туманского, упоминаемого в стихах А. С. Пушкина:

Одессу звучными стихами  
Наш друг Туманский описал,  
Но он пристрастными глазами  
В то время на нее взирал.  
Приехав, он прямым поэтом  
Пошел бродить с своим лорнетом  
Один над морем — и потом  
Очаровательным пером  
Сады одесские прославил<sup>3</sup>.

Мать Марианны Владимировны, чешка по происхождению, была прекрасной музыкантшей и хорошо пела. В свое время она получила даже приглашение выступать на сцене миланского театра «La Scala». Дед Шаторина, Владимир Иванович Туманский, познакомился со своей будущей женой в Чехии. Пленившись ее красотой и талантом, он похитил девушку, привез ее в Россию и женился на ней.

Будучи широко образованной для своего времени женщиной, незаурядной музыкантшей, она вела просветительскую работу сначала на

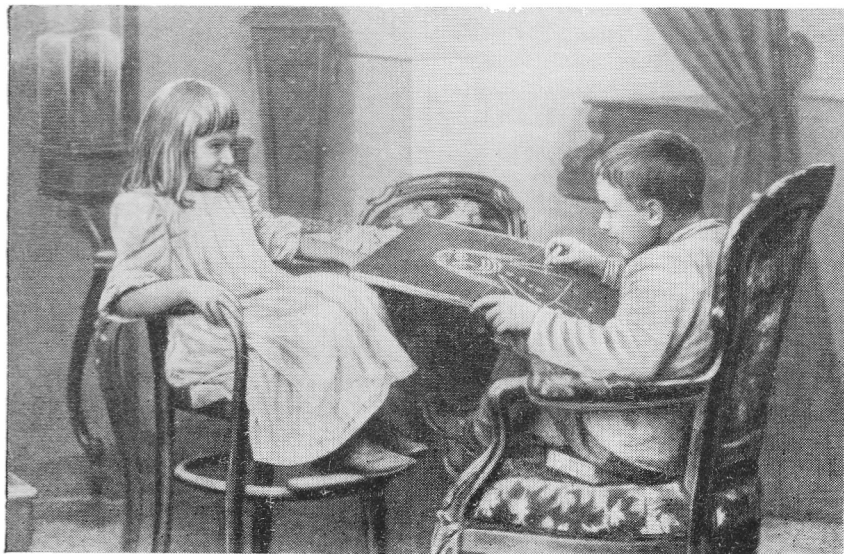
<sup>3</sup> А. П у ш к и н. Евгений Онегин, гл. «Отрывки из путешествия Онегина». — Собр. соч., в десяти томах, т. V, М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 204.



*М. В. Шапорина,  
мать композитора*

Украине, а затем в Перми, куда, овдовев, переехала со своим вторым мужем, Александром Дмитриевичем Городцовым. Последний также принадлежал к числу музыкантов-просветителей и именно ему жители многих уральских деревень и сел были обязаны тем, что силами местных любителей музыки там исполнялись целиком русские классические оперы — «Иван Сусанин» Глинки и другие.

Вот в этой-то семье музыкантов-просветителей начала свою музыкальную жизнь мать Юрия Александровича. Она училась в Москве сначала у Николая Рубинштейна, а затем, после его смерти, у известного педагога Н. С. Зверева (в одно время с А. Н. Скрябиным и С. В. Рахманиновым). Николай Рубинштейн настолько высоко ценил талант молодой пианистки, что однажды показал ее своему знаменитому брату — Антону. Позже она рассказывала своим детям, как Антон Григорьевич, прослушав ее, заметил своему брату: «Отличная музыкантша, но выйдет замуж и все пойдет прахом». К счастью, это пророчество не сбылось. Марианна Влади-



*Юра Шапорин с сестрой Олей*

мировна, будучи уже матерью троих детей, продолжала заниматься музыкой, много играла, выступала в концертах, демонстрируя свои весьма незаурядные артистические данные.

Самые ранние музыкальные впечатления маленького Юрия относятся ко времени, когда мать еще была отличной пианисткой: «e-moll'ный вальс Шопена в ее исполнении остался в моем сознании на всю жизнь» — вспоминает композитор.

Мальчик очень любил слушать, как мать играла Шопена, которого он предпочитал всем другим композиторам. Как много значат для человека первые музыкальные впечатления, когда они связаны не только с музыкой, но и с тем лицом, от которого они исходят!

В доме Шапориных постоянно звучала музыка. Произведения Бетховена, Моцарта, Шопена, Шумана, Листа, Чайковского сопровождали детские годы будущего композитора.

Рано обнаружили музыкальные способности детей — Юрия и Ольги. Маленький Юрий очень любил фортепиано и ловил свободные часы, когда инструмент не был занят матерью или сестрой. «С шести лет я неотрывно сидел за роялем и вес время что-то сочинял». Но, как ни странно, мать не обратила внимания на тяготение сына к фортепиано и распорядилась



*Ю. Шапорин-гимназист*

иначе. На рояле стали учить не его, а Ольгу, а мальчик, чтобы не мешать сестре, начал заниматься с педагогом на виолончели.

Первые наставления и сведения об этом инструменте Юрий получил у глуховского любителя музыки Николая Ивановича Казачка, который, заметив способности мальчика, подарил ему виолончель. После недолгого обучения у него мальчик продолжил свои занятия у глуховского помещика Лукинина, хорошего музыканта, окончившего Пражскую консерваторию и бывшего ее лауреатом.

Не последнюю роль в том, что Юрий стал учиться на виолончели, сыграл отец его крестной матери — помещик Иван Федорович Александрович. Страстный любитель музыки, владелец великолепного инструмента (у него была виолончель Амати), он целые дни проводил за игрой на виолончели соло или под аккомпанемент своей дочери Надежды Ивановны. «Помню, — рассказывает Шапорин, — как Иван Федорович, в имении которого сохранились еще остатки крепостнического быта, придумал способ, чтобы ничто

не отвлекало его от любимого занятия. К стене, где стояло кресло, на котором он занимался, припаяли длинную трубку; ее зажигал казачок, и помещик мог курить, не отрываясь от игры на виолончели». Иван Федорович обещал маленькому Шапорину, если он научится хорошо играть, подарить свой замечательный инструмент. Естественно, такая перспектива для юного музыканта была очень соблазнительной и он ревностно занимался.

В конце 1898 г., когда мальчику исполнилось одиннадцать лет, он поступил в подготовительный класс глуховской мужской гимназии. Наряду с общеобразовательными предметами Юрий продолжает занятия музыкой. Более того, он пробует свои силы в области композиции, сочиняет пьесы для виолончели, которые особенно любит играть под аккомпанемент матери. В тринадцать лет Шапорин становится автором «Романса без слов» (для фортепиано)<sup>4</sup>. Это, правда, еще очень скромный композиторский опыт, в котором заметно влияние бытовой, салонной музыки, скорее даже не «романс», а вальс, с характерным трехдольным метром, спокойными крайними частями и несколько более подвижной средней.

Будучи учеником глуховской гимназии, Шапорин не обнаружил особенных склонностей к каким-либо предметам, кроме русского языка и словесности, чем был обязан учителю — Александру Никифоровичу Малинке. Человек весьма образованный и начитанный, Малинка в свое время окончил Нежинский лицей и был известен составленным и изданным им сборником малороссийских пословиц. Именно А. Н. Малинка пробудил в юноше любовь к книгам, литературе, поэзии. По остальным предметам Шапорин был средним учеником. Зато к музыке он тянулся всем своим существом. Занимался на виолончели, управлял левым (кларнетным) хором в церкви, участвовал в гимназическом хоровом кружке, играл в гимназическом симфоническом оркестре. В одном из старших классов начинающий композитор написал для этого оркестра «Концертный вальс», в котором пытался даже отойти от традиционных представлений и найти самостоятельное, более свободное решение: он отказался от принятого восьмитактного, квадратного строения фраз и прибег к более свободному, семитактному. Эти «новшества» вызвали недовольство дирижера и оркестрантов. Прослушав сочинение, дирижер с раздражением заметил: «Можете назвать это, если хотите, „чертом“, но уж никак не „вальсом“». Возможно, интерес к асимметричной метрике, обнаружившийся в этом сочинении, был результатом накопленных внутренним слухом молодого композитора характерных черт, свойственных русской народной песенной культуре. И все же «Концертный вальс» не раз был исполнен симфоническим оркестром.

<sup>4</sup> «Романс без слов» хранится в рукописных фондах Центрального музея музыкальной культуры.



Большое влияние на формирование молодого музыканта оказывала вся атмосфера, царившая в родительском доме. У Шапориных собирались местные музыканты, семью часто посещали гастролеровавшие в Глухове известные украинские артисты. «В детские годы я помню М. Заньковецкую, замечательную, талантливую артистку, обладательницу прекрасного голоса. Она часто пела у нас, и я или мать ей аккомпанировали. В те годы в нашем доме я встречался с известными украинскими артистами Садовским, Саксаганским и другими...».

Все эти встречи и общение с музыкально-артистической средой сыграли большую роль в увлечении молодого Шапорина вокальным искусством. Одно время он мечтал даже стать оперным певцом.

Огромное значение в приобщении Шапорина к искусству имели его поездки (в последние три года пребывания в гимназии) в каникулярное время (на рождество, пасху и масленицу) в Киев. Там он обычно останавливался у друга своих родителей, преподавателя киевской гимназии, большого любителя музыки и певца Семенцова, взявшего на себя руководство музыкальным воспитанием юноши. Первое впечатление от профессионального симфонического оркестра Юрий получил именно в Киеве на одном из оперных спектаклей. За несколько своих каникулярных поездок юноша прослушал почти все спектакли Киевского оперного театра. «Услышав в первый раз „Князя Игоря“, я ходил как зачарованный, — вспоминает Юрий Александрович. — Я был совершенно ошеломлен величием музыки Бородина. После спектакля я тут же купил клавиш и играл, играл его без конца... И может быть то обстоятельство, что именно эпическая опера Бородина была первым, столь прочувствованным мною произведением, оставившим огромный художественный след в моем сознании, — в дальнейшем и направление и склад моих мыслей были обращены именно в сторону эпического начала в искусстве, столь очевидно проявившегося затем в моих ранних романсах, кантатах и ораториях...»

Под этим впечатлением Шапорин возвращался из Киева в Глухов, полный решимости посвятить себя целиком искусству, музыке. Он усердно занимался на виолончели, с увлечением играл в гимназическом оркестре и... в последнюю очередь занимался науками. Аттестат зрелости, полученный им 5 июня 1906 г., гласит: «...за время обучения Г. Шапорина в глуховской гимназии поведение его вообще было отличное, исправность в посещениях и приготовлении уроков, а также в исполнении письменных работ достаточная, прилежание достаточное и любознательность достаточная»<sup>5</sup>, но из двенадцати предметов, вошедших в аттестат, десять было сдано на три и лишь два (русский язык и словесность и логика) на четыре.

<sup>5</sup> Гос. исторический архив Ленинградской обл., ф. 14, оп. 3, ед. хр. 53238, л. 6.

Окончив глуховскую гимназию, Шапорин оставил родной город, чтобы продолжить свое образование в Москве. Он рассчитывал, что там можно будет заниматься не только в университете, но и в консерватории. Для подготовки к поступлению в университет молодой человек отправился летом к своей тетке, в Полтавскую губернию, в Золотоношский уезд, где с большим увлечением слушал и буквально упивался красотой украинских народных песен. Он записывал их и затем составил целый сборник. К сожалению, сборник этот погиб в Мелитополе в годы гражданской войны вместе со всем семейным архивом Шапориных.

Юрий очень любил и хорошо знал украинские народные песни. Впечатления от этих песен прочно откладывались в музыкальной памяти юноши. А позже, обогатив творчество композитора, они вместе с русскими песнями стали основой для формирования богатого мира его глубоко национальной песенности.

В конце лета 1906 г. Шапорин приехал в Москву. Он подал заявление на историко-филологический факультет университета, будучи вполне уверен, что сможет совместить занятия в университете и консерватории. Однако в списках принятых он не нашел своей фамилии. Смущенный и обескураженный этим обстоятельством, полностью разрушившим его планы, он направился к ректору университета А. А. Мануйлову для выяснения причины отказа. «С недоумением и обидой я вошел в большой кабинет А. А. Мануйлова. Пригласив сестрь, ректор объяснил мне, что в связи со студенческими волнениями и забастовками в университетах не было выпусков, а следовательно нет и приемов. Впрочем, он согласен зачислить меня на юридический факультет. Не знаю, что мною руководило, но почему-то я был твердо убежден, что поступать нужно только на историко-филологический и ни на какой другой факультет. Отказавшись от предложения А. Мануйлова, я покинул Москву, чтобы снова вернуться на Украину. Осенью 1906 г. я стал студентом историко-филологического факультета Киевского университета св. Владимира».

По составу профессуры Киевский университет в ту пору был одним из самых ретроградных. Среди профессоров и преподавателей были даже члены «Союза русского народа». Наряду с передовой, революционно настроенной молодежью были группы, объединенные в «партию академического порядка» (студенческая фракция «Союза русского народа»), требовавшие от правительства «властной защиты» от революционного студенчества. В 1906—1907 гг. атмосфера в университете была настолько напряженной, что распоряжениями ректора Н. М. Цитовича занятия неоднократно прекращались, и университет закрывался. Многие киевские газеты, как, например, «Киевлянин», «Киевская мысль» и другие для информации населения о положении дел ввели даже специальный раздел — «В университете».

Шапорин вспоминает, как в начале 1907 г. в университете возникли так называемые «студенческие беспорядки». «В актовом зале должна была состояться сходка студентов. Помню, мы подошли к дверям, они оказались запертыми на замок. Мы стали засовом раскачивать большую входную железную дверь. Поддавшись нашим усилиям, она открылась. За ней была деревянная дверь, которую мы тоже не без труда открыли, и толпа студентов, более чем в тысячу человек, устремилась в актовый зал. Началась сходка. Ораторы, сочувствуя революционному освободительному движению, произносили яркие зажигательные речи, выражали глубокое презрение ректору университета и всему черносотенному составу профессоров за их реакционную деятельность. Сходка продолжалась в течение четырех часов, несмотря на угрозы ректора вызвать полицию. К вечеру университет был окружен полицейскими, и все мы — участники сходки — арестованы и ночью, группами по сто человек, охраняемые и полицейскими и казаками, отправлены на Печерск, в киевскую крепость. Продержали нас там около недели, переписали всех и отпустили. На этот раз мы отделались сравнительно легко, уплатив штраф за нарушение порядка».

Немудрено, что при входе в университет часто можно было прочесть сообщение: «По распоряжению г. ректора Университет св. Владимира и его учебно-вспомогательные учреждения закрыты впредь до особого постановления совета»<sup>6</sup>.

Участие Шапорина в студенческих сходках и собраниях сделало его имя в университете одиозным, и он был предупрежден, что будет лучше, если он покинет и университет и Киев. Это обстоятельство наряду с горячим желанием Шапорина совершенствовать свои музыкальные знания явилось для него одним из поводов перейти в 1908 г. в Петербургский университет.

В первый год своего пребывания в Киевском университете Шапорин сравнительно немного времени отдавал занятиям. Он, по его словам, занимался больше политикой и разделял взгляды социалистов-революционеров. «Я даже по собственной воле эмансипировался от своего дома и стал существовать на собственные средства,— вспоминает Юрий Александрович,— давал уроки, готовил учеников к поступлению в гимназию и вел их в младших классах. Среди моих первых учеников я вспоминаю близнецов — Сережу и Алешу Малешевских. Их отец, крупный инженер-путеец, служивший на Юго-Западной железной дороге, был большим любителем музыки; он сыграл даже известную роль в моей жизни. Узнав, что я собираюсь переводиться в Петербург, он дал мне рекомендательное письмо к Сигизмунду Михайловичу Блуменфельду с просьбой помочь поступить в консерваторию. Запомнилась эта семья еще и по реликвии, подаренной

<sup>6</sup> «Киевлянин», 1907 г., 16 февраля.

мне. — портрету Бородина, с примечательной надписью: «Пусть он будет Вашей путевой звездой, пока Вы в ней нуждаетесь».

В эти годы Шапорина, пожалуй, в первую очередь, влекла музыка. Он много занимался на виолончели, фортепиано, сочинял, участвовал в студенческом симфоническом оркестре и был концертмейстером студенческого хора. В Киевском университете был очень хороший оркестр, во главе которого стоял прекрасный музыкант — дирижер Петр. Программу концертов составляли по преимуществу произведения классиков русской и западноевропейской музыки. Оркестр играл не только для студентов университета, но также давал открытые концерты. Большой популярностью в Киеве пользовался и студенческий университетский хор под управлением отличного музыканта — хормейстера Яциневича. Программа хора включала широкий круг произведений от Палестрины до современных композиторов. Как оркестр, так и хор выступали в университете и в открытых концертах и даже выезжали на гастроли в другие украинские города — Житомир, Нежин, Чернигов, Бердичев и др. Сборы от этих концертов шли «в пользу недостаточных студентов».

Все, что так или иначе было связано с музыкой, музыкальным театром, живо интересовало Шапорина. С жадностью впитывал он все новые и новые музыкальные впечатления. По-прежнему посещал чуть ли не каждый спектакль Киевского оперного театра, знакомясь с чрезвычайно богатым и многообразным его репертуаром. Достаточно сказать, что в сезон 1906/1907 г. там шли оперы «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Мазепа», «Евгений Онегин», «Черевички», «Иоланта» и «Пиковая дама» Чайковского, «Демон» и «Фераморс» Рубинштейна, «Рогнеда» Серова, «Фауст» Гуно, «Риголетто» Верди, «Гугеноты», «Роберт-дьявол» Мейербера, «Жидовка» Галеви, «Кармен» Бизе, «Сельская честь» Масканьи, «Миньон» Тома, «Паяцы» Леонковалло и многие другие. В том же сезоне в зале Купеческого собрания киевским отделением Русского музыкального общества устраивались многочисленные концерты. Большой интерес всех любителей музыки вызвали концерты приехавшего в Киев на гастроли ансамбля Парижского общества старинных инструментов с программой из сочинений композиторов XVII и XVIII вв. — Ариости, Монтеклера, Генделя, Баха и др.; здесь же выступали такие замечательные музыканты, как Иосиф Гофман, Ванда Ландовская, Писпф Сливинский, Марк Мейчик, Оленина д'Альгейм и др. На эстраде городского оперного театра можно было услышать концерты симфонического оркестра под управлением А. Б. Хессина, Сигизмунда Носковского и др. Специальное собрание русского музыкального общества было посвящено 25-летию творческой деятельности А. К. Глазунова; другое — памяти Э. Грига (в связи с кончиной композитора).

Интересным был и репертуар украинского драматического театра, руководимого известным артистом П. К. Саксаганским, где шли пьесы Шев-

ченко, Карпенко-Карого, оперетты и музыкальные комедии Кропивницкого, Котляревского и др.

Культурная, театральная и музыкальная жизнь Киева, в высшей степени интересная, давала богатейшую пищу для ума и сердца молодого музыканта, способствовала его знакомству с выдающимися музыкальными произведениями, помогала развитию его природного дара. Поэтому именно музыкальный театр и концертные залы, а не университет стали для Шапорина его *alma mater*. Здесь он познакомился и сблизился с известными артистами и музыкантами Миколой Витальевичем Лысенко и Платоном Ивановичем Цесевичем, открывшими ему путь к большому искусству и творчеству.

Итогом творческой дружбы молодого Шапорина и П. И. Цесевича был ряд песен и романсов. В первую очередь среди них надо назвать две — «Калистратушка» на текст Некрасова и «Протоштала тропочку» на текст Т. Шевченко. Обе эти песни в большой мере примечательны для биографии будущего композитора. Уже в этих первых вокальных произведениях начинающего, неопытного композитора, не имевшего еще профессиональной школы, проглядывают отдельные характерные черты будущего индивидуального почерка Шапорина. Здесь сказались накопленные им в детстве и отрочестве впечатления от народной музыки, русской и украинской песни. Показателен выбор текстов, в которых отразился интерес к остро социальной теме. Привлекательность этих песен — в верном ощущении народного колорита; русское народное начало ярко выражено в песне «Калистратушка», в песне «Протоштала тропочку» слышатся украинские песенные интонации. При знакомстве с «Калистратушкой» Шапорина невольно напрашивается аналогия с одноименной песней Мусоргского, хотя Шапорин писал свое сочинение, не имея еще никакого понятия ни о песнях, ни об операх Мусоргского. Познакомился он с ними уже будучи в Петербурге. Там же впервые он услышал и «Бориса Годунова» и другие сочинения великого композитора. Тем не менее «русско-песенное свойство», присущее всей русской национальной классической музыке, проявилось уже в этом сочинении Шапорина.

В «Калистратушке» Шапорина, конечно, нет той социальной заостренности, горького и безрадостного юмора, который отличает песню Мусоргского. Это — не песня-протест, а лишь грустная колыбельная. И вместе с тем обращение к народной интонации, близкой русской песне, как ступени к овладению национальным стилем, выделяет ее среди ранних сочинений Шапорина. И хотя в самом нотном тексте «Калистратушки» есть отдельные шероховатости и «корявости», выдающие недостаточный еще профессионализм молодого композитора, все же главное — искренность чувства, верность ощущения народности свидетельствуют о проблесках настоящего таланта, о понимании окружающей жизни.

Песня «Калистратушка» встретила горячий прием в музыкальных кругах Киева. Исполнителем ее был Платон Цесевич.

В песне «Протоптала тропочку» Шапорин опирается на интонации украинской песенно-танцевальной народной музыки. Это веселая хороводная песня с интересной сменой мажорного и минорного (мелодического) ладов. Как в первой песне, так и здесь чувствуется будущий пытливый, ищущий художник, способный проникнуть в существо народных интонаций и дать им свое творческое толкование.

Таким образом, в ранних произведениях Шапорина постепенно формируются и выявляются отдельные характерные черты облика будущего композитора.

Все сильнее он ощущал необходимость обобщить накопленные жизненные впечатления. Нужно было серьезно заняться своим музыкальным образованием, направить все усилия к тому, чтобы стать музыкантом-профессионалом.

В 1907 г. Шапорин обращается к одному из киевских музыкальных деятелей — Г. Л. Любомирскому с просьбой взять на себя руководство его музыкальным образованием. «Кто рекомендовал мне его для занятий — не помню. Знаю только, что несмотря на всю мою огромную тягу к музыке, к науке о музыке, Г. Л. Любомирский не сумел заинтересовать меня своими уроками и убедить в том, что подножием всякого искусства является большой труд. Я взял у него несколько уроков, и на этом мы навсегда с ним расстались».

Говоря о годах, проведенных Шапориным в Киеве, нельзя не назвать имени Марии Ивановны Касперович, знакомство с которой оставило большой след в его жизни. Это была хорошая музыкантша, пианистка, ученица Домбровского, одного из виднейших педагогов киевского музыкального училища. Многие музыкальные впечатления Шапорина связаны с именем этой обаятельной девушки, познакомившей его с неизвестными ему произведениями. Композитор и теперь вспоминает об этом с чувством благодарности.

Музыкальному развитию Шапорина много дало общение с известным украинским музыкантом и композитором Миколой Витальевичем Лысенко. «Я познакомился с ним в антракте одного из его спектаклей, — вспоминает композитор. — Лысенко был прекрасным пианистом и часто выступал в различных благотворительных концертах, где играл свои пьесы, либо обработки для фортепиано украинских народных песен. С тех пор я был постоянным посетителем всех спектаклей его опер и концертных выступлений, а иногда приходил к нему и домой. Ему были известны мои еще незрелые композиторские опыты (в исполнении Платона Ивановича Цесевича).

М. В. Лысенко привлекал меня не только как композитор и музыкальный деятель. Это был человек огромной культуры, интеллекта, обла-

давший большой эрудицией. Беседы с ним запомнились мне на всю жизнь. Именно М. В. Лысенко я обязан мыслью о необходимости переехать в Петербург, чтобы получить там серьезное музыкальное образование. Помню, как однажды в оперном театре, когда там шел „Князь Игорь“ Бородина, Микола Витальевич, подойдя ко мне в антракте, вдруг спросил: „Чи Вам подобається ця музика?“ Получив мой утвердительный ответ, он продолжал: „То Вам треба їхати у Петербург до Миколая Андрійовича Римського-Корсакова“».

Общение с такими людьми как Лысенко и (что очень важно) с постоянно звучащей живой музыкой помогало Шапорину в поисках своего пути, в приобщении к настоящему большому искусству. Созданные в этот период произведения, правда, еще немногочисленные, свидетельствовали о верно намеченном пути, о попытках найти свои выразительные средства, выработать свой стиль. Но это было только начало.

Предстояли годы упорной работы, совершенствования, выход на большую и трудную дорогу музыканта-профессионала.

---

## Г л а в а   в т о р а я

*Петербургский университет.*

*Консерватория.*

*Становление музыканта*



неопределенное положение в университете и советы М. В. Лысенко окончательно склонили Шапорина покинуть Киев и переехать в Петербург, чтобы там продолжить общее и начать серьезное специальное музыкальное образование.

5 августа 1908 г. он подает прошение на имя ректора Петербургского университета с просьбой разрешить ему перевестись из Киевского университета на юридический факультет Петербургского.

«Обстоятельства, побуждающие меня хлопотать о переводе, следующие: В Петербурге с этого года живет мой дядя, у которого я смогу поселиться, и таким образом жизнь мне будет стоить гораздо дешевле, что очень важно при моих очень ограниченных средствах. *Во-вторых, я хочу получить высшее музыкальное образование, которое поставлено очень удовлетворительно только в Петербургской консерватории.* (Подчеркнуто мною.— С. Л.). Документы мои будут высланы Вашему превосходительству г. ректором университета Св. Владимира, о чем мною возбуждено соответствующее ходатайство»<sup>1</sup>. Версия относительно «петербургского дяди» была, конечно, совершеннейшей фикцией. Однако она была необходимым мотивом для оправдания перехода в Петербургский университет.

Получив извещение, что со стороны ректора Киевского университета «к переходу Шапорина в студенты названного уни-

<sup>1</sup> Гос. исторический архив Ленинградской обл., ф. 14, оп. 3, ед. хр. 53238, л. 19.



верситета... препятствий не встречается»<sup>2</sup>, — летом 1908 г. юноша приехал в Петербург. Он остановился в доме талантливой музыкантши О. П. Касьяновой. Окончив Петербургскую консерваторию, она пользовалась довольно широкой известностью как пианистка. В консерваторские годы она обратила на себя внимание А. К. Глазунова, который следил за ее развитием. В доме О. П. Касьяновой можно было встретить интересных музыкантов, композиторов и исполнителей таких, как С. М. Блуменфельд, Н. И. Лодыженский, там всегда звучала новая, интересная музыка. Многие впервые в своей жизни услышал здесь Шапорин и в исполнении самой О. П. Касьяновой, которая часто для него играла, и в исполнении ее друзей. Только теперь молодой человек начал понимать, как беспределен мир музыки и как мало он еще его знает.

Получив официальные права студента Петербургского университета, Шапорин начал готовиться к поступлению в консерваторию. Он изучал теорию музыки, занимался на фортепиано, приводил в порядок свои сочинения. Предстояли экзамены по теории, композиции и чтению с листа. Осенью, впервые в жизни, Шапорин с трепетом переступил порог Петербургской консерватории. Он принес целую кипу своих сочинений — песни, романсы, пьесы для виолончели. В большом кабинете его встретили директор консерватории А. К. Глазунов и проф. Н. А. Соколов. Глазунов посмотрел на юношу поверх очков и спросил: «Вы сочинитель?». «Я был несколько смущен, — вспоминает Шапорин, — но поспешил ответить утвердительно. Впоследствии я узнал, что Глазунов делит музыкантов на три разряда: в первый входили „композиторы“, во второй — „сочинители“ и, наконец, в третий — „все остальные музыканты“. Я тогда же подумал про себя, что если меня примут, то я попаду во вторую категорию».

С чувством глубокого волнения Шапорин вручил Глазунову папку со своими сочинениями. Перелистав страницы и выбрав то, что его больше заинтересовало, Глазунов встал из-за стола и направился с нотами к инструменту. Сначала Александр Константинович пригласил автора исполнить вокальную партию романсов под его аккомпанемент. Когда очередь дошла до виолончельных пьес, Глазунов предложил Шапорину сыграть на втором рояле наизусть партию виолончели, сам же исполнял фортепианную партию. В понравившихся ему местах он сочувственно кивал головой в сторону Соколова, при неприятных для него гармонических сочетаниях и корявом изложении он делал гримасу. Доиграв последнюю из пьес, Глазунов высказал одобрение в адрес молодого композитора, похвалил за «складную» гармонию, привлекательные мелодии, но заметил, что «в некоторых пьесах страдает орфография». «Не знаю, — вспоминает Юрий Александрович, — откуда я набрался смелости, но в ответ на замечание маститого композитора вдруг выпалил: „Насколько мне известно, от этого

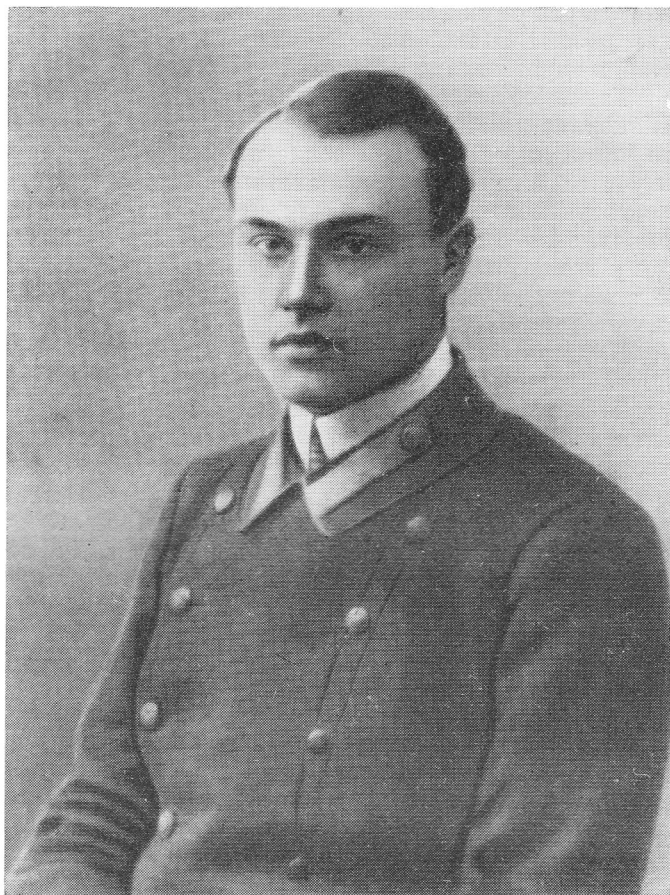
<sup>2</sup> Там же, л. 5.

недостатка не свободны и некоторые сочинения Кюи!“ — Глазунов сначала оторопел от неожиданности, а затем, строго взглянув на меня, произнес: „Как это Вы, молодой человек, можете так неуважительно отзываться об одном из наших видных композиторов, который так много внес в развитие русской музыки?“ Я страшно смутился и буквально не знал, куда мне деваться. Глазунов, между тем, продолжая экзамен, попросил меня сначала спеть с листа (с чем я хорошо справился, ведь в детстве я пел в гимназическом хоре), а затем сыграть с листа какую-то незатейливую, не известную мне вещь. Вот здесь я вдруг так растерялся и оробел, что начал путаться и, наконец, совсем „скис“. Все поплыло у меня перед глазами, ничего сыграть я не смог и по „чтению с листа“ провалился. Так, из-за совершенно нелепой мальчишеской выходки я тогда не был принят в консерваторию.

Но, как всегда благожелательный, Глазунов подошел ко мне и сказал, чтобы, позанимавшись с полгода, я снова бы пришел в консерваторию, так как сейчас я еще плохо играю, и мне трудно читать с листа. Если б он знал, что своим провалом я обязан вовсе не тому, что плохо играл (в то время я был достаточно подвинутым пианистом), а лишь его замечанию на мою нелепую реплику! Глазунов посоветовал мне одного из учеников консерватории — Н. Привано для занятий по теории. К сожалению, из-за недостатка средств я смог взять у него всего лишь несколько уроков, а затем, полный самых грустных мыслей, должен был расстаться с дорогой мне музыкой до лучших времен».

Неудача с поступлением в консерваторию, материальная невозможность продолжать частным образом музыкальные занятия заставили Шапорина обратиться к гуманитарным наукам. С настойчивостью и жаром принялся он за изучение различных дисциплин юридического факультета. Параллельно с обязательными лекциями он стал посещать наиболее интересные лекции историко-филологического факультета. Тепло вспоминает Юрий Александрович своих бывших профессоров, в особенности М. Ковалевского, читавшего государственное право; на многие годы остались в памяти Шапорина интереснейшие лекции и занятия с профессорами Л. Петражицким (философия права), М. Дьяконовым (история русского права), С. Платоновым (русская история), М. Покровским (римское право) и другими.

Шапорин становится усердным студентом университета, интересуется всем, стремится получить глубокие и разносторонние знания. В студенческие годы он задумывает исследование о выдающемся русском государственном деятеле начала XIX столетия М. М. Сперанском. Тема эта не была непосредственно связана с проблемами, изучавшимися на юридическом факультете, и возникла у ее будущего автора случайно. Как-то, во время летних каникул, Шапорин гостил у своей тетки на Украине в селе Буромка. С живым интересом он знакомился с местной жизнью и



*Ю. А. Шапорин  
в студенческие годы*

музыкальным бытом, слушал, собирал и записывал украинские народные песни, много времени проводил с жителями села. Однажды он узнал, что близ Буромки расположено имение М. М. Сперанского. Шапорин тут же направился туда. В одной из гостиных висел портрет Сперанского. Внешность его настолько поразила юношу, что он решил заняться изучением жизни и деятельности этого выдающегося человека. Интерес к нему был подогрет еще и чтением романа Л. Н. Толстого «Война и мир», в котором Шапорин обратил внимание на многие замечательные страницы, посвященные Сперанскому. Работая над этой темой в университете, Шапорин консультировался с профессором М. Дьяконовым и навсегда остался

благодарен ему за советы, внимание и интерес к его работе. Так возникли две работы Шапорина «Сперанский. Опыт характеристики» и «Сперанский в царствование Николая I».

Таким образом уже в юношеские годы определился глубокий интерес Шапорина к истории XIX века, к прошлому русского государства. Он много читал, изучал исторические архивы и документы, поражая товарищей и учителей глубокими познаниями в этой области. Ему пророчили будущность ученого-историка. Один из профессоров университета — И. Шляпников, зная о музыкальном таланте Шапорина, как-то посоветовал молодому композитору подумать об опере на сюжет из быта Киевской Руси, и даже предложил написать для него либретто. Однако мысль эта не была осуществлена.

Неудержимое желание Шапорина стать музыкантом побеждает все другие стремления. Он, по-прежнему, — завсегдатай оперного театра. Нередко вместе с товарищами он стоит в ночных очередях за билетами на спектакли с участием Шаляпина; интересуется деятельностью симфонического оркестра университета, посещает симфонические и камерные концерты Русского музыкального общества. К сожалению, из-за лекций в университете, он сравнительно мало сам занимается музыкой, чему мешало еще и отсутствие собственного инструмента. И все же молодой человек не оставляет мысли о новой попытке поступить в консерваторию. Урывками, когда и где возможно, совершенствует он технику игры на фортепиано, задумывает новые сочинения.

Примечательным в жизни Шапорина было лето 1911 г., которое он провел в Ялте, у своих знакомых Феодори, по соседству с домом А. П. Чехова. Здесь молодому композитору была предоставлена полная возможность целиком отдаться музыке. Он много занимался, сочинял. Здесь появились его романсы на тексты модного поэта К. Бальмонта «Я знаю, что значит безумно рыдать», посвященный «в знак добрых чувств» М. Н. Толстой, и «Сфинкс». Вопреки несколько манерным экзальтированным стихотворениям К. Бальмонта, романсы Шапорина искренни и привлекают чистотой чувств. Впервые в них раскрывается лирическая сторона дарования Шапорина. Композитор обнаруживает глубокое и тонкое понимание природы поэтического текста, тем более, что «словесная инструментовка» стихов Бальмонта давала для этого достаточно оснований. Это свойство составило затем одну из характерных особенностей вокального творчества Шапорина.

В первых вокальных сочинениях Шапорин стремился проникнуть в эмоциональную и интонационную природу стихов, воплотить в мелодии их музыкальность, достичь единства поэтической и музыкальной формы. В первых романсах проявился и ряд чисто музыкально-стилистических особенностей, которые найдут потом развитие в более поздних вокальных сочинениях Шапорина. Это вокальность мелодии, искренность и бла-

городство чувств, большое значение ритмического начала. В романсе «Я знаю, что значит безумно рыдать» наметились уже и характерные для Шапорина особенности ладо-гармонического языка, и композиционные приемы трактовки роли инструментального вступления — как своего рода эпиграфа к музыкальному повествованию, и заключения — как обобщенного выражения эмоционального содержания романса.

Романсы недолго оставались достоянием одного автора; находившийся в Ялте на гастролях известный певец В. Севастьянов, познакомившись с музыкой Шапорина, решил продвинуть ее «в большой мир». В одном из симфонических концертов, которым дирижировал А. И. Орлов, выступал Севастьянов. После своей программы он исполнил «на бис» романс Шапорина «Я знаю, что значит безумно рыдать». Романс имел большой успех и, что самое главное, был услышан присутствовавшим на концерте А. К. Глазуновым. Зайдя после концерта в артистическую, Глазунов спросил: «Не тот ли это Шапорин, который три года назад поступал в Петербургскую консерваторию?» Узнав, что это именно «тот Шапорин», Глазунов пригласил его к себе. «Встреча наша произошла в июле на даче у композитора А. А. Спендиарова, где гостил А. К. Глазунов, — вспоминает Шапорин. — Он предложил мне снова показать ему мои романсы, что я с радостью сделал. Затем я попросил разрешения посвятить ему один из них — „Сфинкс“. Александр Константинович любезно разрешил и, поблагодарив меня, сказал, чтобы осенью я обязательно снова пришел в консерваторию. Я дал слово, что буду заниматься и конечно воспользуюсь его советом».

Действительно, в архиве Петербургской консерватории хранится документ, подтверждающий новую попытку Шапорина совместить занятия в университете и в консерватории. В заявлении на имя директора А. К. Глазунова, датированном 4 октября 1911 г., Шапорин просит «подвергнуть его экзамену для поступления в класс специальной теории композиции». По-видимому, Шапорин был принят, но из-за серьезных материальных затруднений снова был вынужден прекратить свои музыкальные занятия. Свидетельством тому является справка, также хранящаяся в архиве консерватории, подписанная А. К. Глазуновым: «Сим удостоверяю, что Георгий Александрович Шапорин, поступивший в Консерваторию в 1911 году в специальный класс гармонии, проявил очень хорошую музыкальность и обладает ярким композиторским дарованием. Однако недостаточность материальных средств не позволяет ему продолжать обучение в Консерватории. Поэтому было бы весьма желательно, чтобы Шапорин получил материальную поддержку, необходимую для его музыкального образования»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Гос. исторический архив Ленинградской обл., д. «Петербургской консерватории», ф. 361, оп. 8, ед. хр. 121, л. 4.

ДИРЕКТОРЪ  
СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ.

№ 275

10 Н о я б р я 1912 г.

4.

Симъ удостоверяю, что, Георгій Александровичъ Шапоринъ, поступившій въ Консерваторію въ 1911 году въ спеціальный классъ гармоніи, проявилъ очень хорошую музыкальность и обладаетъ яркимъ композиторскимъ дарованіемъ. Однако недостаточность матеріальныхъ средствъ, не позволяетъ ему продолжать обученіе въ Консерваторіи. Поэтому было-бы весьма желательно, чтобы Шапоринъ получилъ матеріальную поддержку, необходимую для его музыкальнаго образованія.

Директоръ Консерваторіи

А. К. Глазуновъ

*Ходатайство А. К. Глазунова о стипендіи  
Ю. А. Шапорину*

Теперь Шапорину было уже совершенно ясно, что до окончанія университета, т. е. до тех пор, пока он сам не сможетъ полностью обеспечить себе возможность заниматься только музыкой, следуетъ оставить попытку совмещать занятія в университетѣ и консерваторіи, темъ более, что они стоили большаго внутренняго напряженія, и всякій новый разрывъ с музыкой былъ очень болезненнымъ.

В 1912 г. Шапорин блестяще закончилъ юридическій факультетъ университета. В декабрѣ того же года осуществилась, наконецъ, его многолетняя

мечта — он стал учеником Петербургской консерватории. Имея время хорошо подготовиться, он отлично выдержал экзамены и по чтению с листа и по фортепиано. (Он играл большую Сонату Соль мажор Чайковского — 1-ю часть.)

Затруднения материального характера были преодолены с помощью А. К. Глазунова, выхлопотавшего для Шапорина у частного лица стипендию на время учения в консерватории.

Перед Шапориным открылись широкие музыкальные горизонты. Теперь он имел возможность учиться у замечательных педагогов, общаться с богатой музыкальной и театральной жизнью Петербурга, посвятить всего себя любимому делу.

Годы, проведенные Шапориним в Петербургской консерватории, совпадают с определенным периодом в ее истории. Под общим руководством А. К. Глазунова консерватория достигла высокого профессионального уровня и воспитала в эти годы большое число хороших музыкантов. Из ее учеников вышли многие выдающиеся музыкальные деятели, ставшие впоследствии активными строителями советской музыкальной культуры. На большой высоте находились исполнительские классы, руководимые выдающимися педагогами — Л. Ауэром, А. Есиновой, А. Вержбиловичем и другими. На теоретическом отделении тон задавали представители школы Римского-Корсакова, память о котором свято хранилась его учениками.

Личность директора консерватории А. К. Глазунова, его авторитет и принципиальность в вопросах эстетических и нравственных во многом определяли дух, царивший в консерватории. Характерной чертой общего направления консерватории было почитание высоких завоеваний прошлого, преклонение перед великими композиторами XIX в., что создавало атмосферу высокого служения искусству. Вместе с тем, в консерватории явно ощущалась оторванность от общественной жизни, аполитичность многих преподавателей и академизм, в худших случаях превращавшийся в догматизм. Конечно, лучшие и передовые преподаватели консерватории стремились привить ученикам сознательное отношение к искусству, пробудить в них самостоятельность эстетического мышления и общественных взглядов и верований. Но нередко следование за установившимися традициями приводило к формальному отношению к воспитанию молодежи.

Кроме того, консерватория страдала от недостаточного общего культурного развития учащихся и в этом отношении консерваторская среда резко отличалась от Университета. Как справедливо пишет учившийся в те годы Ю. Н. Тюлин, «консерватория тогда не была вузом в нашем понимании; она была специализированным учебным заведением, в котором достигался очень высокий, но узкий профессионализм»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ю. Н. Тюлин. От старого к новому.— В сб.: «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., 1962, стр. 95.

В связи с этим трудно говорить о едином идейно-художественном лице теоретического отделения консерватории тех лет. Оно объединяло людей различных взглядов и различной художественной ориентации. Главную роль здесь, как уже говорилось, играли ученики Римского-Корсакова и близкие к нему музыканты — сам директор А. К. Глазунов, профессор сочинения А. К. Лядов, преподаватели М. О. Штейнберг, Н. А. Соколов, И. И. Витоль. Игравший видную роль в консерватории Н. Н. Черепнин занимал более «левые» позиции. Вышедший из группы композиторов беляевского кружка более позднего времени, он в то же время не был чужд увлечения современным изысканным искусством, высоко ставил французский импрессионизм и вообще интересовался современными течениями в зарубежной музыке; он стремился в собственном творчестве отойти от «кучкизма» в сторону более нового стиля.

Воздействие сложной и противоречивой атмосферы в музыкальной и общественной жизни предреволюционных лет на учеников консерватории сказалось в поисках новых путей в творчестве, поисков, порой беспорядочных и беспомощных, приводивших иной раз к откровенному декадентству. Назревавшее в то время острое противоречие между академическим характером обучения в консерватории и живой художественной практикой привело к внутренней борьбе среди учеников теоретического отделения, среди которых одни были убежденными сторонниками Скрябина, другие поклонялись французскому импрессионизму, третьи тяготели к направлению молодого С. С. Прокофьева; немногие мирились с ролью продолжателей традиций «кучкизма».

Среди учеников консерватории Шапорин, широко образованный, эрудированный в различных вопросах науки и культуры, представлял собой явление далеко незаурядное.

Шапорин стал учеником по классам специальной теории, специальной гармонии, фуги и формы — профессора Н. А. Соколова, который отмечал «большие и яркие композиторские способности» своего ученика. По классу чтения партитур Шапорин учился у проф. Н. Н. Черепнина, по классу специальной инструментовки — у старшего преподавателя, а затем профессора М. О. Штейнберга, первую и вторую гармонию проходил у В. П. Каляфати, фортепиано — у А. Н. Кобылянского, практическую гармонию — у И. И. Витоля.

С большой любовью и благодарностью вспоминает Шапорин своих учителей. Эти воспоминания тем более интересны, что воссоздают не только облик тех, кому Юрий Александрович обязан своим музыкальным воспитанием, но и самую атмосферу консерваторской жизни того периода. Композитор рассказывает: «Н. А. Соколов был очень умным и интересным человеком. В свое время он сыграл видную роль в деятельности „Новой русской школы“. В годы моего пребывания в его классе, Н. А. Соколов уже несколько утратил „вкус“ к жизни, так что иногда даже трудно было





*Класс Н. А. Соколова. Крайний справа — Ю. А. Шапорин*

угадать его творческие пристрастия. И все же мы чрезвычайно ценили его уроки, на которых он обнаруживал огромный ум, знания и большую музыкальную эрудицию. Пройдя серьезную школу у Римского-Корсакова, Н. А. Соколов стал не только отличным педагогом, умевшим привить живой интерес к предмету, но и ученым. Он оставил после себя ряд выдающихся трудов по вопросам теории музыки и контрапункта.

Уроки Н. А. Соколова были чрезвычайно интересны. На учеников всегда действуют самым положительным образом практические примеры, когда профессор, заметив неудачное место в сочинении, может тут же показать, как в аналогичных случаях поступал тот или иной композитор прошлого и настоящего. Соколов тут же садился за рояль и играл.

Едва ли не лучшей чертой Соколова было то, что, угадав склонность молодого композитора, характер его дарования, он вел ученика в соответствии со свойственными ему качествами, никогда не подавлял его творческой индивидуальности и в то же время умел выявить все его способности.

Уже после революции, когда я окончил консерваторию, меня связывала с Соколовым большая личная дружба, мы часто встречались и вели очень содержательные беседы».

Чрезвычайно интересными, по воспоминаниям Юрия Александровича, были и уроки по классу специальной инструментовки у Максимилиана Осеевича Штейнберга. Это был замечательный музыкант; он великолепно читал с листа, обладал отличным слухом. «Помню, — рассказывает Шапорин, — как М. О. Штейнберг, указывая на свойства того или иного инструмента, неизменно приводил многочисленные примеры верного применения этого тембра различными композиторами. С каким огромным количеством произведений симфонической и камерной музыки он познакомил нас, легко играя любую партитуру!

В классе Максимилиана Осеевича ученик обязан был представлять партитуры без помарок, написанными если не каллиграфически, то так, чтобы все можно было без труда разобрать. Он требовал, чтобы партитура обладала четкостью и точностью.

Верный ученик Н. А. Римского-Корсакова, Максимилиан Осеевич ставил своей задачей научить инструментовать сочинение так, чтобы его не стыдно было показать большому музыканту. Это нашло свое блистательное выражение в партитурах ученика М. О. Штейнберга, замечательно-го композитора нашей современности Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Сила убеждения Штейнберга, основанная на глубоком знании приемов оркестровки Римского-Корсакова, была настолько велика, что ни один из учеников никогда не возражал ему.

Максимилиан Осеевич уважал в своих учениках будущих композиторов. Делая поправки в их работах, он, даже в тех случаях, когда ученик

вполне заслуживал порицания, никогда не прибегал к таким выражениям, которые могли бы задеть самолюбие.

Мне кажется, что все, кто учился у Максимилиана Осеевича Штейнберга, сохранили глубокую благодарность этому замечательному музыканту, предельно скромному и глубоко принципиальному человеку.

М. О. Штейнберг был известен не только как замечательный педагог, но и как незаурядный композитор, оставивший после себя много сочинений.

С окончанием консерватории связь Шаторина с его учителем не прерывалась. И в последующие годы он часто встречался с М. Штейнбергом, испытывая большую радость от общения с ним. Шаторин советовался с Максимилианом Осеевичем и в пору сочинения своей Первой симфонии.

Большой след оставили занятия с профессором Николаем Николаевичем Черепниным по классу «чтение партитур». Один из интереснейших музыкантов той поры, человек огромной культуры, энциклопедических знаний, он среди консерваторских профессоров и особенно молодежи считался наиболее «левым». Именно через него в их среду проникали идеи «современничества». Н. Н. Черепнин поражал своих учеников виртуозным чтением партитур даже неизвестных ему сочинений. «Не глядя в ноты, — вспоминает Юрий Александрович, — мы, ученики, всегда могли по его тушѣ определить, какой инструмент играет или какой голос звучит.

Для каждого урока Н. Н. Черепнин заказывал в библиотеке консерватории партитуры. Здесь были и классические произведения и современная музыка. Он всегда интересовался современными сочинениями, но вместе с тем понимал и значение изучения классики в эстетическом воспитании учеников.

Весь облик Н. Н. Черепнина был не похожим на других. И по внешнему виду, и по всей своей сущности он был эстетом. Помню, — продолжает Шаторин, — как он входил в класс, всегда в хорошем настроении, очень элегантный, отлично одетый, с изысканными манерами, холеными руками, курил дорогие папиросы. Иногда казалось, что всеми этими качествами, отчасти врожденными, отчасти воспитанными средой, он даже несколько бравирует.

Казалось, что такой, в сущности, специальный предмет как „чтение партитур“ не давал педагогу возможности в полной мере раскрыть ученикам самую природу сочинения, содержание музыки. А между тем уроки Н. Н. Черепнина были настолько интересны, значительны, что многое совершенно по-новому раскрывалось для учеников и в приемах инструментовки и в образном и конструктивном его решении. На конкретном анализе музыкального материала Черепнин раскрывал общие закономерности творчества композиторов. Способствовала этому его необычайно богатая память: при всяком удобном случае он не только приводил примеры, иллюстрирующие то или иное эстетическое положение, но и постоянно

проводил параллели между разными композиторами. Приходя в класс, он обычно приносил с собой что-нибудь совершенно новое, а ученики, обступив его за роялем, с жадностью впитывали аромат этой новизны».

Занятия в классе Н. Н. Черепнина обогатили музыкальную эрудицию Шапорина. Ведь до сих пор его знакомство с музыкальной литературой было не систематичным и ограниченным. Живя дома, Шапорин слышал фортепианные сочинения, которые играла мать, изредка он играл с ней в четыре руки симфонические произведения, например, Первую симфонию В. Калинникова, позже, в студенческие годы, в Киеве слушал оперы, бывал в симфонических концертах, но только поступив в Петербургскую консерваторию, он соприкоснулся действительно с настоящей школой и приобщился к неисчерпаемым сокровищам музыки. Жажда познания музыки была у него огромной. Вместе со своими товарищами по консерватории А. А. Касьяновым, Б. Л. Жилинским, М. П. Карповым, Ю. Н. Тюлиным, Х. С. Кушнаревым, позже С. С. Богатыревым Шапорин изучал музыку, постоянно бывал в различных симфонических концертах, на оперных спектаклях и репетициях, обычно с клавирами или партитурами в руках. Товарищи Шапорина знали больше, чем он. Большинство их выросло в Петербурге, уже в юности они получили систематическое музыкальное образование, встречались с крупными композиторами и сами были уже хорошими музыкантами. А. Касьянов, Б. Жилинский и М. Карпов были близки с М. А. Балакиревым, двое последних были его любимыми учениками. Шапорин же увидел Балакирева лишь на смертном одре в 1910 г. Нужно было многое и многое узнать, чтобы догнать своих консерваторских коллег.

Талант Шапорина и его большие знания во многих областях науки быстро привлекли к нему внимание товарищей, он стал активным участником всех музыкальных собраний. Интересны свидетельства друзей Шапорина — А. А. Касьянова, С. С. Богатырева и Ю. Н. Тюлина, воссоздающие его облик в годы их совместного учения в консерватории.

«С Юрием Александровичем Шапориным,— рассказывает Александр Александрович Касьянов,— я познакомился в Петербургской консерватории в самом конце 1912 г. в классе профессора Н. А. Соколова. Мне было тогда двадцать лет, Юрию Александровичу двадцать четыре. Как сейчас помню его в студенческой университетской курточке... Мы быстро сошлись с ним и подружились. Почти каждый день, после консерваторских уроков, я заходил к нему и приносил чегырехручное переложение какого-либо симфонического произведения. Мы с упоением играли, знакомясь со все большим и большим числом не известных нам сочинений. Шапорин, который до переезда в Петербург жил в Киеве, почти не знал „кучкистской“ литературы. Я же, выросший в Петербурге, в семье музыкантов (моим дядей был известный композитор С. М. Ляпунов) часто встречался со многими из них, застал еще Балакирева и его современников, был обладателем

довольно большой нотной библиотеки, в которой были почти все произведения „молодой русской школы“, Глазунова, Лядова, Ляпунова и других. Некоторые из нот моей библиотеки были даже с автографами. Так, у меня было полное собрание симфонических сочинений М. А. Балакирева, переложенных автором в четыре руки и присланное мне с дарственной надписью 7 марта 1905 г. В этом томе были: „Увертюра на темы трех русских песен“, „Король Лир“, „Тамара“, „Первая симфония“ и „30 русских народных песен“. Вот этот „однотомник“ сочинений Балакирева мы с Юрием Александровичем играли не раз целиком. Кроме того, мы познакомились со всеми симфониями Бородина, сочинениями Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, сыграли почти все камерные и симфонические сочинения Моцарта, Бетховена, Листа. С особенным увлечением играли симфонию „Данте“ Листа. С Вагнером тогда еще познакомиться не успели — не хватило времени. Музыкой Скрябина я начал увлекаться позже. Зато Шапорин был захвачен ею невероятно. Здесь уже не я просвещал его, а он меня. Помню, что он указал мне на многие замечательные страницы скрябинских симфонических произведений. Особенно ему нравились некоторые фортепианные этюды, в частности, фадиез минор ор. 8, взволнованные и патетические интонации которого были близки духу самого Шапорина. Этот период увлечения Скрябиным нашел свое отражение и в его творчестве, например, в Andante его Первой фортепианной сонаты.

В те годы Шапорин отличался необычайной требовательностью к себе. Эта черта, впрочем, характеризовала его и впоследствии. Вспоминаю, как в классе формы мы работали над сонатой. Увидев мое сочинение, Юрий Александрович заметил: „Что это у тебя все октавы и триоли, надо больше думать о фактуре сочинения“. Так он в своих фортепианных сонатах прежде всего стремился найти новые пути и был очень строг к себе.

Юрий Александрович приучал себя к сочинению музыки не за роялем, а за столом. „Знаешь, — сказал он мне как-то, — Н. А. Соколов называет сочинительство за роялем „выстукиванием“. Тщательность и требовательность к своим сочинениям всегда отличала Ю. А. Шапорина. Уже в первых показанных нам сочинениях Шапорин обнаружил свой необычайный талант и особенности музыкального языка, несомненно навеянного „кучкизмом“, но имеющего собственные, индивидуальные черты. Эпичность, глубокая выразительность и тепло его лирики буквально покоряли нас.

В годы совместного обучения мы с Шапориным постоянно посещали симфонические собрания в зале филармонии, бывая не только на открытых концертах, но и на репетициях.

Юрий Александрович поступил в консерваторию, едва окончив юридический факультет университета. Он был очень способным студентом, подавал большие надежды как ученый и даже предполагалось, что его оставят при университете. Но, как известно, поступив в консерваторию, он всего себя отдал музыке, сохранив от университетских лет свое пристра-

стие к русской истории, ставшей с годами одной из основных тем его творчества»<sup>5</sup>.

Учеником второго курса Шапорин сблизился и подружился с Семеном Семеновичем Богатыревым. В 1914 г. последний отлично окончил консерваторию, получив в награду пианино<sup>6</sup>. Душевный и отзывчивый, Семен Семенович пользовался большим авторитетом и любовью в кругу товарищей. Шапорин часто бывал в его доме, они вместе играли, вели долгие беседы о музыке, музыкантах, прочитанных книгах... «У Богатырева, — вспоминает Шапорин, — я прошел большую школу». Круг произведений, которые играли Шапорин и Богатырев, теперь уже был более широким, чем раньше; здесь наряду с классическими произведениями западноевропейской и русской музыки звучала современная музыкальная литература — произведения Стравинского, Скрябина, Дебюсси. Воспоминания С. С. Богатырева о молодом Шапорине весьма интересны.

«Смотрите, вон тот самый Шапорин, о котором мы Вам говорили, — и мне показали на высокого брюнета с онегинскими бачками, стоявшего в вестибюле Петербургской консерватории. Это было весной 1914 г. после выпускного экзамена по классу форм. Мои товарищи-выпускники теоретико-композиторского отделения, — а их было 32 человека, представивших на суд экзаменационной комиссии 32 фортепианных сонаты, — не раз говорили, что в консерваторию поступил талантливый молодой человек — Шапорин, обладающий ярким гармоническим языком с общим направлением творчества в духе Мусоргского.

Неудивительно, что мне, как и многим другим, поскорее хотелось познакомиться с музыкой Шапорина. Ведь после того, как консерваторию окончили Мясковский и Прокофьев, среди учащихся не было особенно одаренных композиторов. В те времена концертов из произведений студентов сама консерватория не устраивала, и потому услышать сочинение своих товарищей можно было только на уроках в классе или дома. Надо было познакомиться с Шапориным. Случай для этого вскоре представился. Шапорин оказался очень общительным человеком, и через час после встречи я не чувствовал никакой неловкости. Шапорин тут же сыграл и спел несколько своих романсов на слова Бунина, из которых мне особенно понравился один о смерти воина в степи, кончавшийся словами „копье, в курган воткнутое, торчало“ („После битвы“). В сравнении с благообразными, но безличными гармониями, которые царили в то время в студенческих произведениях, музыка Шапорина сразу привлекла своей свежестью и картинностью, хотя была относительно проста, а ее автор, по-видимому, не

<sup>5</sup> Рассказ А. А. Касьянова записан с его любезного разрешения автором настоящей книги весной 1959 г. в г. Горьком.

<sup>6</sup> Оканчивающие с отличием консерваторию пианисты получали в награду рояль, а теоретики и композиторы — пианино.

ставил перед собой задачи быть обязательно оригинальным в духе времени или подражать Скрябину или Прокофьеву. Мелодичность, выражающая простые человеческие чувства, часто с оттенком грусти, интересная фактура,— эти свойства музыки молодого Шапорина привлекали слушателей.

Первая встреча с Шапориным положила начало нашей дружбе. Редкий день у нас проходил без того, чтобы мы не музицировали. Проиграно было в четыре руки многое из того, что было возможно достать в библиотеке консерватории из старой и новой музыки. Тут были квинтеты Танеева, сюиты Баха, „Весна священная“ и „Петрушка“ Стравинского; „Фавн“ Дебюсси, симфонии Скрябина и Глазунова, поэмы Листа и Р. Штрауса. Внимательно изучали „Китеж“, оперы Вагнера, Мессу Бетховена, симфонии Шумана и многое другое.

Такие музыкальные вечера сыграли существенную роль в нашем развитии, и мы теперь вспоминаем о них с теплым чувством.

Хотя в дальнейшем наши жизненные пути разошлись, я внимательно следил за творческой работой Шапорина, часто наезжая в Ленинград, где тогда он жил. Помню его Вторую сонату для фортепиано, исполненную в 20-х годах М. В. Юдиной, музыку к «Блохе», которой Юрий Александрович сам дирижировал в Большом драматическом театре, первые эскизы оперы «Полина Гельб», превратившейся уже в наши дни в «Декабристов», Симфонию до минор, исполненную в 1932 г. в Московском Большом театре. Каждое новое сочинение Шапорина свидетельствовало о неуклонном росте его таланта и давало мне повод вспоминать его первые шаги на творческом пути. И я говорил себе: правы были те, кто видел в первых творческих работах Юрия Александровича зарождение настоящего полноценного искусства. То, что создал он в предвоенные и послевоенные годы, как нельзя лучше говорит о том же. Его „Декабристы“ украшают репертуар оперных театров»<sup>7</sup>.

Дополняя свои воспоминания, С. С. Богатырев охарактеризовал вкусы и пристрастия молодого Шапорина. Музыку XX в., с ее гармоническими новшествами, Шапорин не очень любил, хотя интересовался «Воццеком» А. Берга. Он слушал все, но отбирал для себя только то, что ему наиболее импонировало. В частности, в те годы Юрий Александрович очень увлекался сочинениями Метнера и был постоянным посетителем концертов самого Метнера. Он также очень интересовался сочинениями Прокофьева и Мясковского, хотя в сочинениях самого Шапорина господствовали иные принципы.

С. С. Богатырев отмечает особое тяготение Шапорина к вокальной музыке; камерных инструментальных сочинений он тогда почти не писал.

<sup>7</sup> Воспоминания С. С. Богатырева. Рукопись, хранится в архиве Московской консерватории.

Однако в годы учения в консерватории не все одинаково давалось молодому Шапорину. Сказывались, по-видимому, частые «разрывы» с музыкой и недостаточность музыкальных знаний. Так, например, в «списках председателей экзаменационных комиссий» по классу специальной гармонии было отмечено, что наряду с ярким композиторским дарованием «теоретические знания Шапорину даются туго» (то же и в отношении курса специальной теории, где проходило искусство фуги: — «способный, но фуга давалась с большим трудом»<sup>8</sup>). Требовались большое упорство и настойчивость, чтобы как можно скорее восполнить пробелы.

По окончании курса фуги, Шапорин получил отличную аттестацию. Он написал на экзамене сложную двойную фугу, где основная тема была заданной, а контртема сочинена им самим. Юрий Александрович вспоминает забавный эпизод, когда перед экзаменом к нему обратился один из товарищей с просьбой помочь ему написать фугу. Шапорину пришлось сначала сочинить фугу для него, а потом писать свою. Когда экзамен окончился, Шапорина вдруг вызвал к себе в кабинет Глазунов. — «Я очень испугался, решив, что из-за двойной нагрузки плохо написал фугу, и он мне поставит двойку. Оказалось, что в сочиненной мною второй теме фуги Александр Константинович слышал знакомые ему интонации и спросил, не знаю ли я фугу какого-то композитора, имени которого сейчас не вспомню. Я ответил, что не знаю, и на этом, к счастью, мое волнение окончилось. Экзамен был сдан хорошо».

Несомненный интерес представляют и впечатления соученика Шапорина, ныне профессора Ленинградской консерватории Юрия Николаевича Тюлина, в которых очень метко характеризуется направленность таланта Шапорина, его музыкальные вкусы и индивидуальные особенности стиля.

«С Ю. А. Шапориным, — пишет Юрий Николаевич Тюлин, — я познакомился осенью 1913 года, когда на втором курсе консерватории перешел от проф. В. П. Калафати в класс контрапункта проф. Н. А. Соколова, у которого Юрий Александрович занимался с первого курса.

Среди многочисленных учеников композиторского отделения, где занимались не только композиторы, но и теоретики, дирижеры, а также многие пианисты, проходившие теоретические дисциплины в специальном плане, Юрий Александрович заметно выделялся. Он был старше других по возрасту (к этому времени он уже успел окончить университет), отличался талантливостью, большой культурой, начитанностью, широким кругозором. Одинаково чуждый как эстетике „скрябинизма“, так и новаторству Прокофьева, Шапорин шел своим собственным, совершенно определенным творческим путем. Он был «традиционалистом» в самом лучшем смысле этого слова, т. е. композитором, широко опирающимся на традиции, но отнюдь не на мертвые, а на животворные, не подражательно, не эпигонски

<sup>8</sup> См. ниже воспоминания Ю. Н. Тюлина.



и не эклектически, а по-своему претворяющим эти традиции в горниле собственного творчества.

Его индивидуальность тогда уже вполне определилась. С годами лишь выросло его мастерство, расширились творческие замыслы, обогатились средства выразительности.

Что бы Шапорин ни делал, какую бы фугу он ни писал, он всегда оставался самым собою, творчески подходя к учебным технологическим заданиям. Не бросая вызова консерваторской рутине, как это делали другие молодые композиторы, он в то же время не умел к ней приспособиться, идти на компромисс — он все делал от души, искренне, тепло, отдавая все свои творческие силы... Музыкальное письмо Шапорина всегда отличалось сложностью, изощренностью фактуры, никогда не было никакого намека на упрощенчество, на примитив, скорее похоже было на то, что у него была своя врожденная техника; но развивалась она у него по-своему, не академически, что и вызвало недооценку его восприятия технологии.

Хорошие фуги по всем консерваторским правилам писали многие, не только композиторы, но и теоретики. Шапорин же писал не „консерваторские“ фуги, а собственные сочинения в форме фуги. В те времена такие „опусы“ далеко не всегда соответствовали академическим требованиям, но зато звучали как живая музыка, а не как упражнение на котрапункте.

Вполне определившись как композитор и даже получив в консерватории известное признание, Шапорин весьма скромно оценивал свои возможности, не возлагая особенных надежд на свою композиторскую профессию. Мне вспоминается, как испуганно он отнесся к мысли о будущем профессионального композитора, когда я случайно в разговоре затронул этот вопрос. Но жизнь, к счастью, решила по-другому.

Мне остается сказать несколько слов о Шапорине как человеке.

В нашей небольшой группе учеников Н. А. Соколова, у которого мы проучились три года, царила товарищеская атмосфера, тем более, что с остальными учениками консерватории мы почти не общались, так как тогда не было, как в настоящее время, широкой общественной жизни. Юрий Александрович задавал тон в нашей группе и пользовался живой симпатией всех. Всегда доброжелательный, интересующийся творчеством и делами своих товарищей, полный добродушного юмора, скромный, он охотно выслушивал критические замечания товарищей и в то же время умел сам высказать тонкие замечания и подать ценные советы. Чрезвычайно любознательный, готовый учиться и учиться без конца, страстно преданный творческой работе — таким помнят Юрия Александровича все, кто с ним учился. Уже тогда было ясно (может быть, меньше всего ему самому), что Ю. А. Шапорину предстоит большое будущее»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Из письма Ю. Н. Тюлина, написанного автору книги в марте 1959 г.

Но судьба Шапорина сложилась так, что и в консерваторские годы ему пришлось на время расстаться с музыкой. На этот раз причиной была вспыхнувшая мировая война. В 1916 г. он был призван в армию и служил в лейб-гвардии Финляндском полку в качестве вольноопределяющегося.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в истории культуры. Ленинская идея «Искусство принадлежит народу» и лозунг «Искусство — массам» — определили все развитие молодой советской музыки.

Партия поставила перед деятелями искусства первоочередную задачу — открыть для трудящегося народа все художественные сокровища, накопленные человечеством. Последовал ряд декретов о национализации консерваторий, театров, нотных издательств. Стихийно возникали новые культурные организации — народные театры, хоровые кружки, хоровые академии и т. п. Творческие силы освобожденного народа в новых условиях мощно и плодотворно развивались.

Новая жизнь предъявила серьезные требования к людям культуры и искусства. Они должны были выбрать свой путь. Некоторые из них эмигрировали, не поняв революции; другие заняли нейтральную выжидательную позицию. Но большинство сразу же стало на сторону революции и с первых недель существования советского государства, не щадя своих сил, стало работать, создавая новую народную культуру. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте революцию!» — обращался к художественной интеллигенции Александр Блок. Очень многие артисты оперных и драматических театров присоединились к революционному народу и в трудных условиях гражданской войны и разрухи несли свое искусство в массы.

Новые начинания необычайно оживили музыкально-общественную жизнь, которая привлекла к себе многих музыкантов. Активно работают крупнейшие композиторы — Глазунов, Глиэр, Ипполитов-Иванов, Гедике, Мясковский, Асафьев. Они ведут неустанную деятельность, строя новую советскую музыкальную культуру. Их силами организуются новые культурные учреждения, а старые реформируются, они создают новые произведения, вдохновленные эпохой.

Для Шапорина не существовало вопроса — с кем он будет; он сразу же понял, что началась новая жизнь, которая откроет художникам небывалые перспективы, даст все возможности для широкого приложения творческих сил. Поэтому он сразу же примкнул к революции и сразу же включился в кипучую общественную деятельность в различных ее проявлениях.

Шапорин вернулся в консерваторию в 1917 г., окончил же ее полный курс в 1918. Успешно сдав все экзамены, Юрий Александрович получил отличный аттестат и по специальной гармонии и по контрапункту и фуге, а также по специальной инструментовке, эстетике и истории музыки. В ка-

честве дипломной работы им была представлена фортепианная соната, к сожалению, не сохранившаяся. Эту сонату исполнил прекрасный пианист Герман Бик.

Из ранних консерваторских сочинений Шапорина заслуживают внимания: баллада для голоса с оркестром «Гаральд Свенгольм» на текст А. К. Толстого, посвященная памяти отца композитора, и фантазия для голоса с оркестром — «Кондор» на текст Ив. Буниня. Оба эти произведения относятся к 1914—1915 гг.

Можно предположить, что благодаря именно этим сочинениям общее направление творчества Шапорина тех лет было отнесено товарищами к «кучкистскому». И в том и другом сочинении заметно влияние Бородина и Мусоргского. От первого Шапорин унаследовал черты могучего эпического духа, проявившегося в балладе «Гаральд Свенгольм», где все средства музыкальной выразительности подчинены выявлению именно этого начала; влияние Мусоргского сказалось в близости музыкальных интонаций к интонациям человеческой речи, в умении дать тонкую психологическую характеристику («Кондор»). Каждое из этих сочинений свидетельствует также о том, что новые образы привлекли композитора к удачным находкам и в области средств выразительности и формообразования.

Содержанием баллады «Гаральд Свенгольм» служит легенда о скандинавском рыцаре-барде Гаральде Свенгольме, сильном и смелом, но с сердцем, по словам поэта, «зыблемой трости слабей».

Струны мощные арфы певец напрягал,  
Струны жизни порвались в нем.  
И начатую песню Гаральд не скончал,  
И лежит под могильным холмом.

И сосна там раскинула силу ветвей,  
Словно облик его, хороша,  
И тоскует вад ней по ночам соловей,  
Словно песню кончает душа.

В тексте А. К. Толстого Шапорин верно услышал балладные поэтические интонации. Отталкиваясь от образов стихотворения, композитор стремился найти интонации, в которых органично соединились бы мелодия, ритм и текст. Это в большей мере ему удалось. Ритм, свойственный эпической речи, тонко отражен музыкой.

Жанр баллады предполагает чередование различных по характеру эпизодов. В «Гаральде Свенгольме» этот принцип полностью соблюден. Каждая строфа поэтического текста, в зависимости от ее образного и эмоционального содержания, решена композитором по-своему.

Баллада начинается с большого инструментального вступления. Суровой стариной веет от первых его тактов. Спокойно и величаво разворачивается широкая тема:

**Эпически спокойно**

*mf*

*f*

Первый вокальный эпизод основан на пластичной мелодии, передающей певучесть поэтического стиха. Мелодия сопровождается характерным для эпических сочинений арфообразным аккомпанементом:

**Медленно**

*f* *mp*

Е\_го го\_ лос зву\_ чал, как морска\_ я вол\_ на.

Второй и третий эпизоды вводят в музыку лирическое начало, хотя и здесь образы не лишены эпической картинности, чему способствует суровый и мужественный колорит, характерная пониженная II ступень, плавно качающиеся фигуры.

И сос\_ на\_ там рас\_

\_ки\_ ну\_ ла си\_ лу вет\_ вей,

Завершает балладу инструментальный эпизод, повторяющий музыку вступления. Однако здесь образ вступления воспринимается несколько иначе, кажется более разросшимся благодаря чередованию тактов в  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$  (а не  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ , как в начале). К тому же и мелодическая линия заключения становится более устремленной.

Баллада Шапорина «Гаральд Свенгольм» — значительное произведение в творческой биографии молодого композитора. Наряду с претворением традиций Бородина, в ней обнаруживаются многие индивидуальные черты: яркий ладо-гармонический язык, пластичность мелодической линии, интересное метрическое решение, попытки симфонизировать вокальный жанр.

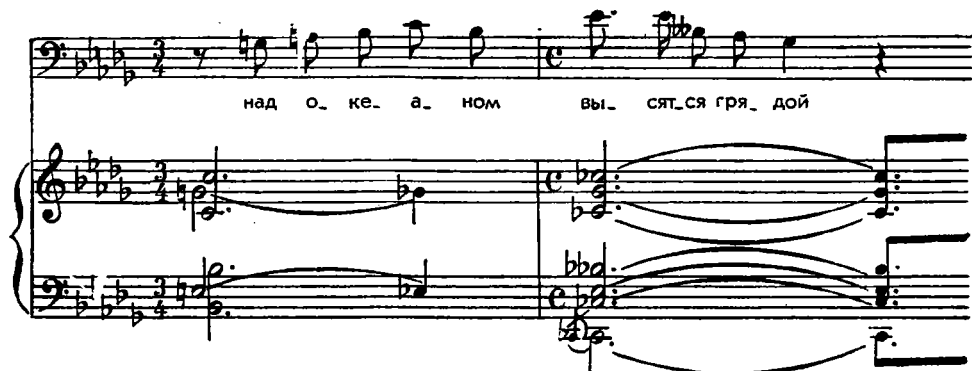
Фантазия для голоса с оркестром «Кондор» на слова И. Бунина отличается монументальностью замысла, интересным композиционным решением, своеобразием мелодического и гармонического языка. Хотя это еще юношеское произведение, оно достаточно самостоятельно, в нем слышатся уже типичные для более зрелого Шапорина интонации.

Как и в балладе «Гаральд Свенгольм», вокальной партии «Кондора» предпослано большое инструментальное вступление. Композитор создает широкое музыкальное полотно, в котором отражено богатство и разнообразие моря. В волнообразном движении квинтолей, перебиваемом размеренными ходами, опирающимися на один и тот же устойчивый тонический звук, — о который как о берег ударяются звуковые волны, — возникает основной образ фантазии.

«Кондор» в сравнении с балладой о Гаральде — произведение более компактное по звучанию и по отбору выразительных средств. Если критерием мелодического развития в «Гаральде Свенгольме» была широкая распевность, эпическая повествовательность, мелодическая плавность, сближающие ее с эпическими произведениями Бородина, то основой мелодического языка фантазии «Кондор» служит декламационность, патетическая приподнятость и вместе с тем сумрачность тона:

**Lento**

Го- ма- ды гор, за- зуб-рен-ны-е ска- лы



Большое выразительное значение в этом сочинении имеет гармоническое начало, неожиданные тональные сочетания и сдвиги, общая экспрессивность звучания.

Важной стороной фантазии является также глубокое проникновение в образный строй стихотворения Бунина.

Преобладающее значение в «Кондоре» получила вокальная партия. Аккомпанемент, хотя и очень развитой, играет в большой мере фоновую-изобразительную роль, но отнюдь не натуралистически подражателен.

Инструментальные «интермедии» между вокальными эпизодами фантазии усиливают динамичность произведения.

Особого внимания заслуживают вступительный и заключительный оркестровые эпизоды, в которых заключены вся глубина и драматизм стихов Бунина, дапо музыкальное обобщение их поэтического содержания.

В средней части фантазии выделяется ффаза, совпадающая с кульминацией формы произведения. Как патетический горький вопль звучит она в мелодии, повествуя о раздавшемся в небе крике кондора:

И долгий крик,  
Звонящий крик тоски  
Вдруг раздается жалобно и властно,  
И замирает в небе.

Мелодия рождается из естественных интонаций взволнованной речи. Здесь впервые появляется характерный для последующего творчества Шапорина выразительный мелодический оборот, который есть в ряде произ-

ведений композитора — ход от тонического звука на кварту вверх, а затем на квинту вниз и возвращение к опорному тону:

**Largo**

И дол-гий крик, зве-ня-щий крик тос-ки

Фантазия «Кондор» не только вызвала большой интерес в среде консерваторских друзей Шапорина, но имела большой успех в концертной аудитории. Композитор очень волновался, готовясь к первому публичному исполнению своего произведения. В письме к профессору Петроградской консерватории Л. В. Николаеву он писал: «Завтра у оркестра репетиция, и я в первый раз услышу „себя“ в оркестре. То-то занятно будет»<sup>10</sup>.

Впервые «Кондор» был публично исполнен 6 мая 1917 г. в зале Певческой капеллы в Петрограде. Вокальную партию спел Н. Молчанов, оркестром дирижировал Г. Варлих.

«Музыкальный современник», сообщая об этом концерте, писал, что имя Шапорина «встречается в программах, кажется, впервые». И хотя рецензент считал для себя еще крайне затруднительным «сколько-нибудь определенный „прогноз“ касательно Шапорина», все же он отметил, что автор «Кондора» «...не лишен блесков таланта, пропитанного духом хорошей традиции, восходящей к Римскому-Корсакову...»<sup>11</sup>.

Так уже в консерваторские годы постепенно определялось направление молодого композитора, его тяготение к вокальной музыке, к широким эпическим построениям, к богатой живыми чувствами мелодике и ярко выраженной национальной характерности.

<sup>10</sup> Письмо от 22 февраля 1917 г. Хранится в Центр. музее музыкальной культуры, ф. 129, инв. № 492, папка 3793.

<sup>11</sup> В. К. Петроградские концерты. — «Музыкальный современник», Пг., 1917 № 20-21, стр. 11.




Полученные Шапориным в Петербургской консерватории знания, общение с широким кругом музыкантов определили его судьбу музыканта-профессионала. Признание же его ранних сочинений учителями, консерваторскими друзьями и даже прессой помогли Шапорину уверовать в себя и принять окончательное решение целиком отдаться творческой деятельности.

Но и после окончания консерватории Шапорин не тотчас смог вступить на музыкальную стезю. По заданию Советского правительства он принял участие в написании книги, посвященной экономике Мариинского водного пути, связывающего Волгу с Балтийским морем. Ему была поручена специальная глава, исследующая вопрос о хлебных грузах.

И лишь 1919 год стал началом собственно музыкальной жизни Шапорина как композитора-профессионала.

К тому времени Шапорину было 32 года. Он был вполне сложившимся, зрелым человеком, эрудированным, широко образованным, имеющим большой жизненный и творческий опыт. И совершенно естественно, что он сразу же включился в бурный поток музыкальной жизни страны, став одним из ее самых активных участников и строителей. Начинался новый этап жизни — этап самостоятельного творчества, положивший начало всей его дальнейшей многогранной деятельности.



## Глава третья

### *Работа в петроградских театрах*



Первое послеоктябрьское десятилетие в жизни и творчестве Шапорина имело особое значение. В эти годы проявились многие грани его богато одаренной натуры. Именно к данному периоду относится начало его работы почти во всех жанрах музыкального творчества, в том числе в области театральной музыки, камерно-инструментальной и вокальной, а также оперной и вокально-симфонической. В. Богданов-Березовский совершенно справедливо пишет, что «это была целая широко разветвленная „дельта“ замыслов и планов, из которых впоследствии почти каждый вылился в самостоятельный этап творческого пути. Можно сказать без преувеличения: то была пора весеннего цветения его большого дарования, оплодотворившая всю многолетнюю последующую жизнь композитора»<sup>1</sup>.

По своим творческим итогам 20-е годы были, пожалуй, самыми насыщенными. Начав с прикладной, казалось бы, области, — музыки театральной, — Шапорин сумел внести много нового в этот жанр, обогатить свой музыкальный язык, наполнить его современными интонациями, найти необходимые формы для выявления нового содержания, рожденного эпохой Великого Октября.

Вряд ли можно назвать другую эпоху, в которой театр занимал бы такое важное место в жизни народа, входил бы такой существенной частью в его культурный быт, как в первые послереволюционные годы. «Повсюду, на всем протяжении Республики — великая, неутомимая жажда театра, театральных

впечатлений, и жажда эта не только не убывает, но все увеличивается в силе. Из забавы немногих театр стал потребностью всех»<sup>2</sup>.

Политика партии в области культуры и искусства привлекла в искусство и литературу лучших представителей дореволюционной культуры и передовых представителей молодого поколения. И хотя в среде творческой интеллигенции происходил тогда сложный и бурный процесс размежевания, — ибо понять революцию сразу же могли далеко не все, более того, не было единства даже в рядах тех, кто субъективно был предан революции, — все же большая часть ее, движимая чувством патриотизма, любовью к искусству, стремлением стать участником новой жизни, отдала свои знания и силы трудовому народу. Мастера старшего и среднего поколений, наиболее талантливые и авторитетные, молодежь, только начинающая свою жизнь в искусстве, пришли в театр, на концертную эстраду, и, несмотря на исключительно тяжелые условия, начали самоотверженный труд на благо Родины, стали активными строителями новой культуры<sup>3</sup>. Большинство русских актеров, режиссеров, музыкантов, композиторов прочно связали свою судьбу с новым строем, с новым молодым искусством. Среди них были такие замечательные мастера Петрограда, как И. Ершов, И. Тартаков, В. Касторский, П. Андреев, Е. Корчагина-Александровская, Н. Монахов, Ю. Юрьев, М. Андреева, А. Ваганова и многие, многие другие. Из представителей молодого поколения А. Гаук, Л. Вивьен, Н. Смолч, В. Дранишников. Тогда же начал свою творческую деятельность и Юрий Александрович Шапорин.

Интерес Шапорина к театру проявился в юные годы. Еще на скамье Петербургского университета он обнаружил свое живое влечение ко всему новому, что было связано с театром, музыкой и искусством вообще. Этот интерес привел его в канун нового 1912 года в петербургский артистический клуб «Бродячая собака»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> См. журп.: «Художественная жизнь», 1920, № 4-5, стр. 26.

<sup>3</sup> Вспоминал о первых послереволюционных годах, известный кинорежиссер Г. Козинцев пишет: «Вокруг бушевала художественная жизнь. Поразительно, как в эти трудные годы любили искусство. В полуразрушенных залах открывались выставки, страсти бушевали на диспутах...

Ни холод, ни голод никого не беспокоили. Жизнь казалась поразительно интересной и не оставляла сомнений, что именно теперь настала пора искусства. Это искусство должно быть смелым, как рабочая власть, таким же беспощадным к старому, как революция» (Г. К о з и н ц е в. Глубокий экран. — «Новый мир», 1961, № 3, стр. 155—156).

<sup>4</sup> Место «сборищ» петроградской богемы и ее покровителей. Название это должно было символизировать неприютность богемы. Клуб «Бродячая собака» помещался в глубине двора в доме на Михайловской площади. Посетители его, по свидетельству Л. Някулина, «засиживались там до глубокой ночи», хотя иногда там бывало и скучно, особенно когда «поэты акмеисты и символисты читали свои стихи, слегка подывая, когда доходили до рифмы. Но вместе с тем, в этом же клубе произвело эффект, равный взрыву бомбы, выступление Маяковского, обличающее «героев тыла». (Л. Н и к у л и н. Люди и странствия. М., «Советский писатель», 1962, стр. 94).

Режиссер Н. В. Петров вспоминает, как на открытии этого клуба рядом с А. Толстым, А. Ахматовой, Игорем Северянином, Ю. Юрьевым, Т. Карсавиной, Сашей Черным, Зоей Лодий, М. Кузминым и многими другими в зале сидели «мечтающий поступить в консерваторию Юрий Шапорин и оканчивающий ее Сергей Прокофьев». В клубе «Бродячая собака» объединились представители различных видов искусства — поэты, композиторы, режиссеры, актеры, музыканты. Здесь молодой Шапорин по-юношески восторженно наблюдал за А. Блоком, В. Маяковским, познакомился с композиторами М. Гнесиным, А. Н. Дроздовым, Н. Цибульским, И. Сацем.

Посещая клуб «Бродячая собака», Шапорин ближе познакомился с театральной жизнью и сошелся с некоторыми деятелями театра. Здесь началась его дружба, перешедшая затем в многолетнее сотрудничество с режиссером Н. В. Петровым; здесь возникло горячее увлечение молодого композитора А. Блоком, его поэзией и его личностью.

Первой совместной работой Шапорина и Н. В. Петрова была постановка французского водевиля «Сосед и соседка». 30 апреля 1914 г. в «мастерской драмы» (своеобразном театральном учебном заведении, руководимом Н. В. Петровым) состоялась премьера этого спектакля. Музыка Шапорина, написанная к водевилю, отличалась броской театральностью, мелодической свежестью, русской задумчивостью, правда, мало отвечающей характеру спектакля. Присутствовавший на спектакле Е. Вахтангов в шутку заметил, что хотя музыка и хороша сама по себе, все же имеет с водевилем мало общего.

Естественно, что первые работы молодого композитора в театре не обнаружили еще чувства стиля и умения увидеть и подчеркнуть в музыке основную идею драматического произведения. Но ведь это были только первые опыты.

Начало систематической работы Шапорина в области театральной музыки относится к лету 1918 г. Едва окончив консерваторию, он принял предложение группы артистов Александринского театра, выезжающей на гастроли в Вологду, написать музыку к одному из спектаклей. С тех пор Шапорин связал свою жизнь с этим театром. Сначала он сочинял для него музыку эпизодически, но с 1920 г. стал одним из основных композиторов, а с 1923 г. и руководителем музыкальной части театра. Лето 1919 г., весь 1920 и частично 1921 гг. композитор работал с частью труппы театра в Петрозаводске, выступая не только как автор музыки к драматическим спектаклям, но и как дирижер. Маленький, всего из 12 человек, оркестр требовал от композитора большой изобретательности. Нужно было из этого скромного состава «выжать» максимум звучания и выразительности.

Будучи человеком широкообразованным и инициативным, Шапорин в Петрозаводске вел большую просветительскую работу. Он преподавал

в музыкальной школе, выступал с лекциями о музыке, дирижировал симфоническим оркестром, писал музыку к спектаклям, здесь же он начал работу над своими камерными инструментальными и вокальными сочинениями, среди которых назовем посвященную пианисту и педагогу Н. Н. Загорному «Прелюдию» для фортепиано (долгие годы бывшую в его личном архиве, а ныне переданную в дар рукописному отделу ленинградского Института театра и музыки), романсы на стихи Ф. Тютчева и другие произведения.

К этому же времени относится замысел создания симфонии-кантаты «На поле Куликовом».

Нельзя не упомянуть об участии Шапорина в благотворительных вечерах, устраиваемых в Петрозаводске силами артистов театра. Юрий Александрович был одним из членов так называемого «квартета русских пейзажей», в который входили Н. Петров (тенор), К. Гибшман (второй тенор, комедийный актер), С. Малявин (баритон) и Ю. Шапорин — (бас).

Шапорин участвовал также в качестве актера в комедийном спектакле «Оперетта на кухне». В этом одноактном водевиле с танцами и куплетами он исполнял роль дворника. Режиссер «Оперетты на кухне» С. Малявин вспоминает, как одетый в костюм дворника с метлой в руках, с густыми усами и бородой на сцене появился Шапорин. Он должен был исполнять комические куплеты о том, что видел на улице и что нарушало порядок. Но композитор так волновался, что не мог никак вступить вместе с оркестром. Он путался, хватался за голову, за приклеенные бороду и усы. У него даже отклеился ус, и он, стоя на сцене, высунул голову за кулисы, чтобы стоящий там парикмахер восстановил усы. Наконец, «дворник» успокоился и к удовольствию переполненного зрительного зала с успехом пропел свои куплеты.

Первой работой Шапорина в петроградских театрах было сочинение музыки к пьесе Н. Гумилева «Дерево превращений», поставленной в театре-студии для детей. Эта студия была создана в ноябре 1918 г. Отделом театров и зрелищ Народного Комиссариата просвещения. Во главе студии стояли режиссеры С. Радлов, К. Тверской, К. Ландау, художники Ю. Бонди и Л. Яковлева (первая жена Шапорина). Постоянным композитором студии стал Шапорин.

Спектакль «Дерево превращений» — был одним из тех экзотических, эстетских представлений, которые меньше всего соответствовали назначению советского театра, особенно театра для детей. Аполитичная пьеса не удержалась в репертуаре. Следующий спектакль этого же театра «Саламинский бой» С. Радлова и А. Пиотровского с музыкой Шапорина был, по справедливой оценке критики, традиционалистский спектакль, пытавшийся сочетать технику античного театра с буффонадой и шутками, присущими театру. «Театр-студия» никак не мог найти и определить свое лицо. Просуществовав до июля 1919 г., он бесславно закрылся.

Более удачным и плодотворным было содружество Шапорина с Академическим театром драмы и Большим драматическим театром. Созданный при участии М. Андреевой, А. Блока и М. Горького, Большой драматический театр, призванный служить новому зрителю — рабочим, красноармейцам и краснофлотцам, — был органически связан с породившей его революцией. Начав свою деятельность в условиях процветания эстетско-формалистского направления<sup>5</sup>, в период «усиления агрессии» теоретиков Пролеткульта, нигилистически отрицавших наследие прошлого, театр выдвинул лозунг — «героическому народу — героическое зрелище».

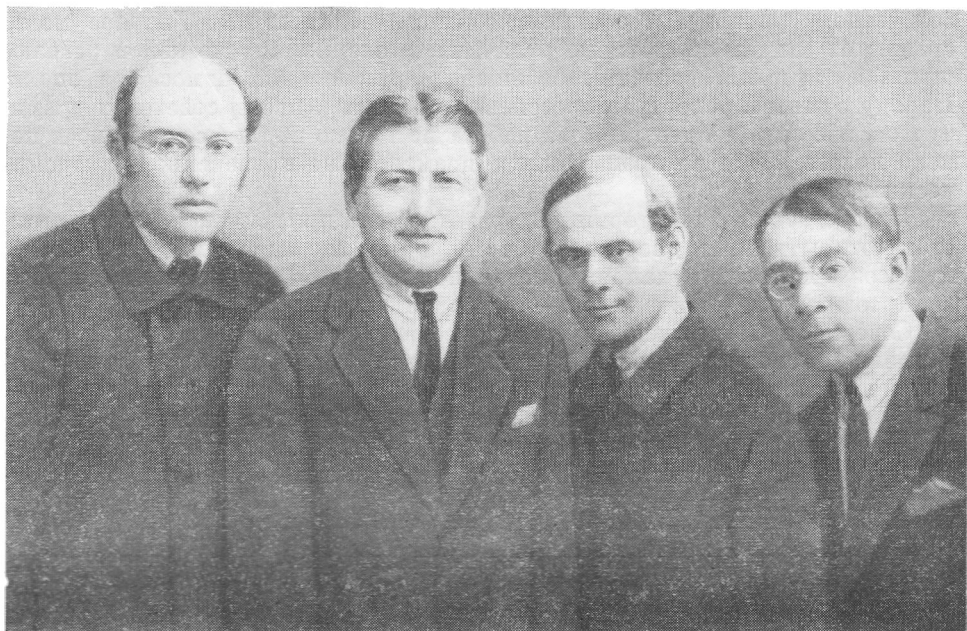
Он поставил своей задачей «показать человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею... человека честного деяния, великого подвига». М. Горький говорил о задаче драматургии возвеличить человека, показать его лучше, чем он есть на самом деле. Целью театра он считал — идеализацию личности, возрождение романтизма, «поэтическое раскрашивание человека»<sup>6</sup>. Обобщая все эти задачи, М. Горький сформулировал основное назначение Большого драматического — быть театром «трагедии, романтической драмы и высокой комедии».

В первые же свои сезоны коллектив театра обратился к русской и зарубежной классической драматургии — пьесам Шекспира, Шиллера, Байрона, А. К. Толстого.

В письме к М. Ф. Андреевой от 27 апреля 1919 г. относительно репертуара театра А. Блок писал: «Репертуар, в сущности, готов, он сам собой выработался очень цельно, и его легко защитить от каких бы то ни было упреков. Я сказал бы так: „Разбойники“ и „Орлеанская дева“ звучат в воздухе, как весь Шиллер, а театр уже показал, что он может справиться с Шиллером... К Шиллеру примыкает Гюго... Шекспир — основание всякого репертуара и до сих пор; о нем спору быть не может; по-моему. „Отелло“... я бы дополнил комедией, например, „Виндзорскими кумушками“. Это бы, кстати, восполнило недостаток в репертуаре комедии... Дальше идут *новые* пьесы „Алексей“, „Рваный плащ“...

<sup>5</sup> А. Н. Анастасьев в своей интересной статье «Революция и театральное наследие» справедливо пишет о том, что «советский театр получил в наследие и опыт реалистической классики и искусство художников тех течений, что родилось в начале XX века — символистов, футуристов, декадентов. Многие представители этих течений буржуазного искусства враждебно встретили революцию и бежали в эмиграцию. Иные остались на родине, но продолжали откровенную проповедь антинародного, чуждого революции декадентского искусства. Но Блок, Брюсов, Таиров и другие — они не только остались со своим народом, но стали активными строителями социалистической культуры» (Рукопись. Хранится в архиве Института истории искусств).

<sup>6</sup> См.: М. Горький. Трудный вопрос. — Сб. «Дела и дни Большого драматического театра». Пг., 1919, вып. 1, стр. 7.



Ю. А. Шапорин с театральными деятелями Петрограда:  
Ю. Юрьевым, Н. Петровым и В. Щуко

К „Дантону“ я прибавил бы еще одну драму или пьесу того же духа, который, я сказал бы, больше всего сближает театр с современностью... Я бы назвал „Катилину“ Ибсена, который, несмотря на все юношеские недостатки, нужен, как хлеб, я сказал бы, злободневен. Кроме того, он внес бы большое разнообразие в репертуар. Три таких пьесы, как „Рванный плащ“, „Катилина“ и „Дантон“, надо будет напоить духом одной и той же музыки. Их герои, счастлива или несчастна их судьба, проникнуты одной могучей волей, которая их несет, часто вопреки им самим и вопреки тому мраку, который в их душах царствует; и стоят они под одной звездой. Все это — обреченные, жертвы будущего.

Вот и весь репертуар — восемь пьес; чертеж этого репертуара такой: Середина — неподвижный центр — Шекспир, *вечное*, общечеловеческое... Одна стрелка — Шиллер и Гюго, другая — Ибсен, Сем-Бенелли и Левберг. Все это вместе — хороший волевой напор, хороший таран»<sup>7</sup>. Таким обра-

<sup>7</sup> «Мария Федоровна Андреева». М., Искусство, 1961, стр. 261—263.

зом, основу репертуара составляли классические пьесы. Главное место среди них заняли те, которые отличались ярко-романтической и революционной окраской, соответствовавшей эмоциональной атмосфере эпохи. Наряду с этим в репертуар постепенно входили и пьесы советских драматургов, ибо задачей театра была работа не только над классикой, но и поиски нового, «еще не пропыленного временем, не проверенного академически».

Председатель Директории театра А. Блок призвал коллектив артистов «открыть наши двери всему тому, в чем слышим музыку, способную создать волевой напор, волевой порыв... Всем телом, всем сердцем, всем сознанием,— говорил он,— слушайте музыку революции»<sup>8</sup>.

Совершенно естественно, что творческая позиция Блока предполагала усиление в спектакле роли музыки, участие ее не в качестве иллюстрирующего элемента, а органической, составной части спектакля.

В работе нового театра объединились талантливые артисты — Ю. Юрьев, Н. Монахов, В. Максимов; режиссеры — А. Лаврентьев, Ал. Бенуа, Н. Петров, Б. Сушкевич, К. Тверской; художники — В. Щуко, М. Добужинский и Ал. Бенуа.

Руководить музыкальной частью Блок пригласил Шапорина, ставшего с той поры основным композитором и дирижером театра. В первые годы деятельности театра вместе с Шапориным работали композиторы Б. Асафьев, Н. Стрельников, М. Кузмин, дирижер А. Гаук, позже В. Дешевов, А. Буцкой и другие.

Пьесой, открывшей Большой драматический театр, была драма Шиллера «Дон Карлос». И не случайно основной герой ее — маркиз Поза, этот первый, по мысли Шиллера, «апостол идей свободы» воспринимался как «предшественник людей революционного авангарда». Спектакли театра имели у новой аудитории огромный успех.

15 февраля 1919 г. в 6 часов вечера (так как город находился на военном положении) началась творческая жизнь первого из созданных Советской властью драматических театров. Премьера «Дон Карлоса» состоялась в Большом зале Петроградской консерватории, единственном во всем большом городе отапливаемом здании, где по случаю такого торжественного события температура была выше нуля.

Следующими постановками театра в год его открытия были пьеса Шекспира «Много шума из ничего» и «Разбойники» Шекспира. Музыку к ним написал Шапорин.

За годы своей работы в Большом драматическом театре (Шапорин проработал здесь с 1919 до 1932 г.) композитор написал огромное количество музыки к самым различным спектаклям классической русской и зарубеж-

<sup>8</sup> А. Блок. Большой драматический театр в предстоящем сезоне.— Сб. «Дела и дни Большого драматического театра», вып. 1, стр. 13.



ной драматургии, к современным зарубежным пьесам и первым пьесам советской драматургии. Вот как распределялась эта работа по годам:

1919 г.	— музыка к спектаклям: «Много шуму из ничего» Шекспира. «Дантон» М. Левбержа. «Разбойники» Шиллера. «Разрушитель Иерусалима» А. Иернефельдта.	«Азеф» А. Толстого и П. Щеголева. «Женитьба Фигаро» Бомарше. «Блоха» Н. Лескова — Е. Замятина.
1920 г.	«Король Лир» Шекспира.	«Десять Октябрей» — Б. Андреева-Башинского и Д. Толмачева.
1923 г.	«Ужин шуток» Сем-Бенелли. «Северные богатыри» Ибсена. «Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу.	1927 г. «Сэр Джон Фальстаф» Шекспира. 1928 г. «Любовь Яровая» К. Тренева «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского.
1924 г.	«Корона и плащ» Н. Никитина.	«Человек с портфелем» А. Файко.
1925 г.	«Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева. (Музыка записана в соавторстве с Н. Стрельниковым). «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова	1929 г. «Город ветров» В. Киршона. «Огненный мост» Б. Ромашова. 1930 г. «Святой» Н. Никитина. «На западе без перемен» М. Загорского. «Утопия» Я. Горева.
1926 г.	«Мировой фильм» В. Зака.	

Таким образом, Шапорин стал одним из основных авторов музыки к спектаклям театра.

Нельзя обойти молчанием и его значительную музыкально-организаторскую роль в Большом драматическом театре, в частности, его роль воспитателя театрального оркестра. Известно, что обычно театральные оркестры, особенно в те годы, не отличались полнотой состава и высоким исполнительским мастерством. Поэтому от Шапорина, как руководителя музыкальной части, композитора и дирижера, требовалась большая профессиональная и воспитательная работа, чтобы небольшой и не слишком квалифицированный оркестр хорошо звучал. По остроумному замечанию режиссера Н. В. Петрова, Шапорин «познавал природу театра через его бедность».

Любопытны воспоминания К. А. Федина о Шапорине-дирижере: «...было очень забавно, — рассказывает писатель, — наблюдать Шапорина в качестве дирижера. За дирижерским пультом он чем-то напоминал А. К. Глазунова: такой же гигант, он неловкими движениями, лишенными пластической мягкости, показывал вступление различным голосам оркестра. Нужно сказать, что манера Юрия Александровича была далека от того скульптурно-выразительного жеста, который отличает настоящих

больших дирижеров. Это особенно было заметно, когда он дирижировал „проходной“, антрактовой музыкой. Но зато как он загорался и преображался, когда дирижировал своей музыкой к великолепному спектаклю „Блоха“! Хорошо помню этот феерический спектакль с изумительными декорациями Б. Кустодиева. С какой страстью и блеском звучал тот же оркестр, сколь остроумной и выразительной была музыка Шапорина!

Шапорин написал очень много хорошей музыки к пьесам различных авторов и разных жанров. Кроме „Блохи“ особенно мне запомнились музыка к спектаклям „Свадьба Фигаро“, „Соломенная шляпка“, к пьесам советских драматургов — „Городу ветров“ Кирпона и „Пугачевщине“ Тренева<sup>9</sup>.

Все возрастающая зрелость публики, новизна репертуара предъявляли к музыкальной части спектакля все более и более высокие требования. И в середине 20-х годов Шапорин решил произвести реформу, заменив оркестрантов-полупрофессионалов настоящими квалифицированными музыкантами. Композитору пришлось выдержать серьезную борьбу с посредничеством Рабис, чтобы доказать несостоятельность старых кадров музыкантов в освоении новой сложной партитуры спектакля. В 1926 г. Шапорин пригласил для исполнения своей музыки к спектаклю «Женитьба Фигаро» молодежь — студентов оркестрового факультета Ленинградской консерватории, которые отлично справились с порученной задачей и вызвали бурное одобрение зрительного зала. Реформа Шапорина настроила старых оркестрантов против него. Возник серьезный конфликт. Для того, чтобы найти выход из положения, композитор предложил организовать конкурс двух составов оркестра на лучшее исполнение музыки. По условиям конкурса каждый из оркестров должен был сыграть сперва одно знакомое произведение, потом другое — с листа. Победителем в этом соревновании оказался молодежный оркестр, в состав которого входили такие талантливые музыканты как К. Элиасберг, В. Генслер, И. Лури, И. Семенов и др., ставшие впоследствии широко известными музыкальными деятелями. Очень скоро между композитором и молодыми оркестрантами установились самые дружеские отношения. Шапорин ценил преданность молодежи искусству, серьезное и ответственное отношение к работе, молодые музыканты любили композитора за доверие, за заботу об их воспитании, их привлекала возможность общения с таким знающим и талантливым руководителем. Шапорин нередко приглашал молодых музыкантов к себе, знакомил их с музыкальной литературой, и, в частности, со своими новыми сочинениями. Всей практикой своей работы в театре Шапорин как бы утверждал справедливость мысли Римского-Корсакова, что композитор в театре не только художник, но и просветитель.

<sup>9</sup> Запись беседы автора книги с К. А. Фединым, март 1962 г.

1926.

Дорогой Юлий Александрович!

За завладевает наш доктор маестро Юрий Александрович

Шалоприк на многие многие годы во славу нашего дорогого  
искусства и на радость вам все любящих друзей оркестрантов

[illegible]

Адрес, поднесенный Ю. А. Шапорину артистами оркестра  
Большого драматического театра

Один из музыкантов оркестра И. Б. Семенов (ныне артист оркестра ленинградского Малого оперного театра) вспоминает, как на первой репетиции вновь приглашенному в театр студенческому оркестру пришлось впервые встретиться с Шапориним. «Когда композитор с важным и деловым видом, крупный, высокий, представительный, со строгим выражением лица, казавшимся даже несколько сердитым из-под очков в черной роговой оправе, вошел в оркестр и направился к дирижерскому пульта, мы все насторожились. Велико было наше удивление, когда в перерыве на нас смотрело совсем иное, дружески улыбающееся лицо, и композитор громким голосом — *forte* — выражал полный восторг и удовлетворение исполнением музыки к спектаклю «Женитьба Фигаро». С этого дня началась наша деятельность в театре и добрые дружеские отношения с Шапориним.

Будучи всегда чутким и отзывчивым к нашим нуждам и просьбам, Юрий Александрович импонировал нам не только как композитор, но и как авторитетнейший музыкант и интересный собеседник. Обладая огромным культурным кругозором, знаниями, большим чувством юмора, Юрий Александрович — какой бы темы он ни касался — всегда вызывал наши симпатии. У Юрия Александровича никогда нельзя было заметить ни тени раздражения по отношению к оркестрантам.

Хочется отметить еще одно свойство Шапорина как автора театральной музыки. К какому бы спектаклю он ни писал музыку, независимо от содержания и жанра, он умел почувствовать самые характерные черты спектакля и в своей музыке развить, дополнить и обогатить их»<sup>12</sup>. Известный дирижер К. И. Элиасберг также вспоминает, с каким наслаждением молодые артисты оркестра участвовали в музыкальном оформлении постановок театра и особенно в исполнении музыки к спектаклям «Женитьба Фигаро», «Сэр Джон Фальстаф» и «Блоха».

Большой драматический театр был не единственным местом, где работал в те годы композитор. Достаточно сказать, что в 1919 г. Шапорин написал музыку к спектаклю Петроградского детского кукольного театра «Красная шапочка» Е. Данько, в 1920 г. — для театра «Вольная комедия» балет-пантомимы «Освобождение муз» в четырех частях с прологом (весна, лето, осень, зима), либретто Дэстинэ, постановка Н. Петрова и Ю. Анненкова. По воспоминаниям Н. В. Петрова, это была очень привлекательная музыка. Особенно запомнилась 4-я часть — зима, — с ее трагическими настроениями.

В том же 1920 г. Юрий Александрович начал систематическую и плодотворную деятельность в Академическом театре драмы; там он работал почти полтора десятилетия. Чтобы понять и оценить масштаб деятельно-

<sup>12</sup> Из письма И. Б. Семенова автору книги от 10 декабря 1959 г.

сти Шапорина и в этом театре, приведем список постановок, к которым он сочинил музыку:

1920 г.	«Фауст и город» А. Луначарского.	1928 г.	«Соломенная шляпка» Э. Лабиша.
1921 г.	«Двенадцатая ночь» Шекспира.		«Делец» В. Газенклевера.
	«Тартюф» Мольера.		«Рельсы гудят» В. Киршона.
1922 г.	«Эльга» Г. Гауптмана.		«Шахтер» В. Билль-Белоцерковского.
1923 г.	«Эуген несчастный» Э. Толлера	1929 г.	«Сенсация» Бен-Хекта и Мак-Артура.
	«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу.		«Тартюф» Мольера.
1924 г.	«Сарданапал» Байрона.		«Ярость» Е. Яновского.
	«Святая Иоанна» Б. Шоу.		«1905 год» Ю. Соболева и В. Подгорного.
1925 г.	«Изгнание блудного беса» А. Н. Толстого.	1930 г.	«Диктатура» И. Микитенко.
	«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.	1931 г.	«Робеспьер» Ф. Раскольниковова.
1926 г.	«Пугачевщина» К. Тренева.		«Нашествие Наполеона» В. Газенклевера.
1927 г.	«Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова.	1932 г.	«Горе от ума» Грибоедова.
	«Штиль» В. Билль-Белоцерковского.	1933 г.	«Суд» В. Киршона.
	«Конец Криворыльска» Б. Ромашова.		

Если прибавить к этому написанную в 1924 г. для детского кукольного театра музыку к пьесе С. Маршака и Е. Васильевой «Жар-птица», музыку к двум спектаклям Театра ленинградского пролеткульта «Трамвай благочестия» Д. Щеглова (1929) и «Беглецы» Е. Павлова (1930), музыку к героико-батальному историческому представлению А. Мокина и В. Трахтенберга «Штурм Перекопа», поставленному в Академическом театре оперы и балета в день десятилетия Октябрьской революции, то станет ясно, какую огромную по творческой активности работу вел Шапорин в петроградских драматических театрах. Мы намеренно не упоминаем пока о созданных в эти же полтора десятилетия произведениях камерного, вокального и инструментального жанров (романсы на тексты Тютчева, две фортепианные сонаты), произведениях вокально-симфонического жанра, таких, как фрагменты симфонии-кантаты «На поле Куликовом», о сценах из оперы «Полина Гельб» и симфонической сюите «Блоха» и о монументальной Симфонии до минор, так как о них речь пойдет ниже. В этом разделе мы хотели лишь подчеркнуть огромный масштаб деятельности Шапорина как автора театральной музыки.

Если попытаться обобщить направление творчества Шапорина в годы его работы в петроградских театрах, то естественно придется обратиться

к направлению самих театров, их репертуарной политике. Творчество Шапорина в области театральной музыки отразило сложность идейно-художественной жизни театров, их трудный путь в борьбе за современную советскую тематику. <sup>1</sup>

В первые послереволюционные годы основу репертуара составляли произведения классической драматургии. Однако уже к началу гражданской войны относятся и первые опыты создания новой советской драматургии. Если в классическом репертуаре, заново переосмысленном, театры стремились прежде всего подчеркнуть моменты социальные, которые помогли сближению драмы прошлого с современностью, то целью новой драматургии было утверждение пафоса революции, «формирование в массах сознания господствующего класса», воодушевление «словами и боевыми действиями» широких масс на борьбу с врагом.

Авторы революционной драмы, часто безымянные, участники революции и гражданской войны видели в театре одно из боевых средств массовой революционной агитации и пропаганды.

Первый этап советской драматургии был ознаменован созданием пьес агитационного характера. Это были инсценировки массовых празднеств, «зрелища», даже «мистерии». Наиболее интересными из этих пьес были «Мистерия-буфф» Маяковского, «Гражданская война» А. Неверова и другие. Образный строй этой драматургии указывал на стремление к максимальной обобщенности, к символически-аллегорическому способу воспроизведения действительности, к плакатности форм. Для другой линии были характерны конкретно-бытовые зарисовки жизни и быта рабочих и крестьян («Красная правда» А. Вермишева, «Марьяна» А. Серафимовича и др.). Оба эти направления, в сущности, определили собой дальнейший путь развития советской драматургии, ее образное содержание, новые взаимоотношения героев и массы. Нужно было лишь время, чтобы новому овладеть традицией, а традициям наполниться новым содержанием, что, конечно, было особенно трудно <sup>11</sup>.

Но уже к середине 20-х годов советская драматургия обогатилась рядом новых талантливых произведений. В театр приходят писатели и драматурги, такие как К. Тренев, А. Луначарский, историк П. Щеголев, А. Н. Толстой; двое последних становятся основными авторами поставленных на сцене Большого драматического театра пьес. Конец 20-х годов знаменуется появлением новых пьес, главный герой которых — советский человек, его героические дела, борьба за строительство нового социали-

<sup>11</sup> А. В. Луначарский писал с гордостью: «Мы совершенно изгнали и блудливый фарс и мещанскую, обывательскую, мнимореалистическую канитель, мы изгнали патристически барабанные пьесы, мы почти совершенно изгнали пьесы мало-мальски дурного вкуса. Репертуар у нас идет русский и иностранный — классический. Новые пьесы пока редки, но это благородные пьесы» (А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I. М., «Искусство», 1958, стр. 128).

стического общества. Романтика массового порыва в первых пьесах уступила место вниманию к человеку, его внутреннему миру.

Большую, еще далеко не оцененную роль в работе петроградских драматических театров, в их борьбе за новый современный реалистический спектакль сыграли советские композиторы и, в частности, Шапорин. Будучи в течение многих лет руководителем музыкальной части двух самых значительных театральных коллективов, Шапорин направил свою творческую энергию на то, чтобы усилить в спектакле роль музыки, на то, чтобы дать в музыке наиболее полное выражение идейного замысла и эмоционального содержания сценического действия, т. е. поднять значение музыки в театре до художественного и идейного уровня самого театра. Великолепно понимая природу театра, Шапорин всегда стремился найти общий язык со всем творческим коллективом спектакля и создать музыку, которая помогала бы его общему драматургическому решению. Юрий Александрович умел видеть спектакль до того, как он осуществлялся на сцене, поэтому музыка его, как правило, была очень «вещественной» и отвечала сценическому содержанию. Композитор обладал редкой способностью мыслить не отвлеченными, а сценическими образами. Режиссеры, работавшие с ним, отмечают, что Шапорин как композитор был очень «театрален», умел точно, ярко и интересно выразить в музыке тему спектакля и задачу, поставленную постановочным коллективом. С большим теплом вспоминают о совместной работе в театре с Шапориным режиссеры Н. Акимов, С. Малявин, Н. Петров, Н. Смолч и др.<sup>1</sup>

Многие годы существовала неверная точка зрения, что музыка в театре имеет лишь прикладное значение, что в театре могут работать композиторы-ремесленники, от которых не требуется ни творческой выдумки, ни тем более ярко выраженной индивидуальной манеры, ни своего композиторского почерка<sup>12</sup>. Работа Шапорина и других советских композиторов в драматическом театре решительно опровергла это ошибочное представление. Как это ни парадоксально на первый взгляд, именно в этой области, прежде чем в других, стало заметно большое творческое оживление. Композиторы Б. Асафьев, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, А. Пашенко, Н. Стрельников, В. Дешевов, М. Кузмин, позже — Д. Кабалевский, Т. Хренников и другие написали много театральной музыки — хорошей, доступной, понятной и близкой новому слушателю. Новое идейное направление работы театров обусловило и новое содержание и новую роль театральной музыки, ставшей равноправной участницей драматического

<sup>12</sup> Подобные суждения уже в дореволюционные годы были опровергнуты деятельностью замечательного театрального композитора Ильи Саца, положившего начало традиции театральной музыки как равноправного участника драматического спектакля в Художественном театре.

Шапорин одним из первых советских композиторов развил эту традицию.

спектакля. Поэтому именно здесь появились принципиально новые черты советской музыки, рожденные боевой, революционной тематикой. Вместе с новой тематикой, вместе с пришедшим на советскую сцену новым героем пришла и музыка революционного быта и первые советские песни, родились новые современные музыкальные образы.

Значение работы Шапорина в петроградских драматических театрах, его участия в создании полноценного спектакля, в обогащении жанра театральной музыки огромно... «Я потерял счет режиссерам, постановкам драматических спектаклей, для которых сочинял музыку, — писал Шапорин. — Во многих спектаклях музыка играла существенную роль. Зная мою „двуужильную“ работоспособность и неменьшую покладистость, режиссеры позволяли себе накануне премьеры заказывать музыку на перестановки, которые занимали в действительности больше времени, чем они предполагали раньше. И я, с восьми вечера до десяти утра, при сидевших у меня переписчиках, сочинял, оркестровал, а под утро еще и помогал расписывать сочиненную мною музыку»<sup>13</sup>.

Шапорин написал очень много театральной музыки и, конечно, при такой большой работе далеко не все, что было им сочинено, в равной мере ему удалось. Ведь сами пьесы, к которым писалась музыка, были далеко не равноценны по своим художественным достоинствам. Нередко, особенно в спектакли начала 20-х годов, вопреки желанию композитора, ему приходилось вводить популярные в те годы мелодии, чтобы создать яркую картину быта. Но заслугой Шапорина как театрального композитора нужно считать последовательную реалистическую направленность его творчества; он создавал музыку, которая нередко звучала вразрез с формалистическим режиссерским решением спектакля и именно это приводило иногда к тому, что ряд спектаклей с его музыкой, из-за стиля постановки, быстро сошел со сцены, а музыка долго оставалась жить в концертном репертуаре. Самым ярким примером этого может служить популярность симфонической редакции музыки к спектаклю «Блоха», быстро устаревшему из-за формально-эстетского характера режиссерской трактовки. «Шутейную сюиту», как называл Шапорин свою симфоническую редакцию музыки к «Блохе», исполняли многие видные дирижеры — Н. Малько, А. Коутс и другие<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Из письма Ю. А. Шапорина директору Государственного академического Большого театра Е. К. Малиновской от 12 декабря 1932 г. (копия хранится в архиве Ю. А. Шапорина в Ленинграде).

<sup>14</sup> Н. Малько просил даже Шапорина предоставить ему монопольное право на исполнение сюиты из музыки к «Блохе» за границей. В ответ на эту просьбу композитор ответил: «...согласно заключенному между нами (тобой и мной) соглашению, монопольное право на исполнение «Блохи» за границей предоставляю тебе». (Письмо Ю. А. Шапорина к Н. Малько от 26 августа 1934 г. Хранится в архиве Ю. А. Шапорина в Ленинграде).



Из спектаклей, к которым Шапорин написал музыку, мы остановимся лишь на тех, которые имели наибольшее художественное значение и сыграли роль как в развитии самого жанра театральной музыки, так и в формировании индивидуального стиля композитора. К таким, на наш взгляд относятся: «Женитьба Фигаро», «Заговор императрицы» (музыка к этому спектаклю написана в соавторстве с Н. Стрельниковым), «Блоха», «Город ветров», «Сэр Джон Фальстаф» (Большой драматический театр); «Сарданапал», «Пугачевщина», «Соломенная шляпка», «Мятеж», «Ярость» (Академический театр драмы) и музыка к спектаклю Академического театра оперы и балета «Штурм Перекопа». Каждый из этих спектаклей принес большой творческий успех коллективам театров и автору музыки. Отдельные темы и мотивы из музыки к этим спектаклям вошли затем в ряд симфонических произведений Шапорина и его оперу «Декабристы», подтвердив высокую художественную и идейную значимость театральной музыки Шапорина и ее роль в формировании и становлении черт творческого облика композитора, народности, современности его музыкального языка<sup>15</sup>.

Большое значение в развитии жанра советской театральной музыки имела музыка Шапорина к спектаклям «Женитьба Фигаро», «Сэр Джон Фальстаф» и «Блоха», тем более, что каждый из этих спектаклей, поставленных в Большом драматическом театре режиссерами Ал. Бенуа, Н. Акимовым и Н. Монаховым, носил явно стилизаторский характер. Более того, режиссеры даже иногда переакцентировали социальный смысл произведения (как это было, например, в постановке Н. Акимова, П. Вейсбрема и И. Кролля «Сэр Джон Фальстаф»). Шапорин, воспитанный на традициях классического искусства, сумел вернее, тоньше и, главное, точнее понять эти замечательные произведения классической драматургии, их социальную остроту, и в своем решении исходил не из ложностилизаторских позиций, на которых основывались постановщики, а из принципов реализма. Не случайно музыка к названным спектаклям имела более счастливую судьбу, чем сами постановки, и осталась не только в памяти зрителей, но и вышла за пределы драматического театра на широкую концертную эстраду.

Музыка к спектаклю «Женитьба Фигаро» отличается образностью музыкального языка, большим композиторским мастерством. В отличие от эстетского режиссерского толкования и «миriskуснического» художественного оформления спектакля (режиссер и художник Ал. Бенуа) Шапорин подчеркнул в своей музыке народность комедии. Основной мотив

<sup>15</sup> Например, тема шествия Сарданапала из одноименного спектакля стала темой марша в разработке 1-й части Симфонии до минор, марш из спектакля «Заговор императрицы» вошел в оперу «Декабристы», а тема песни спектакля «Штурм Перекопа» стала темой песни — гимна в финале Симфонии и т. д.

произведения Бомарше — жизнеутверждающая сила народа, оптимизм и заражающая веселость — нашли интересное творческое претворение в музыке Шапорина, близкой по стилю и сочности языка комедии Бомарше.

В симфоническом вступлении к спектаклю выражено основное настроение произведения: веселая праздничность, юмор, народность. Инструментованное для небольшого состава симфонического оркестра, вступление великолепно звучало и вводило зрителя в атмосферу комедии.

Верно чувствуя характер героев Бомарше, Шапорин написал ряд вокальных номеров, в которых сумел раскрыть индивидуальные черты каждого из них: юмор и комизм Базилио, простодушие и мягкий лиризм Керубино, искреннюю веселость Фигаро, наконец, силу народа и его радость в свадебном хоре и песне Фигаро с хором.

Написанная с вдохновением и мастерством, живо передающая дух эпохи и образы комедии Бомарше, музыка Шапорина была отмечена прессой как незаурядное явление музыкальной жизни тех лет. Так, журнал «Жизнь искусства» в рецензии на спектакль отмечал: «Музыка Ю. А. Шапорина к „Женитьбе Фигаро“ представляет собой серию номеров, хорошо увязанных с отдельными моментами пьесы. Добротная, оригинально стилизованная оркестровка (без уклона в моцартианство, чего так трудно избежать в данном случае), удачный выбор тем и их лаконичность — основные ее свойства.

В песенных фрагментах удачна характеристика действующих лиц: наивная простая песенка Керубино, весело сложенная песня Фигаро с хором, наконец, яркая характеристика Базилио в шуточных куплетах, напоминающая оперного героя „Севильского цирюльника“.

Остроумно схвачен национальный оттенок Севильи в аккомпанементах гитары вокальным номерам („гитара“ — особо приспособленный рояль).

Два балетных отрывка интересны по тематизму и ритмике. В общем композитором отлично учтены условия пьесы. Музыка исполняется заметно улучшившимся в этом сезоне оркестром под управлением автора»<sup>16</sup>.

Интересной, по отзывам современников, была музыка к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф»; яркая, образная, полная бурной энергии и острого юмора, она была оригинально инструментована для двух оркестров — струнного и духового. Оба эти оркестра по указанию оформителя спектакля были расположены внутри двух больших куполов, установленных прямо на сцене, один против другого, и по ходу действия оркестры то вступали между собой в своеобразный диалог, то сливались в общем звучании.

<sup>16</sup> В. М - и й. Оформление «Женитьбы Фигаро». — «Жизнь искусства», 1926, № 42, стр. 13.

Одним оркестром дирижировал Ю. А. Шапорин, другим Н. А. Мусин.

К сожалению, спектакль этот довольно быстро сошел со сцены, и хорошая музыка Шапорина оказалась незаслуженно забытой.

Наибольшей удачей композитора в жанре театральной музыки второй половины 20-х годов была музыка к пьесе Е. Замятина «Блоха» (по повести Н. Лескова «Левша»), поставленной в Большом драматическом театре режиссером Н. Монаховым в оформлении художника Б. Кустодиева. Музыка Шапорина, по единодушному мнению, была исключительно ярким событием в музыкальной жизни того периода. Очень быстро завоевав всеобщее признание, она перешагнула границы зрительного зала.

Чем же была столь примечательна эта музыка? Прежде всего проникновением в народную сущность лесковской повести, национальным колоритом, сочностью юмора, и, главное, высоким художественно-образным решением.

Пьеса Лескова — Замятина ставилась в театре не впервые. Известна ее первая постановка в 1925 г. в Москве, во МХАТ-2, осуществленная режиссером А. Д. Диким с музыкой композитора В. Оранского. Постановка эта в свое время вызвала бурные споры, хотя в целом, несмотря на известную условность режиссерского решения, спектакль получился веселый, жизнерадостный и имел большой успех у зрителей.

По свидетельству самого режиссера «Блохи» А. Д. Дикого, его спектакль «...вел свою родословную от балагана. В ряде случаев, — замечает постановщик, — спектакль подходил к границе пристойности»<sup>17</sup>. Хотя А. Д. Дикий и стремился, по его словам, — подчеркнуть в пьесе остроту, «забористость», «пряность», все же за живописностью красок, нарядностью оформления, лубочностью, ярмарочностью он не смог донести до зрителей основную идею лесковской повести, ее острую сатирическую направленность (что, кстати, очень удалось Шапорину).

Музыка В. Оранского совершенно не соответствовала постановке, и по отзыву рецензента журнала «Жизнь искусства» С. Марголина, была не более, чем воспроизведение игры музыкальной табакерки.

Постановка «Блохи» Н. Монаховым в Большом драматическом театре тоже грешила излишним стилизаторством. По-видимому, это было вызвано тем, что Замятин в своей инсценировке представил Левшу в нарочито оглушенном виде. Обходя сатирические элементы повести, не развивая тему народной смекалки, театр трактовал «Блоху», как скоморошью игру, причем «усилил, подчеркнул это начало, взяв в основу балаганное представление, и в этом балаганном вихре, развеселом и нелепом, завертел аудиторию»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 342.

<sup>18</sup> Гр. Авлов. «Блоха». — «Жизнь искусства», 1926, № 49, стр. 13.

Заслуга Шапорина была в том, что он стремился максимально приблизиться к идее повести Лескова и выразить в музыке остроумие и смекалку народных умельцев. Музыка оказалась почвенной, основанной на самых доходчивых, народных бытовых интонациях, в ней были разработаны в качестве основных тем широко популярные, ставшие почти народными мелодии. Смелые решения отличают и оркестровую партитуру «Блохи» с виртуозным использованием русских народных инструментов. Впервые на правах, равных с обычными инструментами, Шапорин вводит в партитуру симфонического оркестра хроматические гармоники, домры, бубны, жалейку, обнаружив в себе тонкого и изобретательного колориста<sup>19</sup>.

Оркестровая сюита из музыки к «Блохе» названа композитором «Шутейной сюитой» (посвящена автором сыну — В. Ю. Шапорину). Шесть номеров сюиты это — концертная переработка музыки, написанной к пьесе. Каждому из номеров предпослан эпитаф. Вот эпитаф к номеру первому:

Трубы, дуды, сопэли.  
На разные лады запели.  
Начинается веселая игра  
С Петербурга, с царского двора.

Первая часть Сюиты начинается с призывного трубного возгласа-завыва, как бы приглашающего народ к веселью. Постепенно в партитуру включаются новые голоса: флейты, домры, гармоники, струнная группа, и все это в нарастающей динамике подводит к вступлению главной темы. Основанная на народной плясовой песне, она исполняется гармоникой в сопровождении всего оркестра.

<sup>19</sup> Режиссер спектакля Н. Ф. Монахов в своих мемуарах сообщает любопытные подробности, раскрывающие эволюцию намерений Шапорина в музыке к «Блохе». «Как режиссеру спектакля, — пишет он, — мне пришлось выдержать настоящие бои с композитором Ю. А. Шапоринным, оформлявшим музыкальную сторону спектакля. Я настаивал на том, чтобы в основу оркестровки к этой пьесе был положен не струнный квартет, а гармоники, балалайки и домры. Ю. А. Шапорин сначала против этого очень возражал и лишь после упорной и долгой борьбы сдался, но просил меня не присутствовать на оркестровой репетиции. Я, конечно, такое обещание дал, но сдержать его не мог, так как меня интересовало, что же выйдет на самом деле. На одной из таких оркестровых репетиций я забрался в верхнюю ложу, но был обнаружен там Шапоринным с его дирижерского места. Вышел «скандал», который кончился, однако, дружески, миролюбиво. То, против чего возражал Ю. А. Шапорин, составило чуть ли не самую большую прелесть музыки этого спектакля. Распространяться мне по этому поводу не стоит, потому что блестящая сюита Шапорина из „Блохи“ — и теперь желанный гость симфонических программ.

Прекрасное оформление Б. М. Кустодиева и превосходная музыка Ю. А. Шапорина были теми китами, на которых держался весь спектакль» (Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни. Л.— М., «Искусство», 1961, стр. 213).

Третья часть, середина  
 Написана в 1884 году  
 Н. Я. Мясоедов  
 С. Петербург, 1. 24. 1884

Moderato assai ♩ = 84

2 Flauti piccolo  
 Clarinetti in C.  
 Clarinetti in B.  
 Fagotto  
 Trombe in B.  
 2 Trombe in C.  
 Trombone C.  
 Trombone B.  
 Tamburo  
 Fiedla basso  
 2 Violini primo  
 2 Violini secondo  
 2 Violoncelli  
 Contrabbasso  
 Напишилка I  
 Напишилка II  
 Напишилка III  
 Piano  
 2. C. basso

Moderato assai ♩ = 84

144/7

Средняя часть контрастирует крайним. Написанная в *Tempo di valse*, она как бы переводит слушателя в иной мир, мир «Петербурга — царского двора»:

**Tempo di Valse**  
rit.                      a tempo

The musical score is written for three staves in each system. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'rit.' and the second 'a tempo'. The music features a delicate, instrumental theme in the first system, marked 'p' and 'pp', and a more rhythmic, dance-like theme in the second system, marked 'p' and 'pp'. The tempo changes from 'Tempo di Valse' to 'a tempo'.

Изящно инструментованная тема средней части звучит вначале у колокольчиков, сопровождаемых флейтами, кларнетами, домрами и струнными. В противовес нарочито грубоватому и простому гармошечному звучанию первой части она отличается легкостью и тонкостью. Затем мелодия вальса проходит у трубы соло, а потом звучит у дуэта труб. Соче-

тание звенящей звучности колокольчиков и «плотной» звучности труб очень колоритно.

Реприза первой части возвращает к исходному образу. Здесь уже тема звучит у гармоник и труб в унисон, превращаясь в вихревой пляс.

Второй части Сюиты предпослан эпиграф:

Собирайся бабы, девки,  
Под гармонию пой запевки!  
В Туле праздник. Тула я,  
Тула — родина моя.

Тематической основой этой части служит известная, широко распространенная в народном быту песня «Тула, Тула, Тула я. Тула — родина моя». Композитор мастерски разрабатывает интонации этой песни, обращаясь сначала к различным сплетениям отдельных попевок, а затем в блестящей оркестровке проводит ее полностью.

Интересно, занимательно и остроумно решена третья часть Сюиты, содержание которой объясняется в следующей строфе:

Удивительная штука  
Англия — чудес полна.  
Эх, разлука, ты разлука,  
Эх, чужая сторона.

В этой части композитор сопоставляет современный западноевропейский танец — фокстрот с старинной русской протяжной песней «Разлука, ты разлука»:

**a tempo**

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'p' (piano) and the second system is marked 'ff' (fortissimo). Both systems are in 2/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The first system features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. The second system features a melody in the right hand with dotted half notes and whole notes, and a bass line with single notes and rests.



Это звучит остроумно и весело; изобретательность композитора сказалась в оригинальном претворении содержания этой части.

Четвертая и пятая части рассказывают о том, что

Англичанин хитер, а мы хитрее,  
Молоточки, стучи веселее.  
Он построил блоху из стали,  
А мы взяли да блоху подковали.  
(4-я часть)

II

Подковать хоть блоху подковали.  
А она раз, два...  
Танцовать-то уж будет едва ли  
Эх, голова!

(5-я часть)

Четвертая часть строится на народно-песенных интонациях, звучащих поочередно у гармоники, флексотона, кларнета и домра. В пятой части слышатся как бы тяжелые прыжки подкованной русскими умельцами блохи. Непрерывная смена двух- и трехчетвертного размера и глиссандо струнных в конце части невольно вызывают эту ассоциацию.

Финал Сюиты повествует о том, как

В пляс пустилась ассамблея,  
Даже царь забыл свой сан.  
Эй, музыка, веселее  
Закрываем балаган.

Тематической основой последней части Сюиты послужила известная русская солдатская песня — «Соловей, соловей, пташечка». Тема эта на протяжении всей части неоднократно остроумно переосмысливается. Ей придается то наивно-простой характер, то жалобно-тоскливый, то она превращается в безудержный плясовой вихрь, причем каждая образная характеристика отделяется призывными возгласами труб, напоминающих о начале Сюиты. Композитор как бы перебрасывает темброво-тематическую арку от первой части к финалу, сообщая всему произведению единст-





во, не нарушая динамики развития. Эффектно инструментованный финал неизменно вызывал бурное одобрение слушателей.

Музыка Шапорина к спектаклю «Блоха» имела огромный успех. Критика отметила изобретательное мастерство композитора, тонкое чувство стиля, выразительность и доходчивость музыки. Н. Малков в журнале «Жизнь искусства» писал, что своей доходчивостью и успехом «музыка Шапорина обязана отчасти своему тематическому материалу, смело заимствованному из ходячих народных и уличных песен, с детства завязших у каждого в ушах. Однако эта площадность песенного материала и некоторая даже мещанская его пошловатость совершенно обезвреживаются как целевой установкой лубочного спектакля, так и художественным достоинством средств музыкальной обработки, достигающей вершин звуковой колоритности и оркестрового мастерства.

У Шапорина, — продолжает Н. Малков, — правда, есть сильный предшественник. Это — Стравинский, давший в своем „Петрушке“ образец возведения в художественный перл музыкальной пошлости. И несомненно, что Стравинский (равно как отчасти и „Золотой петушок“ Корсакова) оказал влияние на музыку к „Блохе“. Но также ясно и то, что Шапорин пошел дальше Стравинского<sup>20</sup>, хотя бы в области оркестровки, где им сделан необычайно смелый и вполне оправдавший себя опыт введения в симфонический оркестр хроматических гармоник, домр и флексафона... Получился оркестровый ансамбль совершенно своеобразной, небывалой звучности, дающий новые инструментальные тембры. Шапорин узаконил гармонику... в утвержденном традицией штате „настоящего“ симфонического оркестра. Гармоника благодаря Шапорину получила права гражданства наравне с общепризнанными европейскими инструментами. Это — заслуга немалая и неисчислимая по последствиям. Зрители „Блохи“ оценили смысл этого завоевания, и овации по адресу композитора могут быть рассматриваемы как овации смелому новатору»<sup>21</sup>. Подобный же отзыв можно прочесть и в статье А. Буцкого «Музыка в драматическом спектакле»<sup>22</sup> и в рецензии В. Киселева, написанной после исполнения «Шутейной сюиты» в Москве, под управлением Н. Малько<sup>23</sup>.

Шапорин обогатил оркестровую палитру не только в «Блохе». Можно назвать и ряд других партитур театральной музыки. Так, например,

<sup>20</sup> В известном смысле Шапорин действительно пошел «дальше Стравинского». Партитура его Сюиты, обладая блеском, остроумием и яркостью оркестрового колорита Стравинского, характеризуется одним очень существенным отличительным качеством. По своему музыкальному языку она гораздо более демократична и отличается ясной направленностью к широкому кругу слушателей. В этом ее принципиальное отличие от «Петрушки».

<sup>21</sup> «Жизнь искусства», 1925, № 50, стр. 8—9.

<sup>22</sup> См.: «Большой драматический театр». Л., 1935, стр. 265—266.

<sup>23</sup> См.: В. Киселев. Концерты в Москве. — «Жизнь искусства», 1928, № 44.

интересный и своеобразный состав оркестра применен им в музыке к пьесе В. Билль-Белоцерковского «Луна слева», где использованы баяны, мандолины, гитары, тромбоны, ударные и рояль. В музыке к пьесе В. Киршо-на «Город ветров» композитор ввел в симфонический оркестр национальные азербайджанские инструменты: кеманчу и тар. В музыке к пьесе «Ярость» интересно использована звучность хора как одного из компонентов симфонического оркестра<sup>24</sup> и т. д.

Работа композитора в жанре театральной музыки была для него подлинной творческой школой; здесь выработались черты, которые затем стали типичными для творчества Шапорина вообще. Здесь он искал и находил новые формы выражения нового идейного содержания, причем они были взяты не из арсенала старых средств, а рождены новым содержанием пьес. Особенно заметно новаторские качества театральной музыки Шапорина проявились в пьесах второй половины 20-х годов.

Именно советская драматургия открыла перед композитором широкий простор для осуществления его замыслов — сделать музыку равноправным участником спектакля, выразительницей его основной идеи. Работая над музыкальным оформлением той или иной пьесы, Шапорин в первую очередь стремился языком музыки передать революционный порыв масс, показать богатую внутреннюю жизнь нового советского человека, выразить свое отношение к теме революции.

Особое значение в культурной жизни всей страны имел 1927 год, когда отмечалось первое десятилетие Советской власти. Драматические и музыкальные театры заранее готовились к этой торжественной дате. «В этом сезоне (1927/28. — С. Л.), — писал журнал «Жизнь искусства», — производственный план театра (Большого драматического. — С. Л.) построен целиком на произведениях советских авторов. Театр делает в этом году ставку на новую советскую драматургию и на актуальность и социальную значимость темы. Театр убежден, что только таким путем можно обеспечить непосредственный и живой интерес массового рабочего зрителя. Но наряду с этим лозунгом «большого спектакля», лозунг «большой драмы» продолжает быть основным... устремлением театра.

«Разлом», «Любовь Яровая» и «Пурга» образуют праздничную Октябрьскую неделю театра. Предполагается, что неделя закончится 12 ноября большим праздничным представлением «Десяти Октябрей», проходящим под лозунгом смычки Большого драматического театра и ленинградских профсоюзов. В представлении, текст которого составлен Д. Толмачевым и Б. Машинским из наиболее удачных произведений драматической литературы и поэзии минувших десяти лет, участвуют, помимо артистов Большого драматического театра, драмкружки, хоры и оркестры ленинградских рабочих клубов. Руководство зрелищем будет осуществлено

<sup>24</sup> Аналогичный прием мы встретим в Симфонии.

совместно режиссурой театра и работниками культотдела профсоюзов. Театр хочет этой первой попыткой соединения своих сил с силами клубов ответить на назревшую потребность тесного союза между профессиональной и самодеятельной ветвью советского театра»<sup>25</sup>. В программе к этому спектаклю указывалось, что опыт совместной работы профессионального театра и клубной самодеятельности не должен оказаться единичным, а может стать первым шагом «по пути налаживания идейной и органической связи, новым шагом по пути вовлечения театра в широкую общественную работу».

В спектакле «Десять Октябрей» участвовало около тысячи исполнителей. Руководителем музыкальной части был Шапорин. Много выдумки, художественного такта и вкуса потребовалось от композитора, чтобы спектакль не был пестрым, не содержал случайного нагромождения бесчисленных номеров, не связанных ничем друг с другом. Спектакль строился из отдельных эпизодов октябрьского десятилетия и завершался торжественным апофеозом «мирового Октября». Он имел очень большой успех, и коллектив исполнителей заслужил благодарность Президиума ленинградского совета профсоюзов.

Большое значение в жизни Академического театра оперы и балета имело героико-батальное представление А. Мокина и В. Трахтенберга «Штурм Перекопа», поставленное также в юбилейный 1927 год. Театр готовился к постановке весьма серьезно. Достаточно сказать, что режиссеры спектакля В. Раппопорт и А. Мокин, художник В. Щуко и композитор Ю. Шапорин были специально командированы Политуправлением РККА в Одессу, Севастополь, Перекоп и Каховку для ознакомления с необходимыми историческими материалами. Газета «Жизнь искусства» сообщала: «В Ленинград возвратились из командировки на юг режиссеры В. Раппопорт и А. Мокин и композитор Ю. Шапорин, ознакомившиеся на месте с материалами по „Штурму Перекопа“, — в частности, с подлинными маршами и сигналами, применявшимися Красной Армией при штурме, — с воспоминаниями участников штурма, и собравшие портреты главных военных и других деятелей этой войны с обеих сторон; все эти материалы будут положены в основу театрального оформления названной пьесы»<sup>26</sup>. Большая роль в спектакле была отведена музыке. Композитор нашел верный путь. Хорошо чувствуя его основной тон, Шапорин построил свою музыку на свежем музыкальном материале, близком современному массовым песням. Музыкальное оформление слагалось из ряда отдельных номеров: 1. Вступление. 2. Похоронный марш. 3. Красноармейские песни-частушки. 4. Поезд. 5. Сражение. Это были яркие, запоминающиеся музыкальные эпизоды, впечатление от которых усиливалось

<sup>25</sup> «Жизнь искусства», 1927, № 39, стр. 6.

<sup>26</sup> Там же.

еще благодаря участию такого замечательного исполнителя как И. В. Ершов.

Критик В. Богданов-Березовский, отмечая слабость драматургического построения спектакля, его известную схематичность и примитивизм, подчеркивал, что своим успехом спектакль «Штурм Перекопа» в большой мере обязан удачному режиссерскому, декоративному и музыкальному решению. «Приемы самодеятельного театра, элементы живой газеты, сквозные камерные сцены, массовки, плакат, киномультипликация и, наконец, вершина и точка перелома пьесы — сцена штурма Перекопского вала, пронизанная светом прожекторов, ослепляющих зрительный зал... все это не дает понизиться тону восприятия до конца представления. Музыка „Штурма“... иллюстрирует различные моменты спектакля. Инструментальный ее базис, грандиозный, расширенный до пределов вместимости оркестровой „коробки“, духовой оркестр и баяны. Строится она почти целиком на советском песенном материале, главным образом на тематике красноармейской песни — походной, боевой, праздничной, будничной и др. и на революционной песне. Гармоническая фактура проста, но отнюдь не ординарна... Превосходна оркестровая звучность (особенно tutti), моментами вбирающая в свой арсенал элементы шумового монтажа...»<sup>27</sup> Можно присоединиться к мнению В. Богданова-Березовского, что музыка к «Штурму Перекопа» ставит и во многом решает вопрос о музыкальном оформлении массовых синтетических зрелищ. В «Штурме Перекопа» по-новому прозвучал пролетарский гимн — «Интернационал». «По-новому, как-то особенно молодо и свежо звучит старый пролетарский гимн, и невольно навстречу ему поднимается зал»<sup>28</sup>, — писал один из зрителей спектакля актер Б. Андреев.

Работа Шапорина над современной темой, связанная с решением вопроса демократизации музыкального языка, общение с широкими массами нового зрителя, приблизили композитора к решению задачи более полно и глубоко выразить посредством музыки *свое* отношение к Революции. Участие Шапорина в историческом представлении «Штурм Перекопа» безусловно было серьезнейшим стимулом для обращения к мысли о монументальном музыкальном произведении, посвященном революции. Задуманная композитором в 1927 г. Симфония сначала родилась как концерт для фортепиано с оркестром и хором. Это, по меткому замечанию Б. В. Асафьева, позволяло говорить «о безусловном включении композиторского актива в великое социалистическое строительство: только полная искренность этого включения, — справедливо утверждал Б. В. Асафьев, — может породить монументальный инструментальный стиль в музыке»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> «Музыка и революция», 1927, № 12, стр. 34.

<sup>28</sup> «Рабочий и театр», 1927, № 46, стр. 10.

<sup>29</sup> Иг. Г л е б о в. Музыка Ю. Шапорина. — «Известия», 11 мая 1933 г.

Так, театральная музыка оказалась важным подготовительным этапом на пути композитора к созданию крупных симфонических сочинений.

Нужно сказать еще и о написанной Шапориным в этот период музыка к произведениям В. Киришона «Город ветров» (1928) и Е. Яновского «Ярость» (1930), пьесам, имевшим особенное политическое значение в истории советского театра.

Музыка к пьесе «Город ветров» сочетает элементы русской и азербайджанской мелодики.

Для характеристики действующих лиц азербайджанцев композитор привлек местный фольклорный музыкальный материал. Так, темы песен ашуга, кинто, песни заключенных основаны на характерных азербайджанских национальных мелодических оборотах; композитор ввел кроме обычных инструментов симфонического состава национальные инструменты. Уже в симфоническом Прологе к пьесе можно услышать интересное сочетание различных тембров.

Проникновением национальных интонаций отличается также музыка к финалу пьесы и песни ашуга, кинто и заключенных.

Отзыв о музыке к этому спектаклю приведен в статье А. Будкого «Музыка к драматическому спектаклю», где автор пишет: «При поверхностном взгляде музыка к „Городу ветров“ кажется главным образом иллюстративной, играющей роль „бытового“ фактора. Однако при более внимательном рассмотрении оказывается, что этнографический материал, положенный в основу музыкального оформления спектакля..., переработан творчески: поэтому песня ашуга, вплетенная в оркестровую ткань Пролога, песня кинто, песни заключенных ни в коем случае не могут быть рассмотрены как натуралистические иллюстрации. Ряд оркестровых номеров (увертюра, траурный марш, музыка финала пьесы) еще более отдаляет музыку от „этнографичности“ и дает ту эмоциональную насыщенность, которая необходима для раскрытия образов героической борьбы большевиков против английской интервенции в Баку»<sup>30</sup>.

Пьеса Е. Яновского «Ярость», поставленная в Академическом театре драмы с музыкой Шапорины, как в истории самого театра, так и в истории советской драматургии сыграла видную роль. Впервые была показана пьеса о коллективизации крестьянства, отражающая яростную классовую борьбу в деревне. И хотя пьеса страдала большими драматургическими недостатками, значительность и злободневность темы делали ее, вопреки неопытности драматурга, необычайно острой политически. Режиссерское и музыкальное решение «Ярости» были очень интересными и спектакль в целом приобрел боевое публицистическое звучание. Музыка Шапорины, особенно «траурный марш», являющийся ее кульминационным моментом,

<sup>30</sup> См. сб.: «Дела и дни Большого драматического театра», вып. 1, стр. 266.



*Финальная сцена спектакля «Ярость»*

Художник Н. П. Акимов

превращалась в драматургическую вершину спектакля. Об этом свидетельствуют отзывы зрителей и критиков. Очень высоко оценил значение этого спектакля С. М. Киров, который неоднократно присутствовал на нем и всегда внимательно следил за реакцией зрительного зала, особенно в финале пьесы. Режиссер постановки Н. В. Петров вспоминает об одном из посещений спектакля С. М. Кировым, когда тот, неожиданно для работников театра, привел с собой Серго Орджоникидзе:

«Спектакль шел хорошо, имел успех, но во время третьего акта, — я заметил, что Сергей Миронович чем-то озабочен. Перед самым концом он наклонился ко мне и спросил: „А сегодня встанут или нет?“ Дело в том, что в четвертом акте, когда по ходу спектакля на сцену принесли большевика, убитого казаками, и начинался траурный митинг, — сценическое действие с такой силой перекликалось с современностью, и жизнь врзалась в спектакль, что зрители, охваченные могучим чувством гражданской скорби, в большинстве случаев — стихийно, никем специально не „подстрекаемые“, вставали с мест, как бы желая непосредственно участвовать в этом гражданском траурном митинге. Вот об этом „вставании“ и спрашивал Сергей Миронович. Начался четвертый акт. Актеры играли подъемно, взволнованно. Я видел, как все внимательнее и внимательнее следил за спектаклем Серго, как зрительный зал был захвачен происходившими на сцене событиями и как следил за зрительями и за реакцией Серго — Киров. Приближался решающий момент. Вот на сцену вынесли убитого Глобу, вот сорвали красное полотнище флага и покрыли им тело, вот из-под колосников начал опускаться траурный занавес с именами передовых людей деревни, убитых кулаками; раздались первые аккорды траурного марша, волнующе написанного Ю. Шапориным, — и в скорбном молчании, как один поднялся весь зрительный зал, чествуя память погибших бойцов революции... Встал и Серго, по лицу которого медленно катилась слеза. Сергей Миронович повернулся ко мне и еле заметным движением глаз указал на Серго, на зрителей. Случилось то, чего он хотел. Сцена пробуждала лучшие гражданские чувства. „Хороший спектакль“, — заметил Серго после конца»<sup>31</sup>.

«Похоронный марш» написан Шапориным для духового оркестра. Композитор включил в партитуру наряду с деревянными и медными духовыми инструментами саксофон, литавры, тарелки и большой барабан. Струнную группу он заменил четырехголосным смешанным хором, звучание которого (без слов) в качестве оркестрового тембра еще более усиливало трагичность и драматизм сценической ситуации. Траурный марш, будучи драматургической кульминацией спектакля, приобрел в пьесе значение глубокой обобщающей силы, связывающей воедино искусства театральное и музыкальное.

<sup>31</sup> «Театральный альманах». Л., 1947, стр. 21—22.



Аналогичный прием использования музыки в качестве драматургической кульминации был применен известным кинорежиссером В. Пудовкиным в его фильме «Дезертир»<sup>32</sup>, музыка к которому также была написана Шапориным.

Несомненный интерес представляет музыка Шапорина к спектаклю «Пугачевщина» К. Тренева, «Соломенная шляпка» Э. Лабиша и «Горе от ума» Грибоедова. Каждый из этих спектаклей отличается друг от друга и по характеру и по направлению: основой первого служит историческая драма, и музыка призвана раскрыть и оттенить глубину характеров героев и народа; легкая комедия Э. Лабиша с ее грацией, игривым остроумием и непритязательностью сюжета дала повод для создания веселой, остроумной, искрящейся, «похожей на молодое вино» (Луначарский) музыки, помогающей сделать спектакль еще более веселым и жизнерадостным.

Музыка к спектаклю «Горе от ума» может служить примером удачной стилизации, образцом воспроизведения в музыке лирико-интимных интонаций, характерных для эпохи Грибоедова.

В музыке к пьесе «Пугачевщина» Шапорин создал интересные страницы, свидетельствующие о серьезной работе композитора над образом, о расширении границ жанра театральной музыки.

Доказательством этому служат: увертюра, в которой композитор создал яркую картину рассвета в степи, или эпически распеваемая «Песня Барсука», напоминающая ариозное построение, близкое оперному стилю:

**Allegro moderato**

Доб\_ рый мо\_ ло\_ дец во\_ не\_  
Уж\_ ник\_ то\_ по\_ мне доб\_ ром

<sup>32</sup> Производство Межрабпомфильм, 1933 г.



Интересно решены здесь номера, характеризующие русские национальные образы — Устины, казачек и казаков с их бурной пляской. Каждый из этих эпизодов основан на широком применении песенных и плясовых интонаций, типичных для русской народной музыки, с метрической сменой, гармонической простотой и мелодической ясностью.

Таковы ироническая «Песня Устины» (№ 1), торжественно-величальная «Хороводная песня» (№ 4), спокойно-величавая «Песня казачек» (№ 7), основанная на непрерывном метро-ритмическом чередовании тактов  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , свойственном русским народным напевам:

### Allegretto

Как за реч-ко-ю то бы-ло за Ут-во-ю, за го-ра-ми

ут-винс-ки-ми то бы-ло, да рас-па-ха-на там паш-ня я-ро-

-ва-я, паш-ня па-ха-на не плу-гом, не со-хо-ю, да рас-хо-ю

Музыка к этому спектаклю была новым свидетельством того, как работа в жанре театральной музыки обогащала композитора, выковывала профессиональные навыки, необходимые для создания оперной и симфонической музыки; с другой стороны, жанр театральной музыки обогащался приемами и методами, выработанными Шапориным в жанрах вокальной и инструментальной музыки, создаваемой им в этот же период. Взаимовлияние разных областей творчества оказало самое благотворное воздействие на рост Шапорина как художника.

Музыка к спектаклю «Соломенная шляпка», пожалуй, более, чем какая-либо другая, говорит о владении композитором вокальными формами, оркестровым мастерством. Наряду с широким использованием бытовых куплетно-танцевальных форм мы найдем здесь романсы, песни, хоры и дуэты, а также блестящие инструментальные номера. К числу наиболее популярных танцев надо отнести «Польку», которая, как правило, бисировалась во время спектаклей:

### Allegretto





А. К. Глазунов не раз посещал этот спектакль и всегда весело смеялся, наслаждаясь брызжащим остроумием автора комедии и блеском ее музыкального оформления.

Партитура «Горя от ума», как уже было сказано выше, представляет собой стилизацию в духе музыки Грибоедова и его эпохи. Она состоит из трех номеров: Экосеза, Мазурки и Вальса. Два последние являются обработкой музыки самого Грибоедова и тонко инструментованы Шапоринным. Вообще инструментовка каждого из номеров отличается легкостью, прозрачностью, верным чувством духа эпохи. Спектакль этот был поставлен в 1932 г.

Мы попытались показать масштаб работы Шапорина в драматических театрах в годы его жизни и работы в Ленинграде до 1933 г., показать роль и значение этой деятельности как в становлении творческого стиля самого композитора, так и в развитии жанра театральной музыки тех лет.

Уже в те годы в театральной музыке Шапорина с достаточной ясностью проявились тенденции, определяющие его творчество в целом. Это прежде всего тяготение к монументальному, героическому искусству, к темам, созвучным революции, интерес к героико-эпическим и современным темам и образам, которые позже получили свое законченное выражение в его вокально-симфоническом и оперном творчестве. Работа над новыми формами, вызванными новым содержанием драматургии, воплощение темы народа, взаимоотношений народа и героя, темы революционной героики, проникновение в смысл исторического процесса, углубление реалистических тенденций, короче, весь опыт работы в драматическом театре необычайно обогатил Шапорина. Именно в жанре театральной музыки, в первую очередь, сложились многие черты, принципиально важные для Шапорина как композитора-драматурга, автора вокально-симфонических, ораториальных и оперных произведений. Это выразилось и в принципах формообразования, в стремлении к драматизации формы, в умении строить диалог, давать сжатые, но меткие психологические характеристики, в обращении к различным жанровым сферам — эпосу, лирике, героической песне, даже частушке и т. д. Все это имело весьма существенное значение при создании его монументальных сочинений —

Симфонии до минор, симфонии-кантаты «На поле Куликовом», оратории «Сказание о битве за Русскую землю» и оперы «Декабристы».

Особенно важно подчеркнуть стремление Шапорина обобщить в музыке к драматическим спектаклям музыкально-речевые интонации эпохи, помочь новому слушателю усвоить современные бытующие интонации, порожденные периодом революции и гражданской войны.

В жанре театральной музыки Шапорин постепенно выработал свои принципы формообразования. У него появляются и развернутые вокальные построения типа ариозо, и взаимопроникновение песенных и симфонических форм, и яркие музыкально-образные характеристики. И конечно неслучайно, что наиболее удавшиеся композитору темы, созданные для драматических спектаклей, перешли затем в качестве основных в его этапные сочинения, такие как Симфония или опера «Декабристы».

В театральной музыке Шапорина было заложено также и многое из того, что потом с таким совершенством раскрылось в его камерной вокальной музыке: чуткость к поэтическому тексту, редкий вкус в его отборе, романтическое восприятие событий, лирическая окрашенность образов, их приподнятость и возвышенный характер, глубокое постижение природы человеческого голоса.

Существенной стороной театральной музыки композитора, развитой затем в произведениях других жанров, была сторона народно-жанровая, столь блестяще показанная сначала в музыке к спектаклю «Блоха», а затем с еще большим мастерством и зрелостью претворенная в опере «Декабристы» (в частности, в сцене «Ярмарки») и эпизодах вокально-симфонических произведений.

Работа Шапорина в драматических театрах была для него серьезной школой прежде всего как для оперного композитора. Сочиняя музыку для театральных постановок, он постиг масштабность образов, задумался над вопросом соотношения истории и современности; через театр он постигал и новое время и новых героев. Именно театр и прежде всего театр воспитал в композиторе чувство революционного, обратил его к современному музыкальному мышлению, помог выработке демократического строя музыкального языка. Работа в театре стала существенным этапом в формировании композиторской индивидуальности Шапорина.

---

## Глава четвертая

*Вокальный цикл на слова Тютчева.  
Сонаты для фортепиано. Начало  
работы над симфонией—кантатой  
«На поле Куликовом»,  
оперой «Полина Гебль» и Симфонией  
с-moll*



ам придется вернуться несколько назад и напомнить читателю, что начало 20-х годов Шапорин вместе с частью труппы Петроградского академического театра драмы провел в Петрозаводске.

Эти годы (1920—1922) были в творческом отношении очень насыщенными. Уделяя основное внимание театральной музыке, Шапорин вместе с тем уже тогда работал почти во всех жанрах. Именно в Петрозаводске он написал свой первый вокальный цикл на стихи Тютчева, здесь же возникли эскизы фортепианных сонат, была начата работа над монументальной симфонией-кантатой «На поле Куликовом».

В. Богданов-Березовский, характеризуя дарование Шапорина и его творческий метод, пишет: «Я прихожу к мысли, что в нем мы встречаемся с довольно редким феноменом одновременного „вертикального“ зарождения многих идей и концепций, ставших в дальнейшем предметом последовательной, „горизонтальной“ разработки на протяжении десятилетий, с поразительно конденсированной „экспозицией“ в молодые годы всего содержания будущей деятельности»<sup>1</sup>. И в самом деле! Период жизни Шапорина в Петрозаводске отмечен зарождением почти всего, что нашло свое развитие в продолжение всей жизни композитора.

<sup>1</sup> В. Богданов-Березовский. Старейшина советской музыки.— «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 26.

Еще в юные годы Шапорин обнаружил свое пристрастие к русской поэзии. Он не только великолепно ее знал и хранил в своей памяти, но поэзия все больше и больше становилась постоянной спутницей его жизни, его размышлений. Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Бунин были любимыми поэтами Шапорина с юношеских лет. В творчестве каждого из них композитора влекла к себе музыка стиха. Однако в разные периоды жизни Шапорина его «мыслям и думам» были созвучны стихи разных поэтов. Если в ранние, студенческие годы воображение и чувства Шапорина были во власти пушкинской поэзии, стихов Бунина, А. К. Толстого и отчасти Бальмонта, то в предреволюционную пору он отдался обаянию поэзии Блока, этого «всевластного божества» молодого Шапорина и его современников.

«Блок был неотделим от нашей юности,— пишет в своих мемуарах Вс. Рождественский,— но он и рос в нашем сознании вместе с нею. От стихов Блока шло к нам тревожное ощущение современного города, страшного перекрестка всех изломов и противоречий капиталистической действительности. А за всем этим хаосом электрического света, ночных „лихачей“ и ресторанных цветов, за загадочным и греховным обликом „Незнакомки“ проступала синеватая ширь родных русских полей, колокольники тройки на проселочной дороге. „наши русские туманы, наши шелесты в овсе“. Блок напоминал нам о родине, о всегда ему милой России, пусть в то время еще угнетенной и безмолвной, но готовой вот-вот проснуться для свершения великих дел»<sup>2</sup>.

Блок занял значительное место не только в творчестве композитора, но и в его жизни. Общение с великим поэтом было одним из самых сильных впечатлений его молодости.

Знакомство Шапорина с Блоком произошло в юные годы композитора (мы упоминали об этом выше). С тех пор он с особым пристрастием относился ко всему, что было связано с Блоком: бывал на всех, или почти на всех вечерах, где читались стихи поэта, внимательно следил за его новыми произведениями, поражаясь умению Блока слышать «мощное звучание времени». В конце 1918 г. судьба свела поэта и композитора в Большом драматическом театре, где Блок был председателем Директории театра, а Шапорин — его музыкальным руководителем. Хотя они и часто встречались на творческих собраниях и в процессе работы над спектаклями вместе с актерами и режиссерами, или просто беседуя с публикой перед началом действия, а иногда и в полутемном, освещенном лишь одной лампочкой подвале Петроградской консерватории (где проходили первые спектакли театра), в очереди за получением скудного продовольственного пайка, Шапорин относился к Блоку с необычайным пиететом. Поэт был

<sup>2</sup> Всеволод Рождественский. Страницы жизни. М.—Л., «Советский писатель», 1962, стр. 219.

для него обожаемым человеком и непрерываемым художественным авторитетом. Несмотря на то, что Блок был общителен и прост в обращении, Шапорин, преклонявшийся перед ним, пожалуй, сам того не замечая, искусственно отдалял себя от поэта. «Все с Блоком запросто разговаривали, а я считал себя недостойным быть сопричастным к этим разговорам», — вспоминает композитор.

Начало более тесного общения Шапорина с Блоком относится к весне 1919 г. Композитор уже некоторое время вынашивал мысль написать сочинение на цикл его стихов — «На поле Куликовом». Но не все стихи одинаково ложились на музыку, и Шапорин решил просить поэта дописать или переделать некоторые из них. Поборов робость, он попросил Блока принять его и условились о встрече. Она состоялась в один из солнечных июньских дней 1919 г. Шапорин направился к поэту, дом которого выходил на канал Пряжки. «Я пришел, — вспоминает Юрий Александрович, — и меня встретил сам поэт, показавшийся на этот раз моложе своих лет. Взяв за руку, он повел меня в кабинет и усадил на диван. В лучах яркого солнца, которые падали через стекла больших окон на Блока, он показался мне пронзительно, нечеловечески красивым. Смущаясь и заикаясь, я начал излагать суть дела: что давно уже задумал написать сочинение на цикл его стихов „На поле Куликовом“, что я примеривался к нему уже много раз, но никак не мог начать писать, так как чувствовал, что здесь не хватает некоторых нужных мне моментов. Заранее подготовившись к встрече, я стал читать одно из его стихотворений „Я живу в отдаленном скиту“. Закончив чтение, я высказал поэту свое суждение о том, что первая строфа стихотворения —

Я живу в отдаленном скиту  
В дни, когда опадают листья.  
Выхожу — и стою на мосту,  
И смотрю на речные цветы,—

мне очень нравится, но последующих строф я не понимаю, и мне хотелось бы просить его переделать их, дописав о том, „как невеста ждет жениха“. Так как в моем сознании представление о будущем сочинении уже в большой мере сложилось, то я позволил себе высказать поэту совершенно конкретные пожелания. Очень внимательно выслушав меня, Блок спросил, о чем еще я хотел бы его просить. Я попросил написать хор татар, причем предложил ему определенный, необходимый мне метр, и поэт отметил это на томике стихов. Беседа наша, благодаря Блоку, быстро приняла очень хороший и верный тон, и мы условились, что он напишет новые стихи, руководствуясь моими пожеланиями. (И действительно, через несколько дней, при встрече в театре Блок передал мне две страницы новых стихов, написанных специально для моего будущего произ-



ведения. Так невольно я стал „виновником“ создания двух новых стихотворений Блока.)

Закончив деловую часть нашей беседы, мы с Блоком перешли к разговорам на самые различные темы. Я держался просто, без нажима, но и без какого-либо самоуничижения. И особенно взволновался, когда поэт вдруг встал, подошел к одному из своих книжных шкафов, достал томик стихов Тютчева и начал с воодушевлением читать:

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,  
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!  
Над вами светила молчат в вышине,  
Под вами могилы — молчат и оне.

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:  
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;  
Тревога и труд лишь для смертных сердец...  
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,  
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!  
Над вами безмолвные звездные круги,  
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай Олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец<sup>3</sup>.

Чтение Блока показалось мне полным большого и глубокого значения. Я до сих пор убежден, что именно то, что Блок прочел тогда стихи Тютчева, заставило меня снова обратиться к его поэзии, с которой я был хорошо знаком, которую любил, но к которой в своих сочинениях еще не обращался.

Осенью 1919 г. в память об этой нашей встрече я получил от Блока томик его стихов с автографом. Этот дар я храню как драгоценнейшую реликвию».

В последний раз Шапорин встретился с Блоком в 1920 г. на одном из вечеров, где поэт читал свои стихи. «Он читал их как-то по-особенному, — вспоминает Юрий Александрович, — без тех „подвываний“, которые обычно позволяют себе некоторые чтецы. Я бы сказал, что Блок читал стихи

<sup>3</sup> Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Письма. М., ГИХЛ, 1957, стр. 172. Стихотворение озаглавлено: «Два голоса».

не „артистически“, а „аристократически“, имея в виду первоначальное значение слова *aristos* — лучший. В этот раз Блок читал очень много. Я затруднился бы сейчас восстановить в памяти все, что тогда прозвучало. Когда вечер окончился, случилось так, что Блок, его жена и я со своей женой шли домой вместе (мы жили недалеко друг от друга). Выйдя из „делового клуба“, где происходил вечер, мы сначала пошли по каналу, затем по Морской, прошли через Поцелуев мост мимо Мариинского театра. Шли медленно, наслаждаясь красотой города, неповторимого в белые ночи. Всю дорогу говорили о поэзии, музыке, театре.

Блок выглядел вполне здоровым и сильным человеком. Он был необычайно красив, могуч и замечательно сложен. С него вполне можно было лепить древнеримского гладиатора. Я заметил, что меня радует его свежий и бодрый вид. Как бы желая попасть мне в тон, Блок стал рассказывать, как он ежедневно ходит пешком купаться по пятнадцать километров в оба конца. Мне показалась рискованной такая нагрузка, и я выразил опасение, что это может плохо сказаться на его здоровье, на что поэт ответил: „Мой доктор — мое самочувствие“. Можно ли было представить себе тогда, что мое предупреждение окажется пророческим.

Мы шли очень медленно, иногда останавливаясь, и он договаривал начатую фразу, уже остановившись. Я воспользовался представившимся мне случаем, чтобы снова поблагодарить его за стихи, которые он написал для моей кантаты. „Чем больше вчитываешься в них, — сказал я поэту, — тем больше находишь в них прелести, и я горжусь, что заставил Вас заново создать такое удивительное по вдохновению стихотворение, как „Я живу в отдаленном скиту“.— Расстались мы на углу Торговой улицы уже совсем поздно. Мне не могло прийти в голову, что эта встреча будет последней, и меньше чем через год я получу в Петрозаводске известие о кончине великого поэта. К сожалению, обстоятельства сложились так, что я не смог выехать для прощания с ним в Петроград. Но в память наших встреч, в память о том, что именно Блок снова натолкнул меня на поэзию Тютчева, я обратился к стихам последнего, чтобы написать первый в моей жизни цикл романсов.

Из стихов Тютчева Шапорин отобрал те, которые, как ему тогда казалось, наиболее соответствовали характеру и умонастроению Блока<sup>4</sup>.

Из задуманных Шапориным шести романсов на тексты Тютчева, тогда (в 1921 г.) были созданы только четыре: «О чем ты воешь, ветер ночной», «Грустный вид и грустный час», «Последняя любовь» и «Душа моя — Элизиум теней». Написаны они были очень быстро, исполнялись в Петрозаводске и в 1930 г. были изданы (за исключением последнего) в Ленинграде издательством «Тритон». Два другие романса — «От жизни той, что

<sup>4</sup> Вопросу о претворении блоковской поэзии в творчестве Шапорина посвящен специальный раздел книги.

Юрию Александровичу  
Шапорину  
с уважением.

А. Блок.

Уш 1919.

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ

## СТИХОТВОРЕНИЯ

КНИГА ТРЕТЬЯ  
(1905—1914)

Страшный миръ. — Возмездіе. — Опять на  
роднѣхъ. — Итальянскіе стихи. — Разныя  
стихотворенія. — Арфы и скрипки. —  
Карменъ. — Година. — О чемъ поетъ вѣтеръ.

Изданіе 2-е, переработанное и дополненное.

МОСКВА  
Издательство МУСАГЕТЬ  
МСМХУ

*Титульный лист издания стихотворений А. Блока  
с дарственной надписью Ю. А. Шапорину*

бушевала здесь» и «Поэзия» — не были завершены и остались только в эскизах<sup>5</sup>.

Романсы тютчевского цикла в первоначальной редакции были намного проще и яснее тех, которые известны нам по изданному варианту 1930 г. Первая редакция, будучи действительно «памятью сердца», привлекала своей искренней непосредственностью, правдивостью поэтического чувства,

<sup>5</sup> Лишь теперь, когда прошло много лет, композитор вновь вернулся к мысли о цикле романсов на тютчевские стихи, которому дал название «Память сердца». Этот новый цикл состоит из восьми романсов и имеет свою сюжетную линию, что позволило композитору включить в него два романса из прежней редакции, правда, в сильно измененном виде: «О чем ты воешь, ветр ночной» и «Грустный вид и грустный час».

страстностью и глубокой эмоциональностью при простоте выразительных средств. Позже, готовя романсы к изданию, композитор, по его словам, поддался соблазну «оригинальничания» и, желая попасть в тон господствующему в 20-х годах «современническому» направлению, «стал на горло собственной песне». Он заметно усложнил мелодику романсов, их метрику, утяжелил фортепианное сопровождение, но при этом проявил недостаточную заботу о соизмеримости деталей, составляющих целое. Все это привело к безусловному снижению художественных достоинств цикла, в общем отличающегося большой силой чувств и глубиной содержания.

Среди композиторов, работавших в те годы в жанре вокальной музыки, можно было встретить много имен «хороших и разных». Вместе с тем именно в этом жанре, более чем в каком-либо другом, сказались противоречия, свойственные этому времени.

Атмосфера художественных поисков, страстность отношения ко всему происходящему, стремление каждого из художников найти свой путь — все это отразилось в жанрах камерной вокальной и инструментальной музыки. Здесь, наряду с реалистическими тенденциями, проявившимися в первую очередь в обработках народных песен у композиторов А. Гедике, С. Василенко и других, сумевших мастерски сочетать элементы демократического песенного жанра и ромansa, обогатить мелодику последнего выразительными песенными интонациями в жанре собственно романсовом, можно было наблюдать иные явления. Проблема «живой», «общительной» интонации, проблема мелодики, составляющие самую суть жанра, нередко подменялись стремлением к изысканному, утонченному музыкальному языку, темами мрачного, трагического одиночества, индивидуалистическими переживаниями лирического героя. Нужно сказать, что противоречия эти сказывались не только в произведениях разных композиторов, но часто даже и в творчестве одного и того же художника. Например, у С. Василенко рядом с интересными находками в жанре обработок народных песен можно было встретить и весьма изысканные по средствам выражения экзотические восточные романсы. То же можно было наблюдать и в творчестве композиторов М. Гнесина, А. Крейна и других.

Даже такой крупный художник как Н. Мясковский, создавший к тому времени свои значительнейшие произведения, — 5-ю и 6-ю симфонии с их общественным, социальным содержанием, и он в жанре камерной вокальной лирики не был свободен от противоречий и экспериментаторства в отношении музыки слова, «красивостей» символистского искусства, свидетельствующих о трудностях композитора, переживающего период поисков. Несмотря на большое мастерство, некоторые из его романсов в вокальных циклах на слова Тютчева, Блока, Дельвига и особенно З. Гиппиус (цикл «На грани», написанный в начале 20-х годов) отличаются мрачным коло-

ритом, жесткими, напряженными, «непоющими» мелодиями, обилием хроматизмов. Фактура сопровождения подчас приобретает самодовлеющее значение, для гармонии характерны вязкость, плотность.

Примечателен и отбор поэтических текстов. Даже в поэзии классиков композиторов привлекали прежде всего мотивы одиночества, индивидуалистических переживаний, уводящие от живой, реальной действительности. Лирический герой большинства романсов Н. Мясковского, Ан. Александрова, С. Фейнберга и других композиторов пассивен в своем отношении к действительности, устремлен в мир «мечты».

В поэзии А. Блока композиторов привлекали в первую очередь стихи символистского плана. А между тем сам Блок, которого многие из композиторов той поры избирали своим героем, еще задолго до революции совсем иначе стал смотреть на жизнь, на взаимоотношения с действительностью; он не только наблюдал за тем, что происходит вокруг него, а считал активное отношение к действительности неотъемлемым и обязательным свойством подлинного искусства, подлинного художника.

«Я ведь никогда не любил „мечты“, а в лучшие свои времена, когда мне удастся более или менее сказать свое, настоящее,— я даже ненавижу „мечту“, предпочитаю ей самую серую действительность»,— писал поэт<sup>6</sup>.

И не случайно многие из вокальных произведений, созданных в тот период, не нашли поддержки у «большой публики» и стали достоянием лишь узкого круга слушателей, посещающих концерты Ассоциации современной музыки. В широком же музыкальном быту эта музыка из-за субъективности содержания распространения не нашла. Но если такая судьба постигла лишь часть произведений крупных композиторов, в целом устремленных к большому реалистическому искусству и свое главное призвание видящих в служении искусству и народу, то вместе с ними в жанре камерной вокальной музыки выступили и другие, для которых увлечение формой было самоцелью. Эти композиторы в угоду модной модернистской эстетике смысловое содержание музыки нередко приносили в жертву броским, экзотическим созвучиям, что, естественно, приводило их к отрыву от действительности. Молодые композиторы Л. Половинкин, А. Шеншин, А. Дроздов писали вокальные произведения, в которых стремились прежде всего к использованию утонченных средств выражения, к внешней красоте образов. Поддержанные «современнической» критикой, их произведения пропагандировались Ассоциацией современной музыки (АСМ). И хотя в задачу Ассоциации входила пропаганда творчества композиторов «без различия стиля и направления», все же преи-

<sup>6</sup> Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 701.

мужественный ее интерес сосредоточивался в сфере музыки подобного рода <sup>7</sup>.

Наряду с романсами, охарактеризованными выше, здесь можно было встретить и просто грубонатуралистические произведения типа вокального цикла А. Мосолова «Газетные объявления», вовсе выходящие за пределы искусства.

В своих воспоминаниях, относящихся к началу 20-х годов, В. Я. Шеба-лин писал: «Такого самостоятельно мыслящего и зрелого художника, как Мясковский, разумеется, трудно было „сбить“ на путь левацких экспериментов и устремлений. Однако и он отдал им известную дань. Но в рядах АСМ было много молодежи, падкой на „новизну“. Менее сформировавшиеся и стойкие, как, например, Мосолов, Половинкин, действительно под влиянием западного модерна, увлеклись трюкачеством и ложной новизной» <sup>8</sup>.

Нужно сказать, что и Шапорин в ту пору не смог полностью противостоять влияниям «современничества». Хотя он более, чем кто-либо другой, чувствовал благородный пафос и возвышенный строй русской классической поэзии, хотя он обладал тонким вкусом в отборе текстов для своих романсов (кстати, Шапорин никогда не обращался к модернистской поэзии), хотя созданные им в то время вокальные произведения отличались большей эмоциональной открытостью, — все же и они несут на себе следы воздействия «современничества».

Его первый вокальный цикл на слова Тютчева грешит многими чертами, свойственными вокальной лирике начала 20-х годов, что сказалось и в самом настроении романсов и в их музыкально-стилистических особенностях.

И все же, несмотря на то, что тютчевский цикл не свободен от наносного и чуждого самой природе дарования Шапорина, в нем были уже заключены основные тенденции, которые нашли затем развитие в последующем вокальном творчестве композитора. В этом смысле значение данного цикла нельзя недооценивать. Именно он открывает новый, самостоятельный этап в творческом развитии Шапорина как композитора-

<sup>7</sup> Небезынтересно привести суждение Блока, касающееся модернистского искусства. В статье «Вечера «искусств» он писал: «...будучи глубоко убежден в правоте своих выводов, основанных на личном опыте, и видя в этом дело общественной совести, я обращаюсь к писателям, художникам и строителям с горячим призывом не участвовать в деле, разлагающем общество, т. е. не способствовать размножению породы людей „стиля модерн“, дни которых сочтены. Общество интеллигентное и без „вечеров нового искусства“ довольно пропитано ядами косности и праздности, и прибавлять хоть каплю в море дурных инстинктов есть дело, недостойное художника и гражданина» (Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 5. М.—Л., ГИХЛ, 1962, стр. 308).

<sup>8</sup> В. Шеба-лин. О пройденном пути.— «Советская музыка», 1959, № 2, стр. 76.

лирика. В этом цикле романсов Шапорин достаточно четко формулирует свою концепцию вокального жанра, свое отношение к проблеме тематизма в самом широком смысле слова — от поэтического до музыкально-стилистического.

Какие же принципы композитор считал для себя основными? Прежде всего — для него была важна *музыка стиха*, затем *поэтический образ*, порождающий музыкальное содержание, и, наконец, музыкально-поэтическое, интонационное единство обоих компонентов, составляющих самую суть вокальной лирики.

Эти принципы, ощущаемые в первом романсном цикле Шапорина, естественно, еще не могли быть полностью им реализованы, но в более поздних вокальных сочинениях нашли полное художественное воплощение.

Основу содержания тютчевского цикла (как затем и последующих) составляет тема «воспоминания».

История вокального творчества Шапорина очень убедительно показывает, что в трактовке темы «воспоминания» композитор не только достиг вершин мастерства, но и пережил эволюцию, от мрачных, индивидуалистических настроений тютчевского цикла перейдя к светлой, жизнеутверждающей лирике в более поздних произведениях (на стихи советских и других поэтов), — эволюцию, обусловленную всем ходом развития жизни.

В тютчевском цикле романсов Шапорин достаточно широко подошел к трактовке темы «воспоминания»: от собственно лирики («Последняя любовь», «На возвратном пути») до лирики философского, драматического плана («О чем ты воешь, ветр ночной» или «Душа моя — Элизиум теней»). Композитор обнаружил свое тяготение к вечным общечеловеческим темам, убежденность и принципиальность в их музыкальном истолковании, сумев создать обобщенные образы и придать философской лирической теме драматический характер.

«Вокальная лирика в лучших своих образцах всегда являлась музыкой непосредственного высказывания, музыкой, говорящей прежде всего о своем, о личном, и в то же время о том, что близко и понятно каждому»<sup>9</sup>. Это верное и тонкое наблюдение исследователя вокальной лирики В. А. Васиной-Гроссман полностью относится и к вокальному творчеству Шапорина.

Все творчество Шапорина так или иначе связано с русской литературой и поэзией. И не только в сфере вокальной музыки, занимающей основное место, но и в инструментальной, для которой, как правило, руководящей нитью, импульсом также служит литературное начало: это либо эпиграф, взятый из того или иного стихотворения (как, например, в Сим-

<sup>9</sup> В. Гроссман. Лирика Шапорина. — «Советская музыка», 1940, № 41, стр. 26.

фонии и Оратории), либо цикл стихов (как в симфонии-кантате «На поле Куликовом»), либретто в опере и т. д. «Чье сердце жестко и черство от природы для восприятия впечатлений изящного, окружите его с малолетства произведениями искусства, толкуйте ему целую жизнь о поэзии, — он приобретет только навык к ее формам и приучится судить о их внешней отделке; но сущность творчества навсегда останется для него тайною, которой он и подозревать не будет»<sup>10</sup>. Вокальное творчество Шапорина даже в своих ранних образцах показало, что композитор способен проникнуть в «тайны» поэзии, услышать лад и ритм «сердца поэта», вдохновиться звуками его стиха и не бессознательно, а из чувства сродства с поэтическим источником, с его трепетными и глубоко волнующими чувствами.

Романсы тютчевского цикла привлекают прежде всего именно этими качествами, органическим единством поэтической и музыкальной образности, когда мелодика и ритм музыки и стиха сливаются в одном дыхании.

Ранний шапоринский вокальный цикл в большой степени опирается на традиции русской классической вокальной лирики. Наиболее близки ему образы, рожденные романсами Бородина, Чайковского, Рахманинова. Образность цикла родственна и вокальной музыке Метнера, который, как и Шапорин, очень любил русскую поэзию, и, в частности, Тютчева. Но в музыкальной трактовке поэтического содержания оба композитора резко отличаются. Если для Метнера важно общее настроение поэтического источника, то Шапорин «осознает» мелодическую линию исходя из дыхания стиха, его музыки, он «следит за каждою мыслью поэта»<sup>11</sup>.

Высоко ценя романсы Метнера, особенно такие шедевры, как «Бессонница» и другие произведения, навеянные впечатлениями от русской природы, Шапорин все же учился в первую очередь у классиков русской вокальной лирики, которые умели выразить в своих романсах самый дух русской поэзии, ее богатую конкретную образность.

Один из лучших и, пожалуй, наиболее характерных романсов тютчевского цикла — «О чем ты воешь, ветер ночной». Уже в фортепианном вступлении выражено основное настроение всего произведения. Композитор скупыми, но яркими штрихами достигает ощущения масштабности, трагедийности философского содержания романса. Здесь господствует скорбный, сумрачный тон. С первых же тактов вступления слышится мерная, тяжелая поступь аккордов, настойчивое повторение квинтового звука лада в верхнем голосе. Едва заметное движение можно различить лишь в средних голосах и то в пределах очень небольшого диапазона —

<sup>10</sup> В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1948 стр. 632.

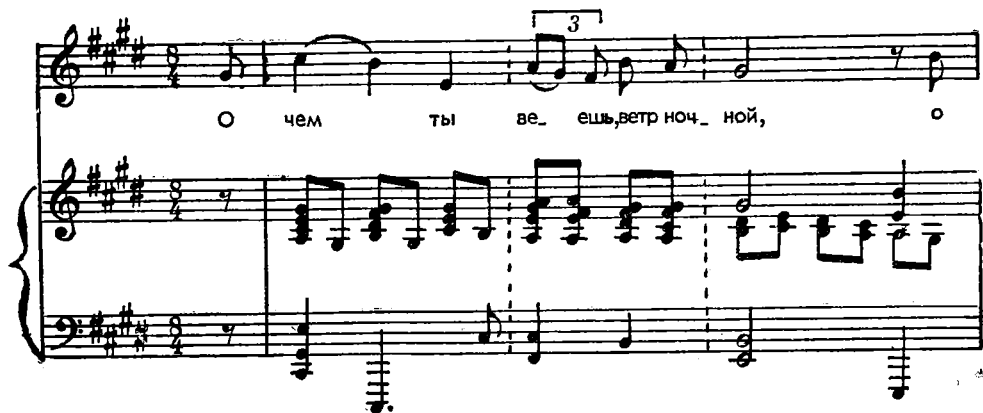
<sup>11</sup> А. Серов. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 136.



кварты, причем движение это, едва устремившись вперед, снова возвращается к опорному квинтовому звуку, как бы подчеркивая неотвратимость основного мотива произведения. Усугубляет это ощущение и одиноко звучащая в сопровождении квинта, являющаяся гармонической опорой вступления:

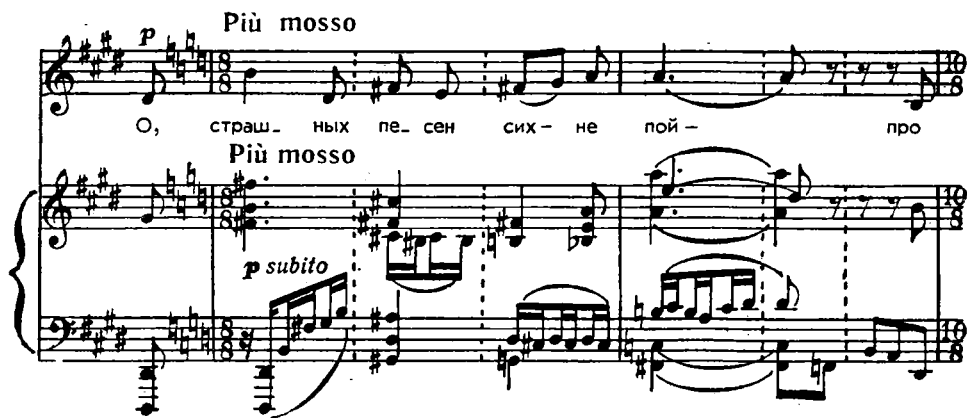


Траурный, скорбный характер сопровождения сохраняется и далее, когда вступает голос, становясь своеобразным фоном. В проникновенной мелодике вокальной партии романса Шапорин стремится «распеть» поэтическую мысль Тютчева, выраженную в образе, достичь художественного единства мелодии и стиха. Однако это ему не всегда удается. Если первая часть романса отличается широким мелодическим началом, в котором заключено не только большое чувство, но и глубокая философская идея:

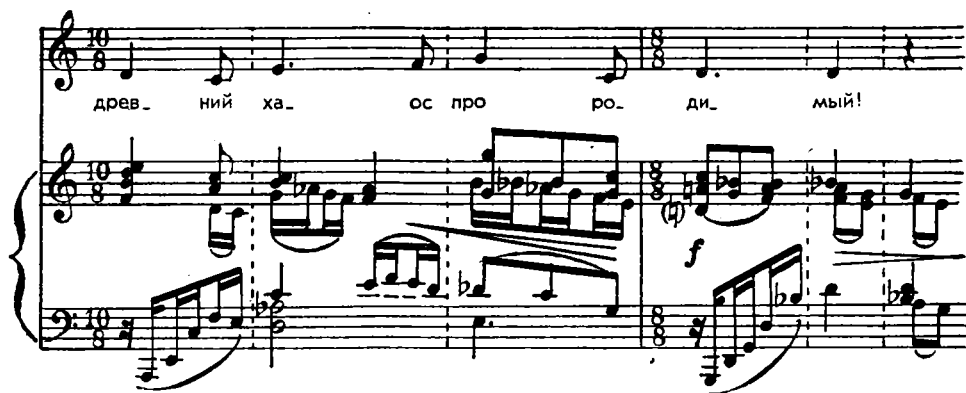




то средняя часть выпадает из общего стиля произведения. Композитор отказывается здесь от распевности мелодической линии, она теряет свою гибкость, отдельные фразы полуречитативного характера, следующие одна за другой, не связаны ни тематически, ни образно с первой частью ромansa. Непрерывные метрические «перебои», то  $\frac{8}{8}$ , то  $\frac{10}{8}$ , то  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{5}{8}$  и т. д., также нарушают единство и цельность ромansa. Фактура фортепианного сопровождения усложняется: мерное аккордовое движение сменяется сложными пассажами, заглушающими и подавляющими вокальную партию<sup>12</sup>.



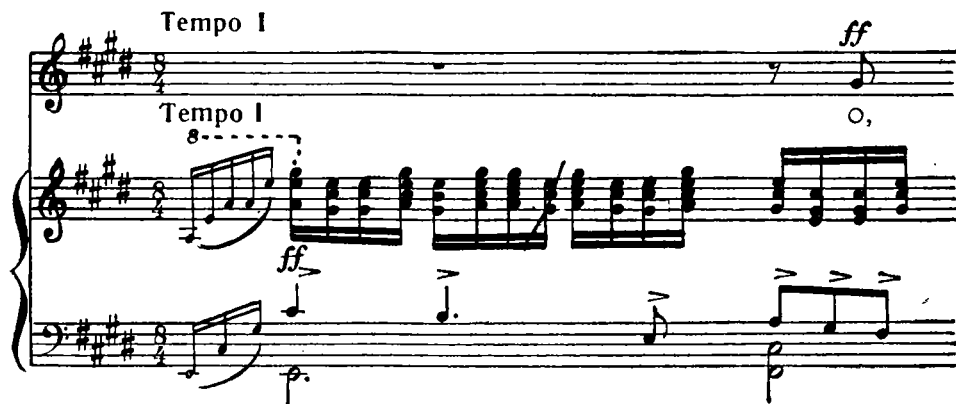
<sup>12</sup> Перегруженность фортепианной фактуры вообще была свойственна вокальной лирике 20-х годов, воспринявшей эту особенность от «пианистических» романсов Метнера.



В короткой репризе композитор вновь возвращается к основному мелодическому образу, но лишь в сопровождении. В вокальной партии звучит новая тема, интонационно близкая первоначальной, но несколько иная по эмоциональному содержанию. Это как бы развязка, завершение всей трагедии, нашедшей свое самое сильное и яркое смысловое выражение в последних строках стиха:

О, бурь заснувших не буди —  
Под ними хаос шевелится!..

Неслучайно поэтому Шапорин акцентирует каждый звук основной темы, проходящей в сопровождении, и подчеркивает в вокальной партии каждое отдельное слово, заставляя прочувствовать их значение и смысл:





Композиционное строение романса «О чем ты воешь, ветер ночной» позволяет высказать мысль о близости его к типу сонета, где именно в последней строке или строках заключен смысл философского содержания<sup>13</sup>.

Аналогичное композиционное решение получает следующий романс цикла — «Грустный вид и грустный час». И здесь легко обнаруживается ясно выраженная трехчастность с сокращенной репризой. По своему образному и эмоциональному содержанию крайние части обоих романсов сходны, в них можно усмотреть даже известное интонационное родство, что вызвано общностью их идейно-философского содержания:



<sup>13</sup> Интересно, что в романсе Метнера на тот же текст, который, конечно, законченнее и совершеннее по мастерству, чем шапоринский, акцентирован не столько лирико-психологический мотив стихотворения Тютчева, сколько его внешнеизобразительная сторона. В фортепианном сопровождении, кстати, очень самостоятельном и фактурно богатом, основанном на хроматическом движении, можно услышать и завывания ветра и иные картинно-изобразительные моменты. Весь романс построен в едином, устремленном к кульминации, движении.

Средняя часть романса «Грустный вид и грустный час» резко контрастирует крайним: здесь композитор сумел найти типично русские мелодические интонации, корни которых, несомненно, лежат, с одной стороны, в русской крестьянской протяжной песне, с другой — в русских духовных напевах. Среднюю часть романса отличает широкая песенная мелодия с характерной для русской песни вариантною развитием. Исходя из содержания поэтического текста, Шапорин придает этой части романса несколько архаический колорит. Цепь аккордов, преимущественно трезвучий, звучание верхних голосов аккордов в унисон с вокальной партией, остановки на мажорных гармониях внутри минорного лада, элементы дорийского и фригийского ладов — все это способствует торжественно-скорбному настроению. Композитор совершенно справедливо считает эту часть романса своей творческой удачей:

### Росо più mosso

Ах, и в э- тот са- мый час —

там, где нет те- перь уж нас.

В романсе «Грустный вид и грустный час» Шапорин подхватил и органично претворил характерную для русской песни и русского классического романса тему дороги.

Как и в предыдущем романсе, вся ретриза заключена в одной поэтической строке — «Путь далек — не вспоминай», содержащей основную мысль:

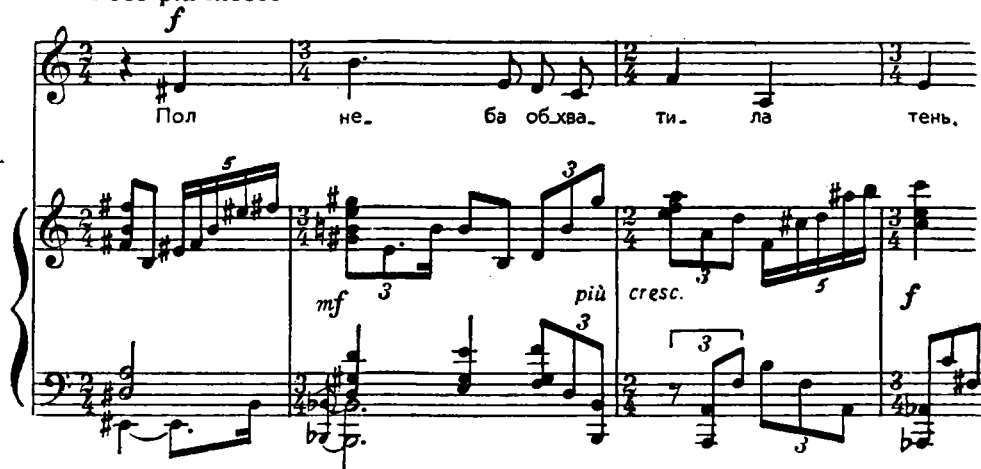
Темпо I

Путь да- лек, не вспо- ми- най

Однако при всем сходстве отдельных элементов, второй романс более целен.

Романс, завершающий цикл, — «Последняя любовь», пожалуй, наименее удачен: здесь автор заметно грешит против своих же принципов ясности и естественности вокально-декламационной линии, точности выражения поэтического содержания. В этом романсе нет распевности, свойственной классической вокальной лирике: мелодическая линия его мало выразительна, изломана, неудобна для певца, чисто декламационна, особенно в средней части произведения:

# Poco più mosso



Стихотворение Тютчева «Последняя любовь» отличается ритмическим разнообразием, обусловленным внутренним смыслом и богатством содержания. Характерный для поэта четырехстопный ямб «перебивается» в некоторых строках (2, 4, 8-я) «лишними безударными слогами», что придает повествованию особую трещетность:

О, как на склоне наших лет  
 Нежней мы любим и суеверней...  
 Сияй, сияй, прощальный свет  
 Любви последней, зари вечерней...  
 . . . . .

О ты, последняя любовь!  
 Ты и блаженство и безнадежность.

В музыкальном претворении поэтического образа Шапорин отходит от тютчевского ритма и строит романс по иной метрической схеме. Разумеется, каждый композитор волен по-своему воспринимать и толковать поэтическое содержание и ритмическое строение стиха, ибо он обычно исходит не из внешних признаков, а из содержания произведения. Но нам представляется, что сохранение свободного, богатого, внутренне оправданного тютчевского ритма сделало бы романс Шапорина более выразительным и художественно более полноценным. В известной редакции

композиторотяжелел, огрубил поэтическую основу романа. В значительной мере это произошло еще и от слишком «плотной» и грузной фактуры партии фортепиано, которая, особенно в средней части, подавляет мелодическую основу и затрудняет восприятие музыки.

Все три романа на стихи Тютчева связаны общим содержанием и настроением. Глубокая философская лирика поэта, в которой соединились «выражение чувства с размышлениями о чувстве»<sup>14</sup>, вызвали у композитора стремление создать такой тип вокальной композиции, который был бы драматически насыщен, мелодически богат и соответствовал бы поэтическим образам.

Здесь появились уже и типичные для Шапорина мелодические обороты, с характерными нисходящими ходами, сочетанием дуольного и триольного движения, качества, которые в последующих произведениях станут для него определяющими. Но, как уже было сказано, не все романсы в равной степени удалась Шапорину. Не везде еще мелодика приобрела индивидуальный интонационный облик, передающий всю красоту и богатство поэтического содержания стихов Тютчева; не везде композитору удалось найти необходимое соотношение между вокальной и инструментальной партиями. Шапорин не всегда смог сохранить простоту и пластическую распевность мелодии; он перегрузил фактуру аккомпанементом, усложнил в ряде мест гармонию и ритмическую сторону романсов<sup>15</sup>.

И все же нельзя не признать, что этот цикл сыграл важную роль в формировании индивидуального стиля композитора. Ведь в новую редакцию романсов на стихи Тютчева в цикл «Память сердца» (1956), — пусть и в сильно переработанном виде, вошли два первых, лучших романа, созданные Шапориним еще на заре его творческой деятельности.

Теперь, когда прошло более чем тридцать лет после написания тютчевского цикла, композитор оценивает его весьма критически. Особенно резко он говорит о сложности мелодики отдельных романсов, изощренности гармонического языка, громоздкости фактуры сопровождения. Естественно, что за прожитые годы толкование композитором понятия «современность» музыкального языка (а Шапорин считает, что ошибки первого цикла явились результатом увлечения «современническими» тенденциями) резко изменилось. Он попытался даже в беседе с автором книги изложить свое сredo по этому вопросу. «Сейчас, — говорит композитор, — много пишут и судят о современном музыкальном языке. Музыкальный язык А. Хачатуряна, например, очень современен и в то же время креп-

<sup>14</sup> В. Васина-Гроссман. Ю. А. Шапорин. М., Музгиз, 1946, стр. 13.

<sup>15</sup> В. А. Васина-Гроссман совершенно справедливо усматривает в гармоническом языке тютчевских романсов Шапорина влияние Метнера, выразившееся в «терпкости» гармоний, облики «диссонансов голосоведения» (Очерк «Романсы Шапорина» в книге «Мастера советского романа». Рукопись).



ко связан с народной основой. В этом заключается огромная притягательная сила произведений нашего выдающегося композитора. Музыкальный язык Г. Свиридова, на известном этапе его творчества, был архисовременным, если считать (как я полагал, например, во время сочинений ранних тючевских романсов) нагромождение диссонансов „современным“ музыкальным языком. Между тем, я помню один из ранних романсов Свиридова — „Роняет лес багряный свой убор“, который был написан автором еще в самом начале его композиторской деятельности и который по своей непосредственности и простоте до сих пор не утратил своей первоначальной свежести. Затем большую полосу в жизни Свиридова заняли сочинения, написанные с точки зрения изопрепного слуха ультрасовременным музыкальным языком (я имею в виду его квартет и другие инструментальные сочинения). Но в последние годы стоило композитору обратиться к поэзии Бернса и Есенина, как вдруг музыка его запела, от нее повеяло теплом, сердечностью, той высокой безыскусностью, которая отличает поэзию Бернса и Есенина. Нужно обладать дерзновенной, подлинной смелостью *художника*, чтобы с такой убежденностью, как это сделал Свиридов, стать на новые рельсы.

При сопоставлении этих двух ипостасей творческого лица Г. Свиридова невольно напрашивается вопрос: отказывать ли в современности языка композитору, если он, отвергнув чрезмерные субъективистские выдумки, обращается к более объективным музыкальным средствам для выражения своих мыслей. Конечно, нет. Приходится снова и снова убеждаться в том, что только на позитивных началах рождается истинное искусство. Поэтому мне кажется, что толкование понятия „современность музыкального языка“ должно быть расширено, оно не должно включать в себя только форму выражения, но и всю глубину содержания. И хорошо было бы, если бы на такую точку зрения встали те представители нашей музыкальной молодежи, которые слепо идут по ложному пути, не понимая того, что эти пути не могут быть оправданы будущим».

В новом издании романсов на стихи Тютчева, цикле «Память сердца», Шапорин очень убедительно показал, что «современность» музыкального языка это не дань чисто внешним формальным средствам, а внутреннее, эмоциональное содержание самой музыки, ее интонационный строй.

Этот цикл явился также подтверждением верности и последовательности художника реалистическим принципам, его умения развернуть, развить возможности этого метода, бесконечного в своем новаторстве.

Возвращаясь к деятельности Шапорина в Петрозаводске, следует упомянуть и о написанных там «Прелюдии» для фортепиано, выросшей затем в финал его Второй фортепианной сонаты, и о «Колыбельной» для симфонии-кантаты «На поле Куликовом», прозвучавшей в одном из симфонических концертов в Петрозаводске под управлением автора, и начале работы над другими частями кантаты.

Осенью 1922 г. Шапорин возвратился из Петрозаводска в Петроград, где продолжил свою активную деятельность в Большом драматическом театре и Академическом театре драмы. Здесь же он обратился к первым опытам в жанрах оперной и симфонической музыки.

•

В Петрограде Шапорин поселился в большой квартире на Канонерской улице. Долгое время он жил там один, так как его семья — жена с сыном и тяжело больной дочерью — вынуждена была несколько лет провести за границей.

Широкий диапазон деятельности, многогранность натуры привлекали к Юрию Александровичу широкий круг людей. В его квартире, обычно по пятницам, собирались многочисленные друзья — музыканты-исполнители, композиторы, драматические актеры и режиссеры петроградских театров. Среди них можно было встретить М. Юдину, В. Дешёва, Н. Стрельникова, В. Богданова-Березовского, Х. Кушнарева и многих других. Полный энергии и творческих планов, гостеприимный и приветливый хозяин был заметной фигурой в жизни искусства той поры. В воспоминаниях его современника говорится, что Шапорина в ту пору буквально «...захлестывал общественный темперамент. Весь насыщенный музыкой, творческими замыслами, на улице, в трамвае, на заседаниях обдумывающий какие-нибудь подробности фигурации или инструментовки, он в то же время успевал руководить отделением Ассоциации современной музыки, дебатировать на собраниях правления авторского общества Драмсоюз, возглавляемого Глазуновым, проводить просмотры редсовета кооперативного издательства „Тритон“»<sup>16</sup>.

В середине 20-х годов у Шапорина возникла мысль о сочинениях крупных форм — опере и симфонии. Уже тогда обнаружилось его тяготение к большому стилю и масштабности образов. Это, в частности, сказалось и в стремлении объединить свои вокальные сочинения в циклы, наполнить камерные инструментальные пьесы большим идейным содержанием, насытить высоким патристическим пафосом даже самые первые опыты в жанре монументальной музыки.

Задуманная в середине 20-х годов Симфония с-moll была одним из ярких тому доказательств.

У Шапорина почти сразу определилась индивидуальная творческая манера. Свойственные ему черты стиля стали выкристаллизовываться уже в самых первых сочинениях (мы указывали на это, говоря о его ранних вокальных опытах).

<sup>16</sup> В. Богданов-Березовский. Старейшина советской музыки. — «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 27.

Однако путь большого художника, как справедливо утверждал А. Блок, «кажется прямым лишь в перспективе», а если следовать за ним «шаг за шагом, на его пути открываются неоднократные „остановки“ и „искривления“, которые, однако, не меняют перспективной прямизны и неуклонности пути и потому не имеют решающего значения»<sup>17</sup>.

Если рассматривать путь Шапорина «в перспективе», он действительно прямой и неуклонный, направление его таланта и эстетическая платформа определились уже с первых творческих опытов. Но если следовать за ним «шаг за шагом», то нетрудно увидеть, что в каждый из периодов жизни композитора его творчество отражало определенные стилевые тенденции, характерные именно для этого периода, несло на себе печать времени.

Анализируя романсы тютчевского цикла, мы смогли уже в этом убедиться. Попытаемся показать это и на других сочинениях, в частности, написанных в жанре камерной инструментальной музыки.

Две его фортепианные сонаты, созданные к середине 20-х годов, как и написанные до того вокальные сочинения, — свидетельствуют о серьезных раздумьях и поисках композитора, И хотя в сонатах Шапорин сохраняет традиционную форму сложившегося сонатного цикла, — все же они в главном, т. е. в своем музыкально образном содержании, являются в известной мере порождением *данного* периода с характерными для него усложненностью музыкального языка, усиленным вниманием к метро-ритмической и ладо-гармонической стороне.

В жанре камерной инструментальной музыки в те годы активно выступали композиторы Н. Мясковский, С. Фейнберг, Ан. Александров, Ал. Крейн, Л. Половинкин и другие.

Начало творческого пути многих из этих композиторов пришлось на предреволюционную пору, когда на них оказывала влияние модернистская эстетика. Некоторые произведения, написанные в жанре камерной и, особенно, сольной инструментальной музыки, несли и теперь следы этих влияний, подавляя порой недостаточно окрепшие реалистические элементы. Таковы 3-я и 4-я сонаты Н. Мясковского с их подчеркнута экспрессивной образностью, 1-я и 2-я сонаты С. Фейнберга и первые сонаты Ан. Александрова, отмеченные чертами субъективизма, неоправданной усложненностью музыкального языка, надуманностью образов. Все это приводило к нивелировке композиторских индивидуальностей.

Но к середине 20-х годов стали появляться произведения, свидетельствующие о попытках композиторов обратиться к новому образному строю, произведения, более доступные и понятные широким массам слушателей.

<sup>17</sup> А. Блок. Душа писателя. Цит. по собр. соч. в восьми томах, т. 1. М.—Л, ГИХЛ, 1960, стр. XII.

Написанные в течение двух лет (1924 и 1926 гг.) 1-я и 2-я сонаты для фортепиано Шапорина, несомненно, отражают общие веяния времени. В этих сочинениях есть излишняя усложненность фактуры. Но все это не смогло подавить глубоко реалистической, здоровой основы творчества композитора. Через все нагромождения проступает основная, преобладающая тенденция его музыки — опора на мелодическое начало, стремление в камерном жанре воплотить большое идейное содержание.

Среди других произведений того периода сонаты Шапорина отличаются оптимистическая окраска и национальная характерность образов, — черты, не свойственные сочинениям модернистского направления.

Тематизм и образное содержание шапоринских сонат, с одной стороны, складывались под влиянием предреволюционной фортепианной музыки, прежде всего Скрябина (особенно в 1-й сонате) и Метнера, а с другой — отразили стремление композитора внести характерную для русской классической музыки распевность мелодической линии, типичную для Глазунова и Рахманинова. Масштабность и симфоничность сонат, несомненно, были порождены симфонизмом Чайковского. Интерес к национальному, эпическому началу, симфоничность мышления, особое внимание к мелодической стороне произведения постоянно руководили композитором и впоследствии, и роль его двух сонат, как этапа в формировании стиля композитора, довольно значительна.

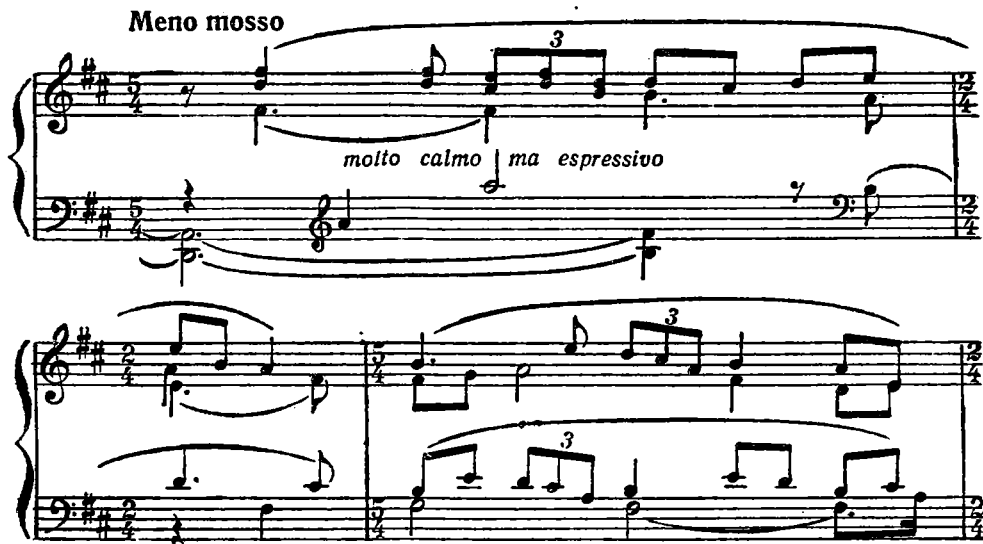
Верно характеризует сонаты Шапорина М. Друскин. Он пишет, что «...композитор строил их как монументальные фрески, исходя из принципов песенного драматизма (интонационно близкого Бородину). Но перегруженность деталями, сложными аккордовыми „инкрустациями“, виртуозно-токатными моментами нередко заслоняет интересный замысел (наиболее удались автору первые части обеих сонат). В целом, Шапорин в своем фортепианном творчестве более традиционен, чем, скажем, Фейнберг или Мясковский и, вместе с тем, более оптимистичен»<sup>18</sup>. Последнее хотелось бы особенно подчеркнуть; кстати, в ту пору на это обратил внимание не один только М. Друскин<sup>19</sup>.

В первой сонате ощущается влияние Скрябина. Оно проявилось и в элементах скрябинской «полетности», и в характерном мелодическом строении тем, состоящих из коротких мотивов, отделенных друг от друга паузами и устремленных в интенсивном движении к кульминации. Особенно сказалось оно в главной партии первой части и в Andante. Мелодика их подвижна, рельеф тем извилист.

<sup>18</sup> М. Друскин. Советская фортепианная музыка. — «Советская музыка», 1941, № 1, стр. 42.

<sup>19</sup> См. об этом в приведенном ниже высказывании Н. Малкова, стр. 112.

В побочной партии первой части ощущается стремление композитора к большей мелодической распевности, кантиленности образа:



Вторая соната, написанная двумя годами позже, по своему образному строю отличается от первой большей масштабностью замысла, большей симфоничностью мышления, но одновременно и большими техническими трудностями. Цикл, состоящий из трех частей с явным тяготением к объединению образно-интонационной сферы, заставляет вспомнить поздние произведения Скрябина, от которого идут и сложная ладовая система сонаты и характерные контрасты бурной патетики и возвышенно созерцательного лиризма. Основное значение в цикле имеет первая часть, наиболее развитая и многообразная. В ее музыке единство общего настроения — омраченно-страстного, полного трепетной взволнованности — углубляется внутренними контрастами образов главной и побочной партий, живых, развивающихся и в разработке приобретающих иное качественное значение.

Привлекательна и медленная часть Сонаты, в которой главная мысль, выраженная в развернутой выразительной кантилене, развиваясь, проходит ряд эмоциональных состояний от глубокого печального раздумья до бурного пафоса, полного душевной боли и протеста.

Наименее удался композитору финал — слишком легковесный и неразвитый для завершения цикла, столь богатого выразительными образами и темами.

Как уже говорилось, обе сонаты, романтически приподнятые, насыщенные эмоциональными порывами, все же грешат чрезмерной сложностью изложения, ритмической пестротой и т. д. Интересно, что еще в свое время А. К. Глазунов, услышав в исполнении Шапорина его Первую сонату, отметил этот недостаток произведения. «Глазунов,— вспоминает композитор,— хвалил темы сонаты, ему нравились гармонии, но он с упреком говорил об излишних трудностях, которые я ставлю перед исполнителями, хотя и признавал сонату в возможностях пианистов высокого класса». Примечательно в этом смысле и суждение первой исполнительницы Второй сонаты Шапорина — М. В. Юдиной. В письме к автору она писала: «Соната бесспорно трудна, ибо фактура ее почти антифортепианна, т. е. архинеудобна и часто „на ходу“ полностью меняется. Грандиозные хроматизированные вертикали *Andante* тоже почти исключают кантиленность прочих голосов. Короче говоря, это партитура. Это живет и звучит в себе, как некий фантастический клавираусцуг некоей несостоявшейся симфонии»<sup>20</sup>. Небезынтересно заметить, что первый вариант созданной композитором много лет спустя Симфонии был задуман им как концерт для фортепиано с оркестром. Мы подчеркиваем эту деталь, свидетельствующую о том, что Шапорин считал жанр камерной фортепианной музыки способным воплощать монументальные образы.

Первая и Вторая сонаты из-за их большой трудности исполнения звучали на эстраде нечасто. И та и другая были впервые исполнены в концертах ленинградской секции Ассоциации современной музыки (Первую сонату исполнила А. Маслоковец, Вторую — М. Юдина).

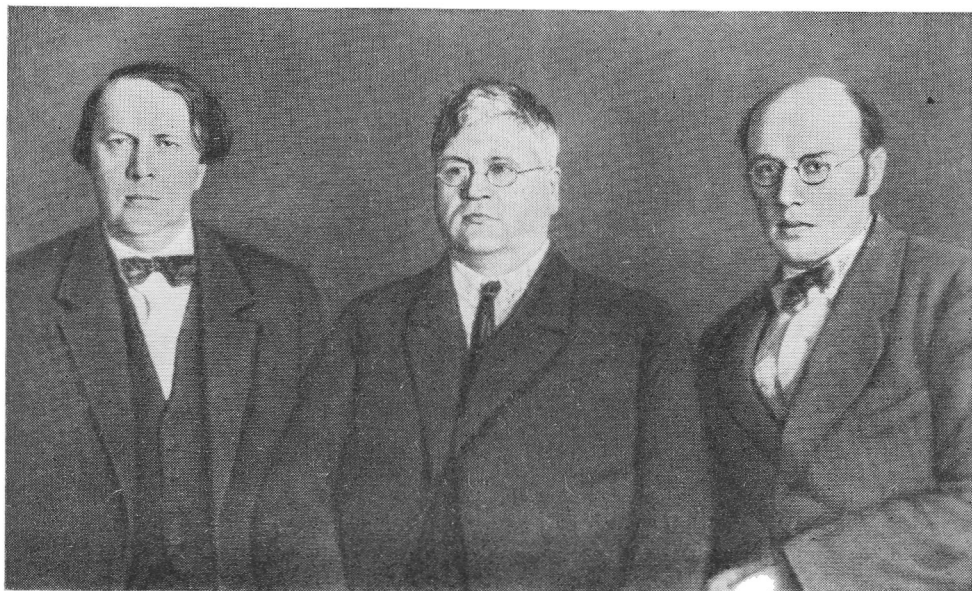
Критик Н. М-в (Малков) в журнале «Жизнь искусства» высоко оценил достоинства Первой сонаты, не заметив в ней никаких недостатков. Он писал, что «по качеству музыки, сосредоточенности и углубленности мысли, свежести и бодрости настроения, гармонической и полифонической насыщенности и, наконец, по превосходной фортепианной фактуре,— это одна из лучших сонат, появившихся у нас за последние годы»<sup>21</sup>. Пожалуй, подобная оценка произведения несколько преувеличена.

Когда появилась Вторая соната, то отзывы прессы уже после первого исполнения были также благоприятны. М. Юдина сумела хорошо донести до слушателя авторский замысел. В последнее время Вторая соната составила часть репертуара не только М. Юдиной, но и многих молодых даровитых пианистов.

Характеризуя качества Второй сонаты, тот же журнал «Жизнь искусства» отмечал ее «убедительность и искренность», отход от свойственного Первой сонате «стиля позднего Скрябина», большую эмоциональную на-

<sup>20</sup> Письмо М. В. Юдиной Ю. А. Шапорину от 24 января 1958 г. Хранится в архиве композитора в Москве.

<sup>21</sup> Н. М-в. Блокнот музыканта.— «Жизнь искусства», 1926, № 52, стр. 11.



*А. Н. Толстой, П. Е. Щеголев и Ю. А. Шапорин*

пряженность, «лирическую взволнованность, драматический пафос», характерные для «убежденного романтика» Шапорина. Автор статьи справедливо подчеркивал, что соната «лежит всецело в плоскости оркестрового мышления, что делает ее чрезвычайно трудной для исполнителей»<sup>22</sup>.

Суммируя все наблюдения, можно сделать следующий вывод: несмотря на влияние композиторов, принципом которых была «романтическая удаленность» образов от живой, реальной действительности, несмотря на преувеличенный интерес к средствам чисто фактурного характера, Шапорин создал произведения, главное достоинство которых заключалось в том, что в пределах камерно-инструментального жанра были уже выражены обобщенные в художественных образах идеи нашей действительности. Камерный жанр становился «пристанищем» для характера крупного, мощного, почти монументального.

Работа Шапорина в области камерных жанров — вокального (тютчевский цикл) и инструментального (сонаты) явилась существенным этапом

<sup>22</sup> Ю. Вайнкоп. Музыкальное обозрение.— «Жизнь искусства», 1929, № 8, стр. 13.

Дорогой Юри  
Мопорин,  
мощнейший композитор  
в нашем прошлом  
и с трагическим  
подтверждением  
но короткое диверсифи-  
кционное нашей работы  
в мае 40-го года  
с Александром Мопорин  
Учитесь 1939г.  
Барвиха

Титульный лист издания романа А. Толстого «Петр

в формировании творческого мышления композитора. Здесь выявились характерные для него индивидуальные черты, которые получили свое развитие в его вокально-ораториальном и оперном творчестве: мелодия, как основа произведения, толкование и претворение лирической темы, ее драматизация, выработка внутри камерного вокального жанра тенденций, свойственных музыкально-драматическому произведению, и, наконец, значительность идейного замысла, масштабность формы, симфонический метод мышления, основанный на принципе контраста внутри камерного инструментального жанра.



Алексей Толстой

# ПЕТР ПЕРВЫЙ

КНИГИ ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ

Восьмое издание



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
Ленинград 1938

*Первый с дарственной надписью Ю. А. Шапорину*

После таких опытов в области камерной музыки, творчески подготовивших композитора, естественным было его обращение к опере и симфонии, жанрам, в которых могли найти наиболее полное воплощение весь накопленный им опыт и найденные им творческие принципы.

В середине 20-х годов Шапорин впервые приступает к сочинению оперного произведения. История создания его единственной оперы на либретто А. Н. Толстого многотрудна и поучительна.

Первая встреча Шапорина с А. Н. Толстым произошла еще в 1914 г. в клубе «Бродячая собака». «Был вечер, посвященный творчеству К. Баль-

монта, — рассказывает Шапорин. — Незадолго до начала я увидел спускавшегося по лестнице в подвал клуба в накинутой на плечи меховой шубе-крылатке Толстого, который шел, опираясь на большую палку с белым круглым набалдашником».

Тогда Шапорин не мог и предположить, что судьба свяжет его с этим замечательным писателем тесными дружескими и творческими узами. «Я не уверен, — говорит Юрий Александрович, — что именно тогда был представлен Толстому. Я не помню также и того, чтобы я встречался с ним до момента его отъезда за границу после революции и возвращения его в 1924 г. в Петроград (здесь надо подчеркнуть, что А. Н. Толстой был одним из первых русских писателей, который раньше многих других вернулся на родину). Но с 1924 г., когда А. Н. Толстой приехал в Россию и поселился на набережной реки Ждановка, я стал постоянным посетителем его дома и присутствовал на всех домашних празднествах и встречах, которые были всегда необычайно интересными как по составу приглашенных, так и по изысканно-богатому и — по русскому обычаю — хлебосольному столу. Именно на одном из таких вечеров я познакомился с известным историком Павлом Елисеевичем Щеголевым. Здесь же я познакомился и со многими другими интересными людьми — известными деятелями русской культуры и искусства. В доме Толстого мне удалось также „подсмотреть“ самый творческий метод писателя. Работал он обычно так: взяв четвертушку листа писчей бумаги, карандашом наносил на каждый из них отрывочные, порой не связанные между собой мысли, а иногда и просто отдельные слова. Не помню, к какому времени надо отнести начало его работы за пишущей машинкой, но и при этом предварительный процесс оставался тем же. Отдельные обрывки мыслей, отдельные фразы развивались — между строчками появлялись дополнительные мысли. Когда Толстой садился за машинку, эти листки он укладывал на стол справа от себя и, заглядывая в них, выстукивал на машинке развернутое изложение. Когда и этот процесс завершался, начиналось безжалостное вычеркивание синим карандашом всего лишнего. Наконец появлялся вариант, который опять-таки вновь подвергался сокращениям, а в иных местах писатель вносил дополнения, которые, как правило, по объему были очень незначительными.

Обычно по субботам у Толстого собирались его друзья, среди которых были писатель Вяч. Шишков, художник К. Петров-Водкин, молодой тогда композитор Г. Попов; несколько позже к этой группе присоединились композитор и музыковед В. Богданов-Березовский и писатель К. Федин. В эти субботние вечера А. Толстой читал свои новые сочинения. Читал он необыкновенно. Очень помогало этому характерное для него умение в диалогах живо и выразительно оттенить речь того или иного персонажа. Это можно было сравнить с гравюрой на меди. После чтения обменивались впечатлениями. Толстой был очень чуток к дельным и



*Ю. А. Шапорин и А. Н. Толстой на даче*

справедливым замечаниям, но „ершился“, когда та или иная оценка приходилась ему не по душе».

Встречи в доме Толстого писателей, историков, музыкантов, художников не могли пройти бесследно. Здесь завязались близкие дружеские отношения, переросшие затем в творческое содружество. Так возник творческий союз Толстого и Щеголева, результатом которого явились созданные в 20-х годах несколько пьес, поставленные в Большом драматическом

театре. Тогда же к «союзу» присоединился и Шапорин, написавший к этим постановкам музыку.

В доме Толстого у Щеголева и родилась идея создать историческую оперу. «Это было,— вспоминает композитор,— в 1925 г., когда на очередной толстовской субботе ко мне подошел П. Щеголев и сказал, что хорошо было бы, чтобы он, Толстой и я в связи с предстоящим столетием со дня декабристского восстания занялись сочинением оперы, посвященной декабристам. Тут же он высказал свои, пока, правда, самые общие, соображения о содержании оперы, и предложил героями ее избрать декабриста Анненкова и его жену Полину Гебль. Что касается меня, то в ту пору историю декабристского движения я знал лишь в самых общих чертах. Приступая к работе над оперой, я, по совету Щеголева, прочел очень много книг о декабристах, в том числе и его монографию о Каховском. Однако уже в самом начале работы, я стал сомневаться в целесообразности построения оперного сюжета на одном из эпизодов жизни декабриста Анненкова, тем более, что он не сыграл решающей роли в судьбе всего движения. Для меня до сих пор так и осталось неясным, почему из всей декабристской эпопеи в качестве героев оперы Щеголев избрал француженку Полину Гебль и Анненкова. Правда, личности этих героев не могли не вызывать восхищения. Тарас Шевченко, встретившись в 1856 г. с Анненковым и его женой, возвращавшимися из сибирской ссылки, с поклонением и гордостью заметил в своем „Дневнике“, что Анненков — „один из первозванных наших апостолов“<sup>23</sup>, а его жена „беспримечная, святая героиня“<sup>24</sup>.

Но, несмотря на мои возражения, Толстой и Щеголев быстро написали пьесу, назвав ее „Полина Гебль. Драматическая поэма“. Не будучи специалистами в оперном деле, они создали либретто, не имеющее общепринятого для оперы членения на арии, речитативы, ансамбли, хоры и т. д. Понукаемый авторами пьесы и директором б. Мариинского театра И. В. Эскузовичем (кстати, это был один из самых энергичных и деятельных директоров театра, которых мне когда-либо приходилось знать), и — главное — приближающимся юбилеем, я довольно быстро написал музыку двух картин оперы „Полина Гебль“, никак не связанных друг с другом, и сдал в театр клавираусцуг. Затем я заболел и в болезненном состоянии, не очень способствующим работе, сделал партитуру. 28 декабря в Государственном академическом театре оперы и балета в концертном исполнении впервые прозвучали две картины оперы: любовная сцена Полины и Анненкова и сцена допроса Анненкова Николаем. Партию Анненкова исполнял известный певец Н. Печковский, Полины — М. Кузнецова. Во 2-й картине партию Николая I пел П. Андреев. Дирижировал

<sup>23</sup> Т. Шевченко. Дневник. М., Гослитиздат, 1955, стр. 184.

<sup>24</sup> Там же, стр. 195.

Д. Похитонов. Все это довольно прилично звучало, публика тепло приняла певцов. Но, конечно, показать две не связанные между собой картины из нового незаконченного сочинения было с моей стороны „маниловщиной“.

И все же, несмотря на слабости первого варианта оперы, этот опыт Шапорина представляет собой несомненный интерес хотя бы потому, что многое из того, что в нем было лишь намечено, впоследствии получило свое настоящее развитие.

Первый опыт Шапорина в оперном жанре не мог быть закончен вполне успешно еще и потому, что композитор начал свою работу, получив уже совсем готовое либретто, в создании которого сам не принимал никакого участия. Естественно, это не могло не отразиться на характере музыкальной драматургии и методах ее развития. И не случайно в рецензии Н. Малкова, написанной после премьеры «Полины Гельб» в 1925 г., основной упрек направлен в адрес именно музыкальной драматургии.

«В партитуре „Полины Гельб“, — отмечал критик, — имеются крупные недостатки и просчеты. Прежде всего это относится к стилю композиции. Действие по замыслу и характеру постановки протекает в рамках камерного спектакля, музыка же, *лишенная драматического движения* (подчеркнуто мною. — С. Л.) и сценической гибкости, льется широким, массивным, густым и вязким потоком с явной претензией на самодовлеющее значение. По материалу, его разработке и оркестровке это — очень приятно звучащая масса, радующая слух, привыкший к восприятию симфонической музыки, — но где же связь с происходящим на сцене, являющаяся непременным принципом музыкальной драмы? И разве можно так третировать современного оперного певца, поручая ему какие-то обрывки мелодической линии, тянувшейся в оркестре, а временами оставляя его на произвол судьбы и режиссерское усмотрение?»

Попросту говоря, артистам в опере Шапорина нечего петь и играть»<sup>25</sup>.

Нужно сказать, что даже в самой последней редакции оперы «Декабристы», где композитор достиг уже высокого мастерства и в «лепке» образов и в симфоническом развитии музыкальной ткани, когда опера, сменив свое «жанровое русло», превратилась из лирической драмы в историко-революционную эпопею, даже и там вопрос музыкальной драматургии оставался наиболее уязвимым. По-видимому, дело заключалось не столько в том, что Шапорин оказался неспособным постичь самую природу процесса, формирующего подлинную музыкальную драму, сколько в самом характере дарования композитора, направлении его таланта, по природе своей чуждого «поступательно-конфликтного развития» (Асафьев).

Тем не менее уже в первом варианте оперы, в отдельных сценах «Полины Гельб» складывался музыкальный строй, основные образные

<sup>25</sup> Н. Малков. «Полина Гельб». — «Жизнь искусства», 1926, № 12, стр. 10.

сферы оперы, оказавшиеся довольно устойчивыми в продолжение всей работы композитора над произведением. Это касается прежде всего основного тематического материала, связанного с героической линией оперы. Так, в частности, фанфарная тема, характеризующая в этом варианте Анненкова и его героические поступки, стала затем лейттемой декабристов. Лирическая тема Анненкова в своих основных очертаниях сохранилась до последнего варианта оперы. Тема Николая I, которую автор в первоначальной редакции только намечает, впоследствии исходила из первого варианта.

Что же касается тематического и музыкально-драматургического развития, то ранний вариант оперы показал еще недостаточную подготовленность Шапорина как композитора-драматурга.



Двадцатые годы в жизни Шапорина были периодом накопления творческого опыта во всех музыкальных жанрах от театральной, камерной вокальной и инструментальной музыки до вокально-симфонической и оперной. В эти годы обнаружилось тяготение композитора к монументальным формам, сказавшееся, в частности, и в стремлении заключить вокальные произведения в циклы. Нам представляется, что шапоринское понимание цикла скорее объясняется не столько влиянием традиций романтиков, в частности Шумана и его вокальной лирики, сколько приверженностью к широкому, эпическому началу, стремлением объединить ряд сочинений в цельную монументальную композицию, связанную общностью внутреннего психологического и идейно-философского содержания.

В последующие, 30-е годы именно эти стороны творческого облика Шапорина получают свое наиболее конкретное и художественно убедительное развитие. Именно в 30-е годы будут завершены такие значительные произведения Шапорина, как грандиозная Симфония до-минор, вокальные циклы на слова А. Пушкина и А. Блока, симфония-кантата «На поле Куликовом» и другие, составившие не только новый этап в творческом развитии Шапорина, но и явившиеся крупнейшим вкладом в русскую советскую музыку.

---

## Г л а в а   п я т а я

### *Творческая зрелость. Симфония c-moll*

**Т**ридцатые годы — пора творческой зрелости Шапорина. Уже самое начало десятилетия ознаменовалось созданием грандиозной по масштабам и идейному замыслу Симфонии c-moll, одного из самых значительных произведений этого периода.

Тридцатые годы в истории нашей страны и советской художественной культуры сыграли особую роль. В это время во всех областях художественного творчества появилось множество произведений, большая часть которых вошла в золотой фонд советского искусства.

Во всех жанрах искусства в этот период можно видеть огромный подъем. «Многоплановый реализм» (по выражению М. Горького) окрашивает собой многообразное художественное творчество. Иной смысл и значение приобретает борьба старого и нового. В зависимости от требований и запросов нашей современности происходит пересмотр выразительных средств и форм, «современное перевоплощение и переинтонирование тех явлений былой музыки, ее техники и ее форм, которые включаются в орбиту советской действительности»<sup>1</sup>.

Примечательно, что в эти годы иное соотношение приобретают различные жанры. Ведущую роль получает монументальное эпическое искусство, крупная форма — исторический роман, роман-эпопея, симфонические произведения, так как именно монументальный жанр дает наибольший простор для воплощения социальной проблематики, дает возможность наиболее широко

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Избранные труды в пяти томах, т. V, стр. 45.

отразить общественную жизнь, психологию современного человека, обусловленную ходом общественно-исторического процесса. Меняется и герой произведений. Основное место в литературе занял образ передового человека, строителя новой социалистической эпохи. Отодвинулись на второй план и почти сошли со сцены «герои, раздираемые болезненными противоречиями, раздробленные на осколки „хорошего“ и „плохого“, высокого и мелкого, — ходовые, избалованные за их „сложность“ образы мелкобуржуазной литературы прошлого»<sup>2</sup>.

В начале 1932 г. в связи с приближающимся 15-летием Октября и выдвинутым партией лозунгом «За Магнитострой литературы» все области художественной культуры вступили между собой в соревнование за «Магнитострой искусства». Редакция газеты «Комсомольская правда» и Дирекция Большого театра Союза ССР объявили Всесоюзный конкурс на лучшие симфонию, оперу и балет. Основные требования, предъявляемые к произведениям, участвующим в конкурсе, заключались в «сочетании передовых идей нашей эпохи с высоким художественным качеством». Конкурсный комитет предложил даже определенную тематику, в которой наиболее полно выразилась бы основная задача конкурса. Здесь были и темы социалистической индустрии, сельского хозяйства, технической революции, культурного строительства, обороны страны, истории революционной борьбы (Октябрьская революция, гражданская война, революция 1905 г.) и др. Деятели искусства были призваны создать произведения, «достойные мирового значения Октябрьской революции».

В течение двух лет со времени объявления конкурса в комитет было представлено одиннадцать симфоний, тридцать семь опер и три балета. Из одиннадцати симфоний, созданных к октябрю 1932 г., три были удостоены второй премии — это симфонии Г. Попова, В. Шебалина и Ю. Шапорина. Поощрительные премии получили симфонические произведения Б. Аянюфеева (Вторая симфония с хором и чтецом на текст В. Маяковского), А. Соколова и Д. Шведова. Первая премия присуждена не была.

Среди сочинений Шапорина Симфонии c-moll принадлежит особое место. Сам композитор считает ее поворотным моментом в своей творческой биографии. Она положила начало патристическому циклу сочинений Шапорина, проникнутому любовью к Родине, любовью, которая, как говорит композитор, — «сильнее любви к личной жизни, сильнее страха смерти, и этот дух самоотверженного патриотизма побеждает все враждебные стихии».

Работая над Симфонией, Шапорин одновременно обдумывал план создания и других частей цикла, в который, кроме Симфонии c-moll, должны были войти симфония-кантата «На поле Куликовом» и опера «Декаб-

<sup>2</sup> «История русской советской литературы», т. II. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 29.



ристы». Позже этот цикл пополнился ораторией «Сказание о битве за Русскую землю», образовав патриотическую тетралогию. Все другие сочинения в той или иной мере воплощают основную для композитора тему — тему Родины, России.

Нужно заметить, что отдельные части тетралогии связаны между собой и общностью идейного содержания, и музыкально-образным, и интонационным единством. Эта преемственность помогает не только воспринимать весь цикл как единую эпопею, но и дает основание рассматривать всю деятельность композитора как единый творческий процесс.

Симфония с-moll (соч. 14) была задумана Шапориным еще в 1925—1926 гг. как концерт для фортепиано с хором и оркестром, но затем был создан ее первоначальный оркестровый вариант. В 1930—1932 гг., претерпев ряд изменений, она выкристаллизовалась в форме монументальной симфонии для оркестра и хора. От задуманного ранее фортепианного концерта остался лишь эпизод фортепиано соло, который вошел в финал произведения.

Симфония раскрывает всю сложность процесса перестройки творческого сознания художника, его утверждения на реалистических позициях. Это — одно из первых крупных произведений реалистической советской музыки, посвященных теме революции и гражданской войны.

Симфония заметно выделилась среди других произведений начала 30-х годов. Эпико-героическая тема воплотилась в ней с глубокой человечностью, простотой и искренностью. По-новому зазвучали красота и величие русского национального музыкального языка, обогащенного интонациями современной массовой песни и боевого, походного марша.

Совершенно бесспорно, что одной из предпосылок к созданию симфонии, посвященной теме Революции, была деятельность Шапорина в драматических театрах. Шапорин, может быть сам того не сознавая, все ближе и ближе подходил к тому, чтобы создать произведение на современную тему, на тему о Революции, о ее роли в «судьбе человека». Не случайно композитор взял тему песни-гимна в финале Симфонии из своей музыки к спектаклю «Штурм Перекопа».

В Симфонии Шапорина своеобразно соединились две стороны его творчества: одна, — идущая от его деятельности в театре, которая вовлекала композитора в «творчество действительности», обогащала жанровую палитру его музыки, другая, идущая от его камерной напевно-эмоциональной вокальной музыки и первого оперного опыта с их опорой на реалистические традиции классиков.

Примечательна еще одна существенная подробность истории создания Симфонии Шапорина. В 1928 г., когда у композитора созрела мысль об этом произведении, писатель К. А. Федин, работавший тогда в Детском селе над романом «Братья», обратился к нему с просьбой написать в его книгу главу, под названием «Симфония Никиты Карева». Шапорин,

которому герой романа — музыкант Никита Карев был во многом близок и по своим чувствам и по восприятию действительности, — охотно принял это предложение. Он быстро написал предложенную ему часть; во всех изданиях романа специально оговорено, что глава «Симфония Никиты Карева» — это «статья композитора Ю. А. Шапорина». Работая параллельно над главой романа и симфонией, Шапорин как бы сформулировал программу последней, рассказал о пережитом, о своем отношении к Революции, об отношении к искусству и его роли в общественной жизни.

Представляют огромный интерес любезно сообщенные нам писателем К. А. Фединым воспоминания, относящиеся к периоду его работы над романом «Братья».

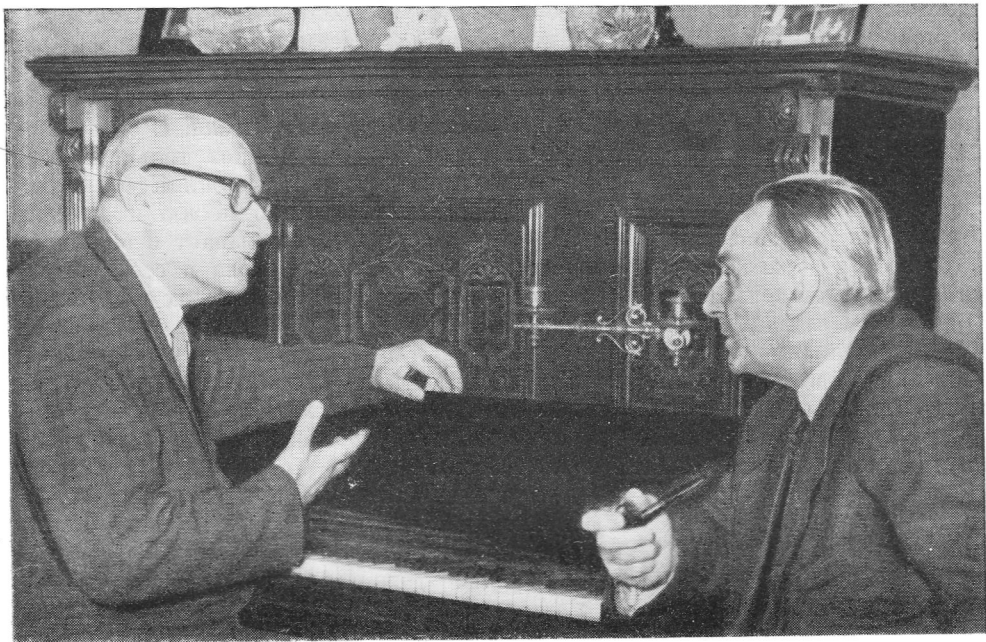
«С Юрием Александровичем Шапориным, — рассказывает писатель, — я познакомился приблизительно в 1923—1924 годах, когда завершал свою работу над романом „Города и годы“. Это время было для меня примечательно еще и началом дружеских отношений с писателем А. Н. Толстым, в доме которого, кстати, и произошла наша встреча с Шапориным.

Мы особенно сблизились с ним несколько позже, когда я стал активным посетителем Большого драматического театра, ко многим спектаклям которого Шапорин писал музыку и дирижировал ею.

В театре с Юрием Александровичем мы встречались во время антрактов. Обычно к нам присоединялся еще и замечательно талантливый актер и режиссер А. Н. Лаврентьев (поставивший ряд пьес А. Толстого и П. Щеголева, в частности, „Заговор императрицы“). Наши беседы и горячие дискуссии касались многого из того, что шло тогда на сцене театра и, конечно, судеб и путей современного нам искусства.

Наиболее активным периодом в наших отношениях с Шапориным были годы с 1925-го по 1928-й, т. е. до конца моей работы над романом „Братья“.

Как человеку, внутренне мне очень близкому, и своему большому другу, я давал ему прочитывать каждую из написанных мною глав романа, в котором речь шла о музыканте, композиторе. Я хотел дать этот образ в сложном психологическом разрезе. Герой романа — композитор Никита Карев в годы гражданской войны должен был определить свою судьбу в целом — человеческую, музыкальную и шире — художническую. Мне, разумеется, было очень интересно узнать мнение настоящего композитора: убеждает ли его анализ психологического склада такого человека, как мой герой? Прочитав роман, Юрий Александрович пришел в душевно расположенное состояние. Тогда я спросил его — если такой художник, как мой Никита Карев, действительно существует, не смог бы он, Шапорин, музыкант, которому хорошо знаком внутренний композиторский процесс, написать о нем статью? Шапорина захватила эта мысль — критическим словом передать свое отношение к такого типа ху-



*Ю. А. Шапорин и К. А. Федин*

дожнику — и он, приняв мое предложение, очень быстро его осуществил. Самым примечательным здесь оказалось то, что мистифицированный мною персонаж совершенно неожиданно нашел в реальной жизни, в лице самого Шапорина, своего единомышленника. Работая над образом Никиты Карева, я менее всего мог подозревать, что реальное воплощение придуманного мною героя я найду в лице своего друга. Здесь получился как бы обратный ход — не от реального образа к художественному, а наоборот. Нужно заметить, что в своем творчестве я вообще люблю делать неожиданные ходы. И в этом, конечно, был элемент эксперимента, но очень оправдавшего себя.

Действительно, во многом, особенно в отношениях к традициям, и Карев, и Шапорин оказались схожими. Творчество последнего, в отличие, например, от Шостаковича, начало деятельности которого проходило также на моих глазах, было совсем в ином ключе. Первые выступления Шостаковича были агрессивно-левого склада, в то время как музыка Шапорина была скорее в ключе традиционном. Нужно, однако, заметить, что написанное тогда Шапориным было гораздо моложе. Его интерпретация

действительности была вполне современной (особенно это относится к музыке театральной, которую Шапорин писал совсем в иной манере. Уже потом он стал более традиционен).

Шапорин, — продолжает писатель, — художник очень честный, органичный, искренний. Ему противопоказана какая-либо маска. В своей музыке он передает только внутреннее состояние и пишет только тогда, когда не может не писать. Это настоящий русский художник с настоящим русским корнем. Он прекрасно слышит русскую песню и замечательно ее развивает. Музыка Шапорина всегда рассказывает о большом. Это всегда — рассказ изнутри. Она очень образна. Такова и его Симфония, могущественная по своим образам, способная без всяких пояснений рассказать слушателю живую правду истории»<sup>3</sup>.

Основная идея романа К. Федина «Братья» заключена в утверждении мысли, что искусство не может существовать в отрыве от Родины, от национальной почвы, от революционного движения масс, от служения народу. В поисках настоящего искусства герой романа проходит трудный путь, свойственный многим интеллигентам того времени; он покидает Родину, едет учиться в Дрезден, затем вновь устремляется в Россию, потому что только здесь, на Родине, он может найти себя, быть понятым.

«Я пришел на родину, — с горечью говорит Никита Карев своему младшему брату, большевику Ростиславу, — и не нашел родины. А я хочу найти, потому что без нее нельзя жить... Мне нечем себя наполнить без родины...»

Федин дает возможность своему герою найти родину, «войти в революцию и почувствовать подлинную красоту нового мира и нового искусства». Писатель образно показывает, что симфония Никиты Карева, настоящая русская симфония, могла появиться потому, что «источник, питавший его воображение, неистощаемо бил на родине».

Шапорин вслед за Фединым, раскрывающим психологический строй своего героя, в написанной им главе романа показывает душевный творческий мир Никиты Карева, раскрывает содержание его симфонии. «С первых же ее тактов, — пишет Шапорин, — ощутилась тесная связь музыки с тяжелыми годами ломки общественного и личного. Драматическая коллизия, насквозь пронизывающая первую часть симфонии, в разработке достигла высот подлинного трагизма... Можно и нужно говорить только о достоинствах этого громадного и во многом замечательного произведения. Начатое в Германии в предреволюционную эпоху, оно создавалось параллельно стихийным событиям, свидетелем которых был Карев в России... Нельзя не отметить стойкость композитора, пронесшего и укрепившего свое творчество в условиях физических лишений... Карев со-

<sup>3</sup> Беседа с писателем К. А. Фединым, записана в марте 1962 г.

КОНСТ. ФЕДИН

БРАТЬЯ

роман

Юрию Шапорину,  
автору главы о героях  
Этой книги  
с любовью

От автора прошлых глав  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1948

Конст. Федин  
Москва, под Новый 1949-й  
год.

Титульный лист романа  
Конст. Федина «Братья»  
с дарственной надписью  
Ю. А. Шапорину

здал эту „симфонию-роман“, запечатлевшую на себе все то великое, что принесла нам революция. Нужно иметь самообладание настоящего художника, чтобы, отрешившись от обывательского восприятия жизни, в таких условиях увидеть высокий смысл совершающихся событий и творчески их отразить»<sup>4</sup>.

Шапорин подробно анализирует симфонию Карева, отмечая ее новаторство, заключающееся в единстве национального и революционного.

<sup>4</sup> Конст. Федин. Собр. соч. в девяти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1960, стр. 394—396.

«Мы все можем, ибо помимо нового революционного опыта за нами великие традиции национального искусства», — говорит автор романа К. Федин. Разбирая симфонию Карева, Шапорин подтверждает этот тезис писателя. «Вопреки утверждениям критики, — пишет он, — полагавшей за последние годы, что пути русской национальной музыки до конца исчерпаны творчеством представителей «кучки», а в продолжении своем обречены на неизбежное эпитонство, Карев доказал обратное. Возродив в своем творчестве русскую песенную стихию на основе глубокого и всестороннего изучения стиля западных полифонистов, он как бы осуществил прогноз С. И. Танеева, всегда утверждавшего, что только таким путем может пойти развитие русской музыки. Именно этим Карев глубоко отличен от крупных своих современников, одних — решавших преимущественно формальные задачи, других — оторвавшихся в своем творчестве от родной почвы и начавших говорить чуждым нам языком»<sup>5</sup>.

Автор романа «Братья» достойно оценил верное и тонкое понимание Шапориным «мыслей и дум» его героя — Никиты Карева. В письме к композитору К. Федин писал: «Дорогой Шапорин, позволь тебя по-дружески поблагодарить за труд и внимание, уделенные тобою моему делу. Особенно большое спасибо тебе за любезно сделанный последний и окончательный вариант статьи. Он получился *именно таким*, какой мне был нужен... Статья выйдет очень хорошей, а *конец*, так угаданный тобою, будет великолепен.

Теперь у меня окончательно решен вопрос о месте, которое займет статья в романе. Это будет отдельной, третьей главой шестой части «Утраты», т. е. предпоследней главой романа. Статья будет носить особое название, ты будешь назван как автор ее, полным именем: композитор Ю. А. Шапорин»<sup>6</sup>.

В своей статье Шапорин, как и автор романа «Братья», верно ставит вопрос о роли культурного наследия прошлого в формировании творческого стиля современного художника, о неразрывном единстве национального и революционного. Ниже, в высказывании Шапорина о своей Симфонии, мы найдем те же мысли, ту же полемику с теми, «кто оторвался в своем творчестве от родной почвы и стал творить чуждым нам языком».

Современность содержания, жизненная правдивость, подлинность социального и национального колорита — вот качества, которые характеризуют Симфонию Шапорина.

Многие критики утверждают, что Симфония Шапорина автобиографична. Это можно теперь подтвердить документально. В архиве композитора

<sup>5</sup> Конст. Федин. Собр. соч. в девяти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1960, стр. 396.

<sup>6</sup> Из неопубликованного письма К. А. Федина Ю. А. Шапорину от 24 февраля 1928 г. Хранится в архиве композитора в Москве.

удалось найти сохранившуюся в отрывках стенограмму обсуждения Симфонии в ленинградском отделении Союза советских композиторов, состоявшегося в 1932 г. В стенограмме, наряду с чисто биографическими подробностями, фактами жизни композитора, мы находим самое важное — рассказ о том, как преломились они в сознании композитора.

«Мне хочется, — обратился Шапорин к присутствующим на дискуссии о его Симфонии<sup>7</sup>, — несколько слов сказать об истории возникновения этого произведения. Я считаю, что тогда легче будет понять его идею.

В 1927 году я был на юге, где в последние годы жила наша семья. Там я встретился со своим братом, и мы с ним очень долго беседовали о тех семейных горестях, которые постигли нашу семью. Нужно сказать, что в годы гражданской войны погибли мои два брата, моя мать, моя бабушка и мой отчим. Словом, на протяжении двух лет уничтожилась вся семья. И вот, когда я проезжал по полям, где пронеслись все эти грозные битвы, у меня зародилось стремление как-то отразить в музыке то, что я чувствую, переживаю, и то, что я вижу. Я решил взяться за сочинение крупной вещи.

Содержание Симфонии — это действительно *борьба личного начала*, — которое во мне тогда сидело, — и *выход на дорогу* (подчеркнуто мною. — С. Л.). Конечно, это произведение не могло появиться до революции. С этим должны согласиться все.

Я теперь очень жалею, что на заглавном партитурном листе нет эпиграфа и посвящения, которые у меня будут в Симфонии, потому что если бы они были, тогда было бы ясно и содержание этой Симфонии. Эпиграф взят из „Оды Революции“ (Маяковского) — „О, нищая, звериная! О, детская! О, копеечная! О, великая!“ А посвящено моим братьям, которые погибли...

Когда я приступал к сочинению Симфонии, я думал так: ведь чрезвычайно трудно отразить сегодняшний день в таком искусстве, каким является музыка. Художник либо должен идти пространственно, либо должен временно отойти от происходящих событий, чтобы их обобщить. Известно, что если вы стоите у высокого здания, то вы не в состоянии охватить его в целом, а можете это сделать только тогда, когда отойдете на известное расстояние. Вот передо мной и встала задача — как это охватить? Пространственная перспектива меня мало интересовала...

Я считаю себя совершенно правым в том, что должен был несколько архаизировать свой язык. И Владимир Владимирович [Щербачев] и Христофор Степанович [Кушнарев] могут сказать, что я здесь скупее, чем,

<sup>7</sup> Доклад, посвященный Симфонии Шапорина, был сделан Х. С. Кушнаревым, в обсуждении приняли участие композиторы и музыковеды — В. Щербачев, А. Гладковский и др.

например, в опере. Я считал, что таким путем можно будет в большом плане создать сочинение.

Когда я учился в консерватории и был на младшем курсе, я страшно завидовал тем ученикам, которые пишут пышные гармонии, потом я сам овладел этой премудростью. Я считал, что для этого произведения мне не нужна пышная гармония, и я буду оперировать средствами выражения более скромными»<sup>8</sup>.

Мы не будем спорить с рядом положений, высказанных композитором в приведенной выше стенограмме, касающихся, например, возможности отражения в искусстве действительности лишь с позиций определенной, временной дистанции, или его утверждения, что материал современности должен долго отстаиваться, прежде чем стать предметом искусства. Не будем доказывать и того, что, изображая явления прошлого, не обязательно архаизировать язык. Это комментарию не требует. Тем более, что сам Шапорин своей музыкой полемизирует со своими же теоретическими посылками.

Таким образом, общая автобиографическая посылка произведения и его программа совершенно очевидны.

Не вызывает сомнения и общность идейных предпосылок симфонии Никиты Карева, описанной Шапориным, где он услышал связь «с тяжелыми годами ломки общественного и личного», с его собственным произведением.

Нужно сказать, что обоим произведениям, — и роману К. Федина «Братья» и Симфонии Шапорина, — при всех их положительных качествах, свойственны и известные противоречия, характерные для интеллигенции конца 20-х и начала 30-х годов, сказавшиеся в привнесении элементов субъективизма, мотивов жертвенности и т. д. В этом смысле можно говорить и об известной общности концепции Шестой симфонии Мясковского и Симфонии Шапорина.

При рассмотрении Симфонии Шапорина, как первой части его патристической тетралогии, нам кажется возможным провести аналогию с трилогией А. Толстого «Хождение по мукам»<sup>9</sup>. Аналогия эта при всей своей условности все же имеет внутренний смысл. Общей для писателя и для композитора является основная идея цикла — рост сознания героев. Если лейтмотивом первой части цикла и у того и у другого было противопоставление Революции и Человека, то чем дальше, тем полнее жизнь открывала новые пути, ставила более широкие философские проблемы, тема

<sup>8</sup> Стенограмма хранится в архиве композитора в Москве.

<sup>9</sup> Примечательна такая деталь: эпиграфом к трилогии А. Толстого и к одной из частей шапоринской тетралогии — оратории «Сказание о битве за Русскую землю» — служит один и тот же поэтический рефрен из «Слова о полку Игореве» — «О, русская земля!».



личности все более уступала место теме Родины, ее судьбы, осознанию величия и роли Революции. Это приходило естественно не сразу, что доказывает и приведенная выше стенограмма обсуждения Симфонии и высказывания А. Толстого, которому для того, чтобы «оформить, привести в порядок, оживотворить огромное, еще дымящееся прошлое»<sup>10</sup>, нужно было многое увидеть, узнать, «нужно было сделать основное, а именно: определить свое отношение к материалу. Иными словами, нужно было все заново пережить самому, передумать, перечувствовать»<sup>11</sup>. Толстой посетил места, где происходили события его романа, Шапорин — места, которым посвящена его Симфония. Сближает произведения А. Толстого и Шапорина и форма: если А. Толстой избрал для своей трилогии жанр романа-эпопеи, то Шапорин обратился к жанру монументальной симфонии, «симфонии-роману», затем симфонии-кантате, оратории и опере. В известной мере можно говорить и о близости языка А. Толстого и Шапорина. Язык того и другого, их образные характеристики рождались из окружающей их героев атмосферы, быта, обыденной речи, становясь основой художественного мышления писателя и композитора, создавших глубокие, социально значительные произведения.

Еще одна существенная черта сближает этих двух художников: от части к части циклов и писатель и композитор идейно вырастали сами, вырастало их представление о характере русского человека, вырастали их стремление и потребность «понять и почувствовать Россию в годы высочайшего ее парения и чувственно показать направление ее полета в будущее»<sup>12</sup>.

По романам А. Толстого и сочинениям Шапорина читатель и слушатель могут образно представить себе историческую судьбу Родины, воссоздать картину событий, пережитых Россией в годы революции и гражданской войны. В их произведениях мы найдем мастерское сочетание «изображения русского человека с эпическими картинами народной жизни, скромную мечту о личном счастье с дерзкой мечтой народа о лучшей доле, о правде, о величии человека»<sup>13</sup>.

Циклы А. Толстого и Шапорина — выдающиеся творения, отмеченные печатью большого таланта, произведения высокого патриотического звучания. Степень народности этих произведений определяется как глубиной идейного содержания, правдивостью, высокой художественностью, так и верным пониманием проблем наследия, традиций и новаторства, пониманием того, что искусство служит делу революции.

<sup>10</sup> Алексей Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 563.

<sup>11</sup> Алексей Толстой. О литературе. Статьи, выступления, письма. М., «Советский писатель», 1956, стр. 387.

<sup>12</sup> Конст. Федин. Собр. соч., т. 9, стр. 343.

<sup>13</sup> Там же, стр. 351.

В четырех частях Симфонии Шапорина — «Быль», «Пляс», «Колыбельная» и «Поход» — заключено лирико-эпическое повествование об Октябрьской революции, гражданской войне, о «переплавке» сознания интеллигента, о том, как «бывший индивидуалист переходит от трагического ощущения распада и „похорон былого“ к бодрой оптимистической убежденности в победе Революции»<sup>14</sup>.

Главная идейная и художественная ценность Симфонии Шапорина заключается в том, что сформулированная им программа — «показать влияние революции на сознание человека» — решается реалистическими средствами. Симфония от начала до конца песенна, ее музыкальный язык современен, отдельные эпизоды связаны с жанром русской народной и революционной песни.

Композитор насыщает инструментальную ткань Симфонии песенными интонациями, прочно опирающимися на фольклор эпохи. Новый герой его произведения должен петь «свои песни». Поэтому Шапорин обращается не к старинным эпическим или духовным напевам, как, например, Мясковский в финале своей Шестой симфонии, а к остро современному музыкально образному строю: массовая боевая песня и походный марш — вот, что составляло поэзию «настоящей жизни», вот, что, естественно, стало органической частью его симфонии.

В Симфонии широко, смело и новаторски использован хор, правда без слов, в качестве оркестрового тембра, важнейшего слагаемого партитуры. И тем не менее образное содержание хоровых эпизодов выразительно, конкретно, эмоционально.

Пристрастие композитора к жанру вокальной музыки неоспоримо. Он и сам этого не скрывает, утверждая, что с самого начала своей деятельности предпочитал вокальный жанр, главным образом сольный, но и хоровой. «У меня нет определенной формулы, — говорит композитор, — но я бы сказал, что в моих произведениях я хочу вернуть человеческому голосу важность, значение и эмоциональность, которые содержит текст».

Симфония была написана довольно быстро и в музыкальной жизни того периода явилась событием большого художественного и принципиального значения. Весной 1932 г. дирижером А. Коутсом она была показана музыкантам Москвы на репетиции в Большом театре. Первое исполнение Симфонии состоялось в Москве 11 мая 1933 г. симфоническим оркестром и хором Большого театра СССР под управлением А. Мелик-Пашаева и хормейстера В. Степанова. В следующем году (12 декабря 1934 г.) она прозвучала в Ленинграде, сначала в Большом зале филармонии в исполнении симфонического оркестра Филармонии и хора Театра оперы и балета под управлением А. Коутса, а затем на Металлическом заводе, где вместо театрального хора пел самодеятельный — «темпераментно, звонко, с энту-

<sup>14</sup> Иг. Г л е б о в. Музыка Ю. Шапорина. — «Известия», 11 мая 1933.

зназмом» (В. Богданов-Березовский). Позже, А. Коутс с огромным успехом исполнил Симфонию в столицах Австрии, Англии, Чехословакии, Дании и других городах Европы и Америки.

Для воплощения в музыкальных образах Симфонии своих дум и чувств Шапорин не ищет особых, острых средств выражения. Опираясь на лучшие образцы национальной классической музыки, в первую очередь музыки Глинки, Бородина, Мусоргского, он создает мелодии, интонационный строй которых происходит от русской народной и современной песни. Вместе с тем композитор не повторяет прошлого. Он идет «не к нему, а от него». Творчески перерабатывая, переосмысляя традиции, он создает свой индивидуальный язык, придавая знакомым интонациям современное звучание. Симфония Шапорина — произведение глубоко национальное. И не случайно критики единодушно сошлись во мнении, что это «русское, очень русское и индивидуальное творение».

В ней в полной мере проявились героико-эпические черты, сказавшиеся как в широком общенациональном (и даже шире, общенациональном) охвате темы, так и в соотношении повествовательного характера ее развития с лирической патетикой. Эти свойства, отличающие монументальное вокально-симфоническое творчество композитора, дают полное основание назвать его Симфонию «богатырской симфонией» современности.

Симфония написана в традиционной четырехчастной форме для чет-верного состава симфонического оркестра, смешанного хора, отдельного духового оркестра и солирующего фортепиано.

Однако композитор не просто развивает традиционную форму. Он подлинно творчески преобразует ее, подчиняя новому идейно-эстетическому содержанию, обогащая произведение современными образами.

Шапорин вносит в Симфонию элемент ораториальности, наиболее глубоко передающий массовость действия. Новое истолкование в цикле приобретает финал, в котором композитор мастерски сочетает симфонические и массово-песенные жанры. К финалу устремлено все развитие музыки предыдущих частей. Этот прием, типичный для русского эпического симфонизма, по-новому развит в Симфонии Шапорина. Можно говорить о своеобразной диалектике процесса, выразившегося в том, что новая форма, возникая, как будто бы „в полемике“ с традиционной, внутри которой она зародилась, затем снова обращается к ней, используя ее богатства.

Метод синтеза вокальных и симфонических форм имел распространение в советской симфонической музыке послереволюционных лет. В поисках новых форм воплощения современного содержания композиторы нередко обращались к соединению обобщенно-философского симфонического начала с конкретным песенно-хоровым. Таковы Шестая симфония Мясковского, «Симфонический монумент» А. Крейна и другие произведения

20-х годов. Однако реализация этого принципа в ранних произведениях симфонической советской музыки и в последующих были очень различными. Если в ранних произведениях композиторы зачастую ограничивались лишь «лозунговым» использованием революционного фольклора, то в более поздних и, в частности, в Симфонии Шапорина происходит «органический слав оригинального тематического и образного материала с народным звуковоплощением действительности, в результате которого отдельные мелодии приобретают своего рода эмблематическое значение» (В. Богданов-Березовский) <sup>15</sup>.

Первая часть Симфонии — «Быль» — это рассказ о прошлом, о пережитом, повествование не столько об эпохе, не о конкретно-исторических событиях, сколько о себе, о своем отношении к действительности; во второй части — «Плясе» — показаны образы стихийной народной силы; третья часть — «Колыбельная», — где композитор вновь обращается к прошлому, это своеобразный реквием памяти погибших за революцию, очень выразительный, наполненный глубоко трагическим содержанием, и финал — «Поход» — апофеоз, гимн победным силам революции, ее торжеству.

Симфония начинается небольшим оркестровым вступлением (Risoluto). Оно служит как бы эпиграфом, определяющим героико-эпический характер повествования. Сосредоточенное, хроматическое унисонное движение струнных и деревянных духовых, торжественно патетический характер, воспринимается как ораторская речь:



<sup>15</sup> «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 28.

Динамическая напряженность и тональная неустойчивость двенадцати вступительных тактов приводят к становлению главной тональности — до минор, в которой начинается экспозиция Allegro.

Тема главной партии рождается из призывных возгласов труб, появляющихся на фоне легкого колыхания арф и фортепиано, поддержанных виолончелями. Главная партия динамична, мелодически своеобразна, несет на себе печать индивидуальности автора. Характерный начальный ход на квинту вверх, затем движение вниз на секунду, интонация, которая становится «источником» для нового «взлета» на кварту и возвращение к опорному доминантовому звуку — вот мелодический рисунок главной партии, вырастающей затем в широкий кантиленный распев, роднящий ее с протяжной русской песней. Сочетание дуольного и триольного ритма, элемент народной ладовости, повествовательный тон самой музыкальной речи, в которой «мелодия формуется в образы высокой патетики» (Асафьев) — все это подчеркивает национальный характер первой темы симфонии. В какой-то мере эти, свойственные Шапорину мелодические обороты, характеризующие его пристрастие к патетически-распевным образам, можно было наблюдать уже в раннем тютчевском цикле романсов. В более же развитом виде они встречаются в последующем романсовом и вокально-симфоническом творчестве композитора<sup>16</sup>.

По своему образному содержанию тема главной партии внутренне контрастна: в ней, наряду с волевым началом, силой и страстностью тона, есть элементы лирически-распевные, что дает композитору возможность для разработки. Уже в начальных интонациях темы с характерной высокой VI ступенью в до-минорной тональности чувствуется свойственная русской народной песенности дорийская окраска. Эта народная ладовость отличает тематизм Мусоргского и Бородина. Она унаследована и лучшими советскими симфонистами. Наряду с Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем, Шебалиным, Шапорин широко использует народные лады.

В теме главной партии ясно выражены диатонизм, широкая распевность, вокальность основных мелодических оборотов, подчеркивающие ее национальную характерность:



<sup>16</sup> Очевидна интонационная общность мелодии романса «О чем ты воешь, ветр ночной», темы главной партии Симфонии и темы Пролога симфонии-кантаты «На поле Куликовом».

В экспозиции тема проводится дважды: вначале альтами, к которым вскоре присоединяются виолончели, затем она звучит у труб и деревянных духовых. Уже в пределах экспозиции тема динамизируется, интонационно обостряется, несет в себе элементы разработанности.

Связующая партия построена на материале вступления и представляет собой модуляционное последование тональностей, основой которого служат минорные терцовые соотношения ( $f - a - cis - e$ ;  $es - g - b - fis - D - B$ ). Это интенсивное тональное движение приводит к доминанте побочной темы, которая впервые прозвучит в тональности ми-бемоль минор.

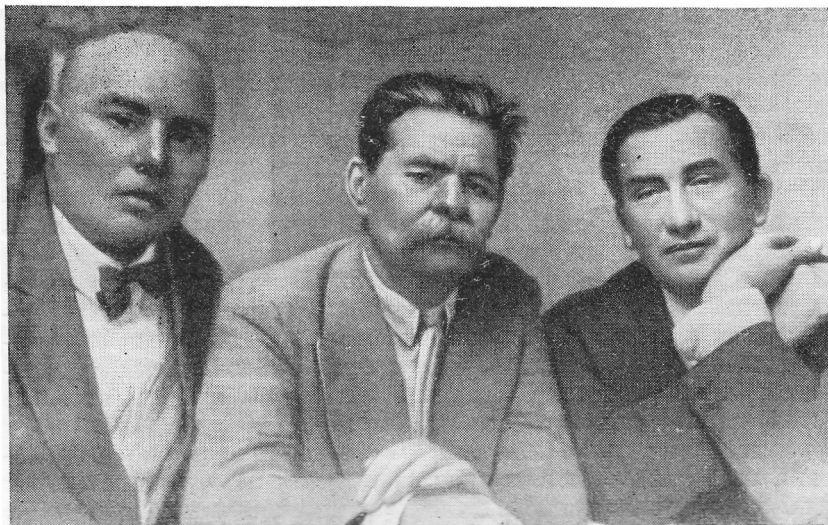
В качестве побочной темы Шапорин избрал популярную песню эпохи гражданской войны — «Яблочко». Однако композитор придает ей своеобразную окраску. Он лишает песню характерного для нее плясового начала, поручает ее исполнение хору без слов и при этом ритмически перенасыщает и осложняет тему, словно боится, чтобы слушатель сразу не узнал знакомые и привычные интонации. Двух, трех и пятидольный метр сменяются почти в каждом такте<sup>17</sup>. В интерпретации Шапорина «Яблочко» несколько утрачивает свою остроту; веселый плясовой характер песни уступает место сумрачному, суровому колориту. Композитор как бы стремится сблизить образные характеристики главной и побочной партий, и тем самым сблизить образы прошлого и настоящего:



Побочная партия представляет собой группу вариаций на тему песни «Яблочко», которая вначале звучит, как говорилось, у хора, а затем отдельные интонации ее проходят у различных голосов и групп оркестра. Постепенно звучность уплотняется, включаются все новые и новые инструменты. Шапорин применяет в развитии темы различные, в том числе полифонические приемы: фактура обогащается наложением новых голосов, при этом синкопирующие басы все время напоминают об активном, плясовом происхождении основного образа побочной партии.

Вариационный принцип в развитии тематического материала придает музыке большую подвижность, устремленность, динамику, а приемы полифонического развития — симфонический размах и яркость звучания. Используя вариационный принцип развития песенного материала внутри сонатной формы, Шапорин продолжает традиции русской классики и тем

<sup>17</sup> Даже такой опытный дирижер, как А. Коутс, заметил однажды на репетиции, что метрика симфонии слишком трудна.



*Ю. А. Шапорин, А. М. Горький и А. Койтс*

самым еще раз подчеркивает национальную принадлежность своего произведения.

В. Богданов-Березовский усматривает в побочной партии «анархическое, бунтарское начало, стихийно-неорганизованное движение», которое «носит явно угрожающий характер... страшит»<sup>18</sup>. Вряд ли стоит приписывать композитору точную, определенную программу произведения в целом или в отдельных его частях. Но все же, несомненно, что введение современной массовой песни в Симфонию связано с потребностью композитора «реально выразить в искусстве новое время и его новое ощущение», выразить революционную настроенность масс языком интонаций, бытующих в народе.

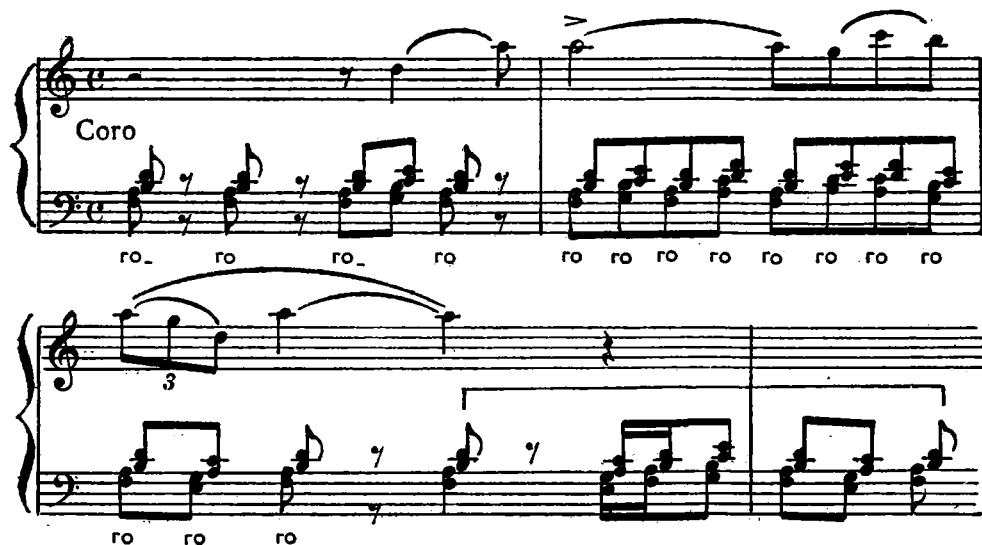
Заключительная партия экспозиции Симфонии возвращает нас к тематизму главной партии. Широко и свободно льется ее мелодия. Просветленно звучит тема в Ми-бемоль мажоре, создавая ощущение успокоенности, некоторой разрядки напряжения. Заключительная партия может быть названа образом распеваемого, песенного инструментализма. Особенность этого довольно законченного построения заключается в том, что композитор дает тему в различной ладовой окраске, причем он то затем-

<sup>18</sup> В. М. Богданов-Березовский. Ю. А. Шапорин и его симфония, стр. 21.

няет мажор, то просветляет минор. Ладь идет как бы навстречу другой.

Однако покой этот длится недолго. Напряженные хроматизмы вступления вновь врываются в светлый Ми-бемоль мажор, предвещая начало разработки.

В статье о симфонии Никиты Карева Шапорин писал, что драматическая коллизия, насквозь пропитывающая первую часть, в разработке «достигла высот подлинного драматизма». Говоря о разработке Симфонии самого композитора, можно, пожалуй, высказать ту же мысль. Начавшись в маршевом ритме (*Grave Marziale*), в тональности ля минор, разработка все более и более утверждает активное, драматическое начало. Уже после восьми вступительных тактов, одновременно с темой главной партии (исполняемой деревянными духовыми) композитор вводит в разработку совершенно новую тему, близкую по своей суровой окраске побочной<sup>19</sup>. Порученная четырехголосному хору без слов, она звучит вначале на слоге *го-го*, затем на гласных *о*, *у* и опять на слогах — *ой*, *йох* и т. д. Этот же прием используется и в финале Симфонии. Совершенно новая и оригинальная трактовка хора, интересные фонические находки очень обогащают партитуру, образуя одновременно звучащие самостоятельные комплексы, и придают Симфонии гораздо более реальный характер, помогающий раскрытию ее программного замысла:



<sup>19</sup> Тема эта взята Шапориным из его музыки к пьесе «Сарданапал», там она служила темой шествия Сарданапала.



Возвращаясь к разработке Симфонии, заметим, что в ней затем полифонически сочетаются элементы главной и побочной тем. Шапорин часто прибегает к тональным сдвигам, обилию пониженных ступеней, альтерациям, имитациям, канону. Часто сменяется метр, музыку характеризует активный динамизм. Композитор вновь как бы утверждает свой тезис о том, что на протяжении всей Симфонии он стремился показать динамическое движение сил революции.

Доминирующим, «сквозным ритмическим действием» становится маршевый, объединяющий все основные тематические элементы экспозиции и имеющий важное значение для всего дальнейшего развития Симфонии, особенно ее финала. Неудержимый поток, в котором слиты голоса хора и оркестра *tutti* иногда приобретает даже несколько хаотический характер, в особенности из-за того, что тематический материал развивается не столько вширь, сколько повторяя в различной динамической окраске знакомые уже короткие мотивы.

Тональный план разработки довольно сложен, хотя в основе своей приближается к терцовому ряду.

Интересным психологическим и драматургическим моментом разработки является введение композитором речитативного эпизода (*Lento*), выполняющего роль своеобразного предъякта к репризе. После динамического нагнетания одиноко звучит голос кларнета (нельзя не усмотреть в этом известного воздействия оперных приемов).

Речитативный эпизод начинает собой новый этап разработки — появляются мотивы побочной партии, окрашенные дорийским ладом; облегчается звучность оркестра, сглаживается острота звучания, и в просветленном ми миноре вступает главная партия. Это — начало репризы, небольшой по объему, но отличающейся слитностью, текучестью основного тематического материала, с постепенными переходами одной партии в русло другой. Это объединение контрастных образов, характерное для эллипсического симфонизма «кучкистов», ясно выражено в Симфонии Шапорина.

Реприза, начавшись в тональности ми минор, через сложный модуляционный ход вместе с началом побочной темы, возвращает основную до-минорную тональность.

Побочная тема в репризе варьирована не столь широко, как в экспозиции, и вслед за ней в одноименном мажоре вступает заключительная партия.

Развернутая кода служит обобщенным философским выражением трагедийного содержания первой части симфонии. Изложенная в трехчастной форме, звучит скорбная песня у женского хора и оркестра: она исполнена большой выразительности и силы. Это своеобразный реквием, плач по погибшим за революцию. Шапорин в этом эпизоде вновь обнаруживает свое мастерство владения широкой и пластической мелодикой:

Lento drammatico

Coro

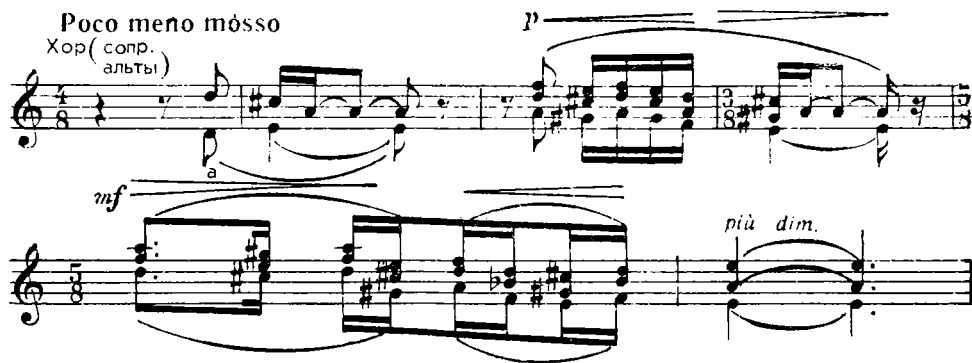
ff

Вторая часть симфонии «Пляс» — выполняет роль скерцо симфонического цикла. И по композиции и по разработке тематического материала она, пожалуй, наиболее цельная. Исполняемая большим симфоническим оркестром без хора в бурном, стремительном темпе она вызывает ассоциацию с побочной партией 1-й части, основанной на теме песни «Яблочко». Снова, как и в первой части, композитор перемежает различные ритмы:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{3}{8}$ ; «притоптывающие», плясовые ритмы определяют основной характер музыки. В этой нарочито беспорядочной ритмической пестроте композитор как бы хочет выразить стихийность революционного движения. Ощущение стихии, которая, по образному выражению Д. Фурманова, «черт знает куда может обернуться» («Чапаев»), особенно захватывает слушателя в крайних частях «Пляса».

«Бесшабашная удаль» выражена здесь вначале в причудливом сопоставлении самых различных ритмов, акцентировании слабых долей такта, в ярком оркестровом колорите. Средняя часть «Пляса» — трио — образует в свою очередь целый тематический комплекс, здесь контрастно противопоставлены темы эпического склада, одна из которых интонационно близ-

ка вступлению к симфонии-кантате «На поле Куликовом». В репризе «Пляса» движение становится еще более стремительным. После изложения основных тем «Пляс» завершается кодой, объединяющей элементы всего тематизма. Очень большую роль в «Плясе» играют многообразные колористические и ритмические приемы. «Пляс» мастерски оркестрован. Некоторые критики находили в нем очень много общего с колористическими и ритмическими приемами Стравинского в «Петрушке». В этом есть доля истины, хотя естественнее указать на преемственность яркой инструментовки от собственной оркестровой сюиты Шапорина «Блоха».

Скромная по объему, третья часть симфонии — «Колыбельная» — очень выразительна по эмоциональному содержанию. Звучащая у женского хора в сопровождении струнных и деревянных духовых ниспадающая, насыщенная хроматизмами мелодия подчеркивает ее печальный характер. (В этом нельзя не усмотреть аналогии с кодой 1-й части Симфонии):



Музыкально-образное содержание «Колыбельной», ее большая эмоциональная глубина, лирическая насыщенность, искренность высказывания сближают ее и с лирическими образами последующих сочинений композитора — такими, как каватина Невесты из кантаты «На поле Куликовом», партия Елены в «Декабристах». Инструментована «Колыбельная» очень прозрачно: основную роль здесь играет женский хор, наряду со струнной группой и деревянными духовыми.

Если представить себе эту часть в оперном произведении, то можно истолковать ее как своеобразный аккомпанированный речитатив с выделением мелодии в оркестре и хоре.

За импровизационно-речитативной «Колыбельной» без перерыва следует финал, названный композитором «Поход». Эта часть в общей концепции произведения играет, пожалуй, самую важную роль. Именно здесь композитор хотел дать решение основного конфликта («борьба личного начала и выход на дорогу»). Обобщенность и глубина идеи финала нашли

свое выражение в его масштабности. Финал монументален как по тематическому содержанию, так и по средствам выразительности: наряду с четверным составом симфонического оркестра и хором, композитор вводит сюда духовую группу и солирующее фортепиано. Сочетание тематического материала в финале образует форму рондо с элементами сонатности. Рефреном рондо является не столько возвращение к одной и той же тематической формуле, сколько к одной тональной сфере. Вначале до минор, затем — До мажор (в коде). Выше говорилось о роли маршевого начала в финале Симфонии и о преобладании его по отношению к первой части. Уже вступительные такты «Похода», особенно после хроматизмов «Колыбельной», звучат ярким контрастом и определяют характер движения и образное содержание всей части, пафос которой выражает радость победы, торжество Революции. Динамическое развитие финала — это как бы собирание, постепенное включение в действие все новых и новых сил, их объединение и победа. Это движение, начавшись с темы, подготавливающей характер всей части, постепенно нарастает, устремляясь к кульминации — песне-гимну. Первый эпизод финала подчеркивает эпический, ораториальный характер произведения и вместе с тем служит исходной точкой для развертывания огромного героико-патриотического полотна. Не случайна и интонационная близость начальной и заключительной тем:



Включая в финал все новые и новые тематические образования, Шапорин вводит интонации массовых песен и маршей эпохи, в том числе «Марш Буденного» Дм. Покрасса, конечно, но-своему их переосмысляя и подчиняя идейно-эмоциональному складу своего произведения. «Марш Буденного» в финале, так же как и «Яблочко» в первой части, приобре-

тает своеобразную «шапоринскую» окраску, с характерными для нее эмоциональной глубиной, подчеркнутой национальной определенностью. Тема «Марша Буденного», мощно звучащая у отдельной духовой группы, накладываясь на звучность хора и полного симфонического оркестра, создает ощущение непобедимой силы.

Тем большим контрастом звучит последующий эпизод, порученный солирующему фортепиано. Объяснение этой неожиданной смене настроений, внезапной замедленности действия, можно найти в традициях эпического симфонизма. Но, как нам представляется, в данном случае дело не в этом. Здесь скорее можно говорить либо о недостаточном драматургическом мастерстве композитора, либо о стремлении его вновь напомнить о «борьбе личного начала», проявившемся в сопоставлении столь разножанровых сфер — массовой песенности, маршевости и лирики. Возможно еще одно объяснение. Композитор, которому полюбился тематический материал (созданный им еще для фортепианного концерта, переработанного затем в симфонию), не хотел жертвовать этой выразительной темой, вновь подчеркивающей его приверженность к широкой, распевной мелодике, и ввел ее в Симфонию. Этот эпизод, естественно, выпадает как из общего плана симфонии, так и особенно из ее финала.

Развитие второй половины финала устремлено к кульминации — песнегиму. Основой его служит тема массовой походной песни, диатонической, распевной, торжественной. До-мажорная тональная окраска подчеркивает светлый, радостный, победный характер песни:

### **Marciale**

Сопрано без слов



Примечательной чертой финала является то, что композитор не механически вводит широко бытующие музыкальные интонации в симфоническую ткань, а подчиняет их идейно-эмоциональному содержанию произведения, задачам его драматургического развития. Шапорин мастерски сочетает песенный и симфонический принципы.

Симфония Шапорина — произведение чрезвычайно интересное и значительное. Она явила собой не только новый тип музыкального мышления, но породила последователей и заложила основы новых традиций. Монументальность замысла, народно-эпический характер повествования, глуби-

на и современность темы, яркая национальная характерность образов, большое композиторское мастерство делают ее одним из крупнейших явлений реалистической советской музыки.

Вместе с тем она несвободна и от недостатков, которые уже после первого исполнения стали ясны самому композитору. Об этом достаточно красноречиво говорит приведенная выше стенограмма обсуждения Симфонии. Чрезмерная звуковая перегрузка, ритмическая пестрота, «черепополосица», длинноты, не всегда оправданные тематические и жанровые сопоставления, — все это требует пересмотра, новой редакции, доработки<sup>20</sup>. И все же только непростительной расточительностью можно объяснить тот факт, что Симфония со времени ее завершения исполнялась считанное число раз. Произведение большой идейной и эмоциональной силы, показывающее процесс перестройки сознания советской интеллигенции, произведение, в котором нашли развитие лучшие реалистические традиции музыкальной классики в сочетании с новаторскими приемами — заслуживает лучшей участи.

Верность Шапорина реализму и классическим традициям позволила некоторым критикам упрекнуть композитора в «традиционализме», «ретроспективизме», недостаточном новаторстве<sup>21</sup>. Аналогичные упреки были высказаны и некоторыми зарубежными рецензентами после исполнения Симфонии, например, в Австрии. Однако «острота» средств выражения, которую ждали от нового советского произведения, вовсе не обязательно должна была означать новизну и прогрессивность взглядов художника. В этом смысле нам представляется весьма важным привести одно из выступлений Шапорина на Пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов, точно формулирующем его творческое credo.

«Цель советского художника, — сказал композитор, — служение народу. Подчиненный этой единой и важной цели, художник ищет своих средств выражения, на чем и основано различие художественных индивидуальностей. Одни находят их быстрее, другие медленнее. У одного они выражались „острее“, у другого менее остры. И неверно думать, что вопрос об языке в музыке не встает перед каждым, кто призван к участию в строительстве советской культуры и претендует на высокое звание советского художника. *Важно, чтобы средства не заслонили цель, важно, чтобы „острота“ ...не стала самоцелью*»<sup>22</sup>.

В самом деле, сколько произведений, столь насыщенных «острыми», «жесткими» звучаниями не нашли пути к сердцу слушателей, хотя они и отличались внешней новизной музыкального мышления.

<sup>20</sup> В настоящее время композитор работает над новой редакцией Симфонии.

<sup>21</sup> См. упоминавшуюся брошюру В. М. Богданова-Березовского «Ю. А. Шапорин и его симфония» и статью М. Пекелиса «Последние концерты декады советской музыки». — «Известия» 3 декабря 1938 г.

<sup>22</sup> «Советская музыка», 1946 г., № 10, стр. 72. Подчеркнуто мной. — С. Л.

Демократичность языка, реализм концепции — вот основные творческие принципы Шапорина, которыми он руководствуется в своей практике и которые делают его не только достойным наследником классических традиций русской музыки, но и новатором. Вспомним характеристику, данную Шапорину Шостаковичем: «Шапорин, — талантливый продолжатель бородинско-глазуновского симфонизма „богатырского“ склада, — линии, никем почти из советских композиторов, к сожалению, не развиваемой»<sup>23</sup>.

Как уже говорилось выше, после нескольких успешных исполнений в Москве и Ленинграде, Симфония Шапорина под мастерским управлением Альберта Коутса прозвучала в Австрии, Англии, Чехословакии, Соединенных Штатах Америки, скандинавских странах. Везде она прошла с огромным успехом: слушатели поняли ее большое гражданское содержание, оценили мастерство композитора. После исполнения Симфонии в Бостоне один из критиков писал: «Это значительное произведение столь просто, что всякий, кто слушает, понимает его без помощи пояснительных примечаний... Шапорин протягивает руку Бетховену, ... — и заключает: — Эта музыка оставит яркий след в умах поколения». Другой критик отмечает, что «Шапорин, рассказывая музыкальную историю Революции, использует темы народного характера, инструментальные и вокальные краски, могучий ритм. Его мастерство очень велико... Симфония говорит голосом русского народа». Вся пресса отметила, что «шапоринская симфония очень русская, и в то же время имеет очень индивидуальное лицо»<sup>24</sup>.

Почвенность, народность музыки Шапорина делают ее свежей и новаторской и сегодня.

26 ноября 1938 г. в одном из симфонических концертов декады советской музыки в Москве Симфония вновь прозвучала после пятилетнего перерыва под управлением А. Мелик-Пашаева и хормейстера Н. Данилина. Слушатели и критика досадовали, что такие этапные в истории советской музыки произведения, каким несомненно является Симфония Шапорина, мало исполняются, что не используется сила их воздействия в воспитании высоких патриотических и гражданских чувств советской молодежи.

Очень верную оценку произведение Шапорина получило в статье А. Шавердяна — «Русская симфония», где автор справедливо оценивал значение Симфонии и тенденции в развитии советской симфонической культуры вообще.

«Для многих музыкантов, — писал А. Шавердян, — успех Симфонии Ю. А. Шапорина явился неожиданностью.

<sup>23</sup> См. «Информационный сборник СССР», № 7—8, 1945, стр. 2.

<sup>24</sup> Цит. по газете «Музыка», 6 апреля 1937 г.

...Сколько в Симфонии подлинной силы, большого таланта, живого и искреннего восприятия революционной действительности. Отдельные стилистические достижения композитора исключительно важны: в Симфонии, по существу, впервые утверждаются чрезвычайно плодотворные и верные творческие тенденции.

Музыка Шапорина полна яркого национально-русского своеобразия. Как и опера «Декабристы», так и более ранняя Симфония свидетельствуют о глубокой связи этого советского художника с русской народной музыкой... Вся система его музыкально-выразительных средств — ладовый строй, интонации, ритмы, краски оркестра — является творческим развитием принципов русской классики, в первую очередь важнейшего принципа органической связи с русским музыкальным сознанием. Живая, взволнованная и эмоциональная музыка Шапорина является прекрасным подтверждением плодотворности этих принципов для советского искусства. Симфония Шапорина в ее лучших эпизодах напевна, ее мелодические линии пластичны и мягки. Картины природы — русской степной шири (трио второй части), проникновенная народная лирика («Колыбельная» и ряд эпизодов первой части) — все это обогащает содержание Симфонии, насыщает ее живым разнообразием эмоций.

К проблеме монументального музыкального стиля Шапорин подошел глубоко своеобразно. В самых сильных эпизодах — огромный волевой напор, мощное звучание сочетаются с простотой, напевностью и мягкостью линий. Это — музыка, идущая от героических образов Глинки, Бородина, народного эпоса — образов глубоко национальных.

Симфония Шапорина — одно из тех крупных произведений советской музыки на революционную тему, которые можно назвать подлинно национальными, русскими.

...В этом свете следует всячески подчеркнуть принципиальную ценность Симфонии Шапорина как одного из первых образцов стиля русской национальной советской музыки.

Найденный Шапориным путь воплощения советской тематики принципиально верен и плодотворен. Вот почему слушатель прощает композитору отдельные идейные противоречия его замысла»<sup>25</sup>.

Мы полностью разделяем эти мысли о Симфонии Шапорина, и нам хотелось бы еще раз, по прошествии четверти века со дня создания Симфонии, подчеркнуть верную направленность творческих принципов композитора, перспективность и жизненность их для сегодняшнего дня советской музыки.

Симфония показала, как, используя традиции русского эпического симфонизма, композитор расширил его границы в сторону более ясно выра-

<sup>25</sup> А. Ш а в е р д я н. Русская симфония. — Избранные статьи. М., «Советский композитор», 1958, стр. 214—216.



женной программности, ввел современный тематизм, включил в симфоническое произведение вокальные формы.

Именно от этой Симфонии, грандиозной «фресковой» композиции, протянулись нити к позднему вокально-симфоническому и ораториальному стилю Шапорина, к монументальности, эпичности его драматургии, песенности в самом широком ее понимании — от современного ее преломления до возрождения русских национально-народных традиций. Опыт Шапорина оказался принципиально важным не только для него самого, но и для всего советского музыкального творчества, ибо в его симфонии, как совершенно справедливо утверждает В. Богданов-Березовский, «были постулированы творческие принципы, в дальнейшем с огромной силой развитые в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях Шостаковича — приемы симфонического обобщения бытового революционного фольклора эпохи»<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 28.

## Г л а в а ш е с т а я

*Клинский период жизни и творчества.  
Продолжение работы над оперой.  
Вокальные циклы на слова Пушкина  
и Блока*



ак говорилось, Шапорин параллельно с сочинением Симфонии начал работу и над другими частями патриотической тетралогии, и прежде всего над оперой. Несмотря на серьезные замечания критики, композитор не только не оставил мысли о завершении оперы, но, напротив, упорно и настойчиво продолжал работать над ней, стремясь достичь исторически верной трактовки темы.

Музыка оперы, сразу же после исполнения на сцене в 1925 г. первых картин, привлекла внимание общественности и театров. Большой театр в Москве и Академический театр оперы и балета в Ленинграде уже в конце 20-х годов решили помочь сближению точек зрения композитора и писателя на либретто и толкование темы. Однако не только противоречия в отношениях между композитором и либреттистом мешали работе Шапорина. Композитор тогда еще не мог соединить оперную распевность, качество, которым он в известной мере уже владел, с симфоническим драматизмом. Для этого нужно было время, возможность поработать в жанре симфонической музыки. Руководство Большого театра и в первую очередь директор Е. К. Малиновская, а также Н. С. Голованов и В. Л. Кубацкий согласились продлить срок представления оперы до завершения Шапориным Симфонии, законченной в 1932 г. и многому научившей автора. В процессе работы он сумел расширить свой кругозор симфониста и драматурга, достичь драматически конфликтного развития тематического материала вокально-хоро-

выми и оркестровыми средствами. В Симфонии обнаружились многие тенденции, которые получили свое полное развитие уже в последующих сочинениях.

Пребывание Шапорина в Ленинграде все больше и больше тормозило непосредственный и постоянный контакт с Большим театром. Поэтому Е. К. Малиновская предложила Шапорину переехать из Ленинграда в Москву с тем, чтобы вместе с коллективом театра доработать и завершить долгожданное произведение. Мысль эта убедила композитора и в конце 1934 г. он поселился в Клину, в Доме-музее П. И. Чайковского. Здесь он прожил до конца десятилетия и лишь один год провел по-соседству — в Демьянове.

Жизнь в Клину была очень насыщенной. Сама атмосфера Дома-музея творчески настраивала композитора. Он вспоминает, что и «время там текло медленнее, и день был как-то больше». У Шапорина был заранее составленный план работы и твердый распорядок дня, который он старался ничем не нарушать<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Рассказывая о начальном периоде пребывания в Клину, Шапорин вспомнил один занятный эпизод. Обычно, работая, он много курил. И только когда в комнате уже совсем невозможно было дышать, раскрывал окно. Однажды, снаружи в окне показался Л. В. Собинов. Несмотря на то, что прошло много лет с тех пор, как они виделись, Собинов сразу же узнал Шапорина, и они погрузились в веселое воспоминания. А было это почти тридцать лет назад. «Я был студентом Киевского университета, — вспоминает Юрий Александрович, — когда меня однажды попросили принять участие в организации концерта в помощь „неимущим студентам“. Так как участие только одних местных артистов не дало бы нужного сбора, я подал мысль — не обратиться ли нам в Москву, к Собинову, с просьбой принять участие в этом благотворительном концерте. Для нас была полной неожиданностью быстрая реакция знаменитого артиста, который тотчас протелеграфировал: „Буду 24 декабря (1907 г. — С. Л.) утром, московским поездом“. С утра мы, устроители концерта, устремились на вокзал, но поезд не пришел. Были сильные заносы, поезда очень опаздывали и Л. Собинов буквально с каждой станции телеграфировал нам, где он задерживается: из Воронки, Конотопа, Нежина. Однако день прошел, а Собинова не было. Пришлось начать концерт без него. Мы были страшно встревожены, боялись, что публика устроит скандал. Концерт шел, заканчивалось первое отделение. И вдруг, уже в начале одиннадцатого, узнаем, что приехал Собинов, и не один, а привез с собой артистку Малого театра Е. М. Садовскую и баса Сибирякова. Концерт имел колоссальный успех и затянулся чуть ли не за полночь. Когда мы принесли Собинову гонорар, он, справившись о сумме, вынул из своего кармана еще ровно столько же и вручил нам.

Это в высшей степени гуманное отношение артиста к учащейся молодежи произвело на всех нас тогда огромное впечатление.

И вот мы снова встретились в Клину. Л. В. Собинов сразу же узнал во мне того студента, который встречал его в Киеве. Теперь у нас завязалась настоящая дружба, и я, приезжая из Клина в Москву, обычно останавливался только в его доме».

Известно, что Л. В. Собинов проявлял большой интерес к творчеству Шапорина еще тогда, когда молодой композитор лишь задумывал писать свою оперу «Декабристы». В книге Н. Владикиной «Собинов» мы находим страницы, с подробным рассказом об этом: «После четверти века служения искусству, он (Собинов. — С. Л.) не

Годы работы Шапорина в Клину были плодотворными и с точки зрения творческих результатов и в смысле обогащения внутреннего мира композитора. Здесь он много читал, играл, ничто не отвлекало его от творчества. Жизнь в Клину была для него своеобразным университетом: он знакомился с творчеством Чайковского, жил в атмосфере его музыки, изучал рукописи и архивы композитора, письма, дневники, пытался постичь творческую лабораторию великого музыканта. А постоянное общение с русской природой усиливало поэтическое начало шапоринской музыки, окрашивало ее лирические страницы еще большим теплом. И неслучайно в романах, созданных Шапориным в эти годы, такое большое место занимает пейзаж, а музыка так лирична и живописна.

Очень интересны воспоминания, которыми поделился с нами известный литературовед В. А. Жданов, работавший тогда в Клину. В письме к автору настоящей книги он пишет: «По своей работе над изданием писем П. И. Чайковского мне постоянно приходилось бывать в Клину. И вот однажды директор Музея Н. Т. Жегин сообщил нам интересную новость: в Музей приезжает на жительство композитор Ю. А. Шапорин. „Это настоящий Пьер Безухов, вот вы увидите: такой же огромный“.

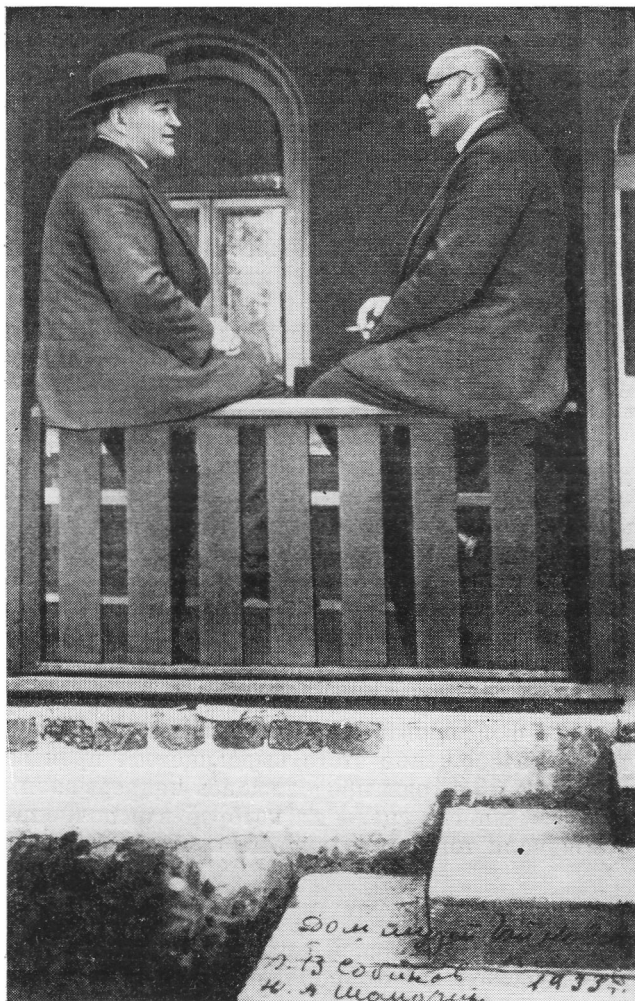
Вскоре появился обещанный „Пьер“. Я нашел сходство с героем „Войны и мира“ не столько во внешности (и это сходство очевидно), сколько в бросившемся в глаза с первого взгляда добродушии и застенчивости, прикрытой громким голосом.

В постоянном общении мы прожили в Клину несколько лет. Позже, когда я узнал биографию Юрия Александровича, мне стало понятным то, что удивляло на первых порах: многообразие интересов.

Входишь, бывало, в комнату композитора, видишь открытый рояль, нотную бумагу, приготовленные карандаши, а сам композитор углубился в чтение только что вышедшей книги Леонардо да Винчи. Хочется поговорить с ним об его деле, с любопытством заглянуть в его „творческую лабораторию“, а он не может оторваться от книги. В другой раз в ответ на мои наводящие вопросы все по той же линии он, к великому моему

утратил прежнего стремления к расширению репертуара. Спеть новую оперу, сыграть нового героя — как часто мечтал об этом Собинов! Одно время счастье как будто улыбнулось артисту. Большой друг Леонида Витальевича, молодой композитор Ю. А. Шапорин задумал писать оперу „Декабристы“.

К творчеству Шапорина Собинов относился с доверием, зная, что этот ученик школы Римского-Корсакова твердо стоит на реалистических позициях. Интерес к опере возрос, когда Леонид Витальевич услышал отрывки из „Декабристов“ в исполнении автора. (Это произошло как раз в Клину, в дни описываемой встречи. — С. Л.). Но по замыслу Шапорина центральная роль К. Рылеева — образ, наиболее привлекавший Собинова, предназначалась для баритона. Как ни просил Собинов композитора изменить первоначальный замысел и сделать Рылеева тенором, тот не согласился. Так и остался неосуществленным этот замысел Собинова». (См. Н. М. Владыкина — Бачинская. Собинов. М., «Молодая гвардия», 1958, стр. 261—262).



*Л. В. Собинов и Ю. А. Шапорин на террасе  
Дома-музея П. И. Чайковского в Клину*

изумлению, начинает цитировать меткие слова из переписки Льва Толстого с В. П. Боткиным, которые я, исследователь творчества Толстого, как-то упустил из вида. Во время прогулки он с упоением начинает говорить о государственной миссии Ивана Калиты.

Разносторонность интересов мешала и в то же время углубляла собственный творческий процесс Ю. А. Шапорина. Мешала тем, что отвлекала от профессиональных интересов. Обогащала в том, что всегда насыщала его музыку философскими, историческими и другими общественными интересами.

В медлительности творчества Ю. А. Шапорина я не заметил расхлябанности или простой житейской лени. В дни больших передышек он не был беспечен, в нем шла большая внутренняя работа. Это было очевидно. Зато, когда наступал срок, Юрий Александрович превращался в труженика: он рано вставал, не отрывался от рояля и от нотной бумаги, поражал его „отсутствующий“ взгляд сосредоточенного в себе художника...

...Хочется добавить еще вот что... при серьезных разговорах об его медлительности в творчестве он впадал в тон самобичевания: „нет-де таланта“, или „поздно начал“, „голова тяжелая“ и еще что-нибудь в таком роде. А те, с кем он беседовал, потому и сетовали, что хорошо видели этот талант, самобытный, неповторимый.

Кстати, на мои вопросы, последователем какой школы Ю. А. себя считает (я хотел услышать имя Чайковского), он назвал имя Бородина<sup>2</sup>.

Творчество Шапорина клинского периода ознаменовалось созданием многих замечательных произведений: здесь и вдохновенные циклы романсов на стихи Пушкина и Блока, к этому же времени относится окончательное формирование замысла «На поле Куликовом» как симфонии-кантиаты и завершение этого выдающегося произведения советской музыки. В эти же 30-е годы продолжалась непрерывная работа над оперой «Декабристы», многие сцены из которой в исполнении оперного ансамбля ВТО прозвучали тогда в различных концертных залах и рабочих клубах.



В истории советской вокальной музыки 30-е годы явились тоже своего рода рубежом. В этот период завершения строительства социализма и постепенного перехода к коммунизму, когда с особенной остротой встали проблемы формирования характера нового человека, воспитания его чувств, произведения литературы и искусства приобрели исключительно важное значение, и при этом во всей их жанровой полноте,— начиная от монументальных форм и кончая интимной лирикой.

<sup>2</sup> Письмо автору книги от 26 января 1959 г.

Однако для решения столь трудной задачи как «воспитание чувств» нового человека только овладения опытом, накопленным классической поэзией и музыкой, было мало. Нужно было творчески, новаторски переработать его, создать такие произведения, которые по своим выразительным средствам и образному содержанию были бы понятны многим слушателям и читателям, где бы автор мог говорить на доступном народу языке, сумел бы возвысить сложное до простого.

Традиции русской классической поэзии и музыки дают нам бесчисленное количество примеров того, как каждый из новых этапов в развитии жанра определялся стремлением поэтов и композиторов демократизировать свой язык, сделать его понятным и близким своим современникам.

В этом заключалась одна из новаторских черт подлинных художников.

Развитие поэтической и вокальной лирики 30-х годов пошло именно в этом направлении. Если попытки отдельных композиторов в предыдущем десятилетии изобретать «неслыханные звуки, выдумывать неведомый язык» привели к полной отчужденности от «большой публики», то основная тенденция развития жанра в 30-е годы проявилась уже совсем в ином — в направленности к широкому слушателю, в демократизации музыкального языка, в творческом использовании традиций русской классической вокальной лирики, в обогащении и расширении средств музыкальной выразительности.

Жанр поэтической лирики, романское творчество советских композиторов с их пристальным вниманием к внутреннему миру человека получает в эти годы все более широкое признание и распространение, наполняется все большим гражданским содержанием, приобретает по-настоящему общественное звучание. Заметно меняется и образ лирического героя. Он, как верно говорится в «Истории русской советской литературы», «обогащается новыми чертами, отражающими складывающиеся социалистические отношения в советском обществе. Внутренний мир героя становится многограннее, шире и глубже круг его интересов и раздумий. В лирике, окрашенной в жизнеутверждающие тона, звучат философские мотивы. „Вечные темы“ поэзии — личность и общество, счастье, любовь, бессмертие, природа — получают новое осмысление»<sup>3</sup>.

Активная общественная и гуманистическая устремленность окрашивает развитие искусства 30-х годов и, в частности, вокальную лирику.

Событием, непосредственно способствовавшим возрождению массового интереса к лирической поэзии и музыке, было широко отмечавшееся в 1937 г. столетие со дня гибели Пушкина. Этот год стал своего рода

<sup>3</sup> «История русской советской литературы», т. II. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 82.

рубежом и в развитии жанра вокальной музыки и в его дальнейшей судьбе.

Субъективизм высказывания, изысканность музыкальных средств, обращение к узкому кругу любителей, теперь уже ни в какой мере не могли ответить запросам слушателей. Нужно было серьезно задуматься над методом воплощения образа нового лирического героя, над проблемами музыкального языка, углубления музыкальной мысли.

Идея гуманизма, составляющая основное содержание и смысл поэзии Пушкина, требовала от советских композиторов не только новых средств выразительности, но и совершенно нового переосмысления самой этой идеи как категории этической и эстетической. Но проблема гуманизма в советской музыке, естественно, должна была приобрести новое, современное содержание.

Обращение к пушкинской поэзии с ее необъятным эмоциональным горизонтом требовало обогащения советской вокальной музыки. При этом речь шла не только о более широком образном содержании, но и о значительном расширении жанровой сферы.

В 30-е годы стали постепенно возрождаться забытые в прошлом жанры гражданской, философской лирики, романсы-элегии, танцевальные формы и т. д.

Особое значение получила проблема обновления музыкального языка, способного передать все богатство настроений и чувств великого поэта, проблема создания мелодий, обращенных к сердцам слушателей. Поэтическая лирика, лиризм музыкальных образов все более и более становились «сквозным действием» вокальной музыки таких композиторов, как Ан. Александров, З. Левина, Н. Мясковский, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др. Возрождалось «мелосное мышление» (термин Б. В. Асафьева), качество, в значительной мере утраченное в вокальном творчестве многих композиторов 20-х годов, хотя и составляющее «святая святых» этого жанра вообще. Область вокальной музыки, точнее — романсовой лирики все больше становилась лабораторией, где вырабатывался словарь музыкальных интонаций, велись поиски средств общительности, непосредственного музыкального высказывания.

Характеризуя развитие советской вокальной камерной музыки этого периода, Б. В. Асафьев писал, что «после несколько упорного пребывания в лоне субъективного психологизма и душевной замкнутости целый ряд композиторов, оперишь на поэтическое наследие великих русских классиков, особенно Пушкина и Лермонтова, устремились к возрождению „распевной“ общительной мелодичности классического глинкинского романса с целью петь, как думается, и думать, как поется: мелодия тогда расцветает из живого ощущения интонации человеческого голоса, из эмоционально отзывчивого *произнесения* слов текста, нюансы же смысла поэтической речи раскрываются изысканной гармонией».



Таковы устремления камерной лирики Мясковского, Шебалина, Шапорина, Кочурова... Томиллина и других „романтиков русской романсности“<sup>4</sup>.

Несомненно, что одним из примеров, опираясь на который Б. В. Асафьев сделал свои справедливые выводы, был и цикл романсов Шапорина на слова Пушкина. Созданный композитором на протяжении 30-х годов и выпущенный в свет в 1937 г., к 100-летию со дня смерти поэта, он явился одним из наиболее ярких претворений пушкинской поэзии в советской вокальной музыке.

В этом цикле прежде всего *сам* Шапорин поднялся над тем, что было создано им ранее в жанре вокальной музыки. Если в тютчевских романсах еще очень заметны скованность эмоций, преобладание философских мотивов, рассудочность музыкальной мысли и недостаточность «мелосного мышления», то в пушкинском цикле концепция совершенно преобразуется. Меняется и самый тон музыки, углубляется и вместе с тем проясняется музыкально-поэтическая мысль романса. Новый цикл характеризуется большей эмоциональной открытостью, богатством человеческого чувства, «освобождением эмоциональности». Композитор стремится показать прежде всего внутреннюю душевную красоту лирического героя, мощь его чувств — вспомним, например, шедевр этого цикла — романс «Заклинание».

Человечность, *оптимистическая окрашенность* лирики, — вот что более всего сближает общий строй музыки Шапорина с поэзией Пушкина. В этом, пожалуй, и наибольшее значение и новаторство данного цикла.

В связи с тютчевскими романсами мы говорили, что наиболее типичной для Шапорина областью вокальной лирики стала лирика раздумий, размышлений, романсы типа элегических воспоминаний. Однако в пушкинском цикле самый тон этой лирики просветляется. Нужно сказать, что чем дальше, тем все больше именно это свойство — *просветление лирики* будет характеризовать развитие вокального творчества Шапорина вообще. Шапорин как композитор-лирик все больше стал приближаться к лучшим образцам вокальной музыки классиков.

В романсах 30-х годов на стихи Пушкина и Блока, — многие из которых стали классическими, — отвлеченная философичность тютчевского цикла, его подчеркнуто мрачный колорит уступает место более светлым и чистым краскам, разнообразию эмоциональных нюансов, а изысканность и гипертрофичность средств выражения — яркости образных характеристик и благородной простоте. Шапоринская лирика становится все глубже, мудрее и с годами не только не оскудевает чувствами, но, напротив, расцветает.

<sup>4</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 56.

Лирика «вечных», общечеловеческих тем, составляющая основное содержание вокального творчества Шапорина, впитав в себя судьбу его поколения, уже не обращена только в прошлое, она становится все более близкой, отражает душевный мир и строй чувств современного человека.

Истоки шапоринской вокальной лирики многообразны: мы найдем здесь черты, роднящие его и с «кучкистами» — прежде всего с Мусоргским и Бородиным, — и с Чайковским, и особенно с Рахманиновым.

Мысль о том, что настоящий художник берет свое везде, где его находит, полностью относится и к Шапорину. Своими достижениями в жанре вокальной музыки он и в самом деле обязан многим мастерам. Но в его романсах мы никогда не найдем «слепков» ни с музыки Чайковского, ни Рахманинова, ни с кого-либо другого<sup>5</sup>. Но зато найдем развитие тех приемов и элементов музыкальной речи, отдельных выразительных интонаций, которые у названных композиторов были лишь частностью, деталью, а здесь приобрели значение принципа, индивидуальной особенности. Речь идет прежде всего о характере шапоринского мелодизма, который от цикла к циклу становится все более типичным и индивидуальным и который, в конечном счете, определяется содержанием и характером поэтического текста. Богатство полифонического мышления, взаимодействие его с гармоническим, усиление роли инструментального сопровождения, которое в иных романсах выступает в «аспекте мелоса», — все это создает типично шапоринскую музыкальную ткань, образующую своеобразную «вертикаль», где мелодическая распевность сочетается с декламационной выразительностью живой человеческой речи. Существенной особенностью индивидуального стиля композитора является и отношение его к национальным песенным элементам, используемым, как правило, в обобщенном преломлении.

В вокальном творчестве 30-х годов Шапорин выступает уже как зрелый мастер со своей творческой манерой. В пушкинском и, особенно, блоковском циклах проявляются и характерная для композитора пластичная завершенность мелодики, ясность формы, и, главное, задушевность и правдивость, единство поэзии и музыки, основанные на общности их интонационных сфер.

Шапорина всегда отличало исключительно серьезное, творческое отношение к выбору поэтических текстов, их темам и сюжетам, умение воспри-

<sup>5</sup> Основная особенность языка каждого композитора — как очень справедливо отмечает Б. В. Асафьев — всегда сказывается в том, как он использует внедрившиеся в его язык влияния. «Эпитон обычно без стеснения подхватывает правящиеся сочетания. Ярко одаренный и способный к органической эволюции композитор смело перерабатывает полученное: отбирает и выбирает. По этим приемам часто сразу же удается определить особенности языка даже начинающего мастера» (Сб. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 1. М., «Советский композитор», 1959, стр. 29).

нимать поэтическую речь как музыкальную. И недаром им так любимы Пушкин и Блок, в поэзии которых звуки и слова образуют единую гармонию. *Поэтические образы, выбранные композитором, никогда не бывают случайными. Они служат творческим стимулом и определяют музыкальное содержание произведения, являются важнейшим началом музыкальной композиции. Музыкальность поэтических интонаций, общность лирико-музыкальных импульсов — вот основной критерий, которым руководствуется композитор, выбирая тексты для своих романсов.*

Но важно подчеркнуть и то, что при всем своем особом, музыкальном постижении поэтического текста, при всем внимании к его особенностям, образам, ритму, цезурам, музыкальности, концепция музыкального образа у Шапорина всегда своя. Б. В. Асафьев очень глубоко и верно замечает, что «синтаксис музыки как „речи“... не мыслим вне учета особенностей живой интонации и без умения общаться и быть общительным»<sup>6</sup>. Для вокальной музыки Шапорина как продолжателя традиций классиков это положение весьма существенно: «учет особенностей живой интонации» является для него руководящим принципом.

Цикл романсов на слова Пушкина (ор. 10) — одно из ярких этому свидетельств. Пять его романсов — это лирико-драматические миниатюры, каждая со своей драматургией, своей характерной образностью, своим настроением, хотя и объединенные общностью замысла.

Родина этого цикла — Демьяново — старинная усадьба, расположенная близ Дома-музея Чайковского в Клину, принадлежавшая ранее В. И. Танееву (брату известного композитора); деревянный двухэтажный дом с дровяным отоплением, керосиновыми лампами, узкой винтовой лестницей, ведущей на второй этаж. Все здесь хранило следы семейных традиций: и комнаты, как и прежде, назывались по странам света — северная, южная, восточная и западная, и гостиная с большим круглым столом посередине, на котором по вечерам уютно горели свечи. Какое-то необычайное тепло было разлито повсюду, все вызвало ассоциации с любимыми с детства образами русской поэзии, особенно пушкинской. Шапорин, вся жизнь которого была овееана поэзией (кто не знает, что свой рассказ он часто перебивает строками из любимых стихов Пушкина, Тютчева, Фета, Блока), — особенно чутко проникался атмосферой танеевского дома. Часто собирались здесь жители Демьянова и соседнего клинского Дома-музея, чтобы послушать замечательного и неутомимого рассказчика<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, 1954, стр. 64.

<sup>7</sup> Нужно заметить, что Шапорин удивительный рассказчик, обладающий врожденным чувством юмора. Его рассказы — то иронически острые, то сатирические, то добродушно веселые, а то и просто злые — всегда поражают множеством красок и вызывают постоянный восторг слушателей. Кстати, это свойство своей натуры Юрий Александрович не утратил и поныне. Как интересно послушать его в часы досуга!

чтение им стихов, и, главное, музыки композитора. Клиничане были и первыми слушателями созданных Шапориним в Демьянове замечательных произведений — цикла романсов на стихи А. Пушкина, отрывков из симфонии-кантаты «На поле Куликовом». Здесь же была начата работа над вдохновенным циклом романсов на стихи Блока, завершенным композитором уже после переезда в Москву в 1939 г.

При всей огромной любви и знании русской поэзии, Шапорин в своем творчестве более всего тяготеет к определенному ее жанру — элегическим воспоминаниям. На это справедливо указывали все, кто обращался к исследованию вокальной музыки композитора (В. Васина-Гроссман, Е. Грошева, Н. Запорожец, В. Протопопов и др.). Тема воспоминаний является своего рода лейтмотивом, «сквозным действием» и пушкинского и блоковского циклов и, конечно, элегий и многих других романсов.

Основа шапоринской лирики — «распевание чувства». Его творчество прежде всего вокально. Мелодическая щедрость, гармоническое и ритмическое богатство, ладовое разнообразие — все подчинено поэтическому тексту, выявлению его настроения, передаче в музыке каждого отдельного слова. А объединение романсов в циклы, где господствует единый, чаще всего элегический тон? Разве не стоит и в этом искать объяснение тому, что композитор стремится показать не столько отдельные нюансы чувства своего лирического героя, сколько показать его глубину.

Поэзия Пушкина вдохновенно и тонко прочтена и услышана композитором. Шапорин более, чем кто другой из советских композиторов, понял сущность пушкинской поэзии как поэзии глубоко народной. И не случайно в его творчестве всегда так ощутима русская интонационная основа, хотя он почти не обращается к подлинным народным песенным оборотам. Примечательно, что все романсы Шапорина, — а их более пятидесяти, — написаны на стихи только русских поэтов, и при этом на превосходные стихи.

Из советской музыкальной «пушкинианы» мы, думается, справедливо выделяем романсы Шапорина, хотя, как уже было сказано, в 30-е годы, особенно к памятной дате, многие композиторы создали и целые циклы романсов и отдельные произведения на тексты Пушкина. Назовем «Пушкиниану» М. Коваля, в которой нашла отражение, правда, лишь одна сторона пушкинской лирики, — гражданская; две тетради романсов В. Шебалина на лирические стихи поэта, романсы З. Левиной, Ан. Александрова, С. Фейнберга и др.

Поэзия Пушкина во многом обновила советскую вокальную лирику, придав ей более демократический характер, обратив к общечеловеческим, «вечным» темам. Вместе с тем пушкинская поэзия заставила композиторов обратиться к традициям классиков, к их выдающимся завоеваниям в области вокальной лирики. Нельзя было создать что-либо значительное, новое, не пройдя через художественную школу таких мастеров вокального

жанра, как Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Танеев, Рахманинов. Творческое переосмысление этих традиций, а не искание чего-то оригинального прежде всего было неперенным условием для движения вперед в развитии жанра. Совершенство пушкинской поэзии, красота и пластичность ее форм требовали от композиторов красоты и пластичности мелодики, богатства гармонии, словом, достойного воплощения поэзии в музыке.

Вокальная музыка привлекала Шапорина в течение всей его жизни. И в самые ранние годы, когда он написал «Калистратушку» и несколько песен, основанных на украинском народно-песенном фольклоре, и в годы учения в Консерватории, где он выступил с балладой «Гаральд Свенгольм» и романсами, в которых уже тогда многие услышали совсем новое звучание языка «кучкистов», особенно Мусоргского и Бородина. Позже, вступив на путь самостоятельного творчества, он создал цикл романсов на стихи Тютчева. Тяготение к формам, приближающимся к оперно-драматическим ариям, ариозо, где наиболее тесно смыкаются речевая и вокальная интонации, проявилось уже в ранних опусах. И может быть совсем не случайно, что, работая еще в театре над оформлением драматических спектаклей, Шапорин чаще прибегал к развернутым вокальным построениям, чем к простой куплетной песне. Вспомним такой, например, спектакль с его музыкой, как «Пугачевщина» К. Тренева, где вокальные номера представляли собой развернутые, почти оперные формы. По-видимому, уже тогда сказалась «направленность формы» его вокальных произведений.

В том же русле начал Шапорин работу и над вокальными номерами будущей симфонии-кантаты «На поле Куликовом»; набрасывая характеры будущих героев крупного драматургического произведения, он шел от романса-ариозо, песни-арии, эпической баллады к развернутой симфонической форме.

На примере вокальной музыки композитора, ставшей своего рода лабораторией его творчества, можно проследить трансформацию его музыкального языка и прежде всего мелодизма, процесс эволюции композиторского мышления. Это та центральная область, где сошлись отдельные линии и темы его творчества. Жанр вокальной лирики оказался той сферой, где Шапорин находил, вырабатывал и шлифовал различные стороны своего дарования, где он совершенствовал мастерство образной драматургии, ярких индивидуальных характеристик, типических обобщений.

В цикл Шапорина на стихи Пушкина входят пять романсов — «Зачем крутится ветер в овраге», «Расставание», «Под небом голубым», «Закливание» и «Воспоминание». Основная тема цикла, — излюбленная композитором тема воспоминаний, ставшая определяющей для всей его вокальной лирики. Цикличность же, как композиционный прием, помогает показать «рост» чувства лирического героя. Тема воспоминаний во всех ее оттен-

ках от нежной трепетной лирики до мощи страстного чувства проходит от одного романа к другому, достигая своей трагической кульминации в последнем произведении цикла, строки которого могли бы служить эпиграфом и к данному циклу и к большинству других:

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток.

Первый и последний романсы — это своего рода пролог и эпилог цикла, три центральные составляют его лирико-драматическую основу. Все пять романсов объединены общностью поэтического настроения, но крайние с их философским размышлением отличны от более светлых лирических центральных как по содержанию, так и по средствам музыкальной выразительности.

Романс «Зачем крутится ветр в овраге» (посвящен Д. Д. Шостаковичу) написан на одну из строф (XI) неоконченной поэмы А. Пушкина «Езерский»<sup>8</sup>, над которой поэт работал в конце 1832 и начале 1833 г. и которую оставил, увлекшись замыслом «Медного всадника».

Глубоко философский, социальный смысл стихотворения «Зачем крутится ветр в овраге» требовал от композитора точного прочтения и верного истолкования основной идеи, надо было создать музыку, отвечающую «эмоциональной концентрации» текста. Шапорин тонко уловил своеобразный публицистический подтекст стиха и подчинил ему средства музыкальной выразительности и формообразования. Именно поэтому интонационная основа романса близка речевой. Исходя из текста, Шапорин не столько заботится о завершенности целого, сколько акцентирует важнейшие и руководящие мелодические линии. Да собственно и трудно себе представить иное музыкальное решение: плавное, спокойное течение музыкальной мысли резко противоречило бы страстному, порывистому тексту. Романс звучит как сдержанный, но концентрированный по силе выражения монолог. Глубокие раздумья, размышления — вот образная сфера романса. Раскрытию образов служат все средства — мелодия с ее несколько суровым, «угловатым» рисунком и ее движение по широким интервалам то вверх, то вниз, несимметричность метра (пятидольность), дублировка вокальной мелодии в партии фортепиано, подчеркивающая значительность мелодической декламации, имеющей в себе сходство с инструментальными темами. «Инструментальность» вокальной партии выступает то открыто, то замаскировано. Оригинальный штрих в том, что сильная доля такта

<sup>8</sup> Первые восемь строф из «Езерского» были напечатаны при жизни Пушкина в кн. 3 «Современника» за 1836 г. под названием «Родословная моего героя». Остальная часть в то время оставалась неопубликованной, в том числе и строфа, составившая основу романса Шапорина.

падает попеременно то на основной гармонический звук, то на вспомогательный. Такое чередование создает ощущение напряженности, внутреннего беспокойства:

### Allegro non troppo

За\_ чем кру\_ тит\_ ся

ветр в ов\_ ра\_ ге, вол\_ ну\_ ет степь и пыль не\_ сет,

Заключение почти каждого предложения терцовым или квинтовым звуком, интонацией-вопросом еще более подчеркивает выразительность текста, его тревожно-порывистый характер.

Средняя часть романса (форма его трехчастная с сокращенной репризой, характерная для большинства романсов Шапорина), несмотря на отдельные широкие мелодические ходы, более вокальна: короткие фразы приходят на смену непрерывному движению, свойственному первой части,

и лишь в сопровождении сохраняется прежний рисунок: последнее отличается большей свободой и уже не дублирует вокальную партию:

**Poco meno mosso**

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианное сопровождение (нижние две линии). Темп обозначен как *Poco meno mosso*. Ключевая подпись имеет два бемоля (B-flat и E-flat), метр — 5/8. В первой системе вокальная партия начинается с ноты B-flat, за которой следуют ноты A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. Фортепианное сопровождение начинается с ноты B-flat в правой руке и ноты B-flat в левой руке. Во второй системе вокальная партия начинается с ноты A-flat, за которой следуют ноты G, F, E-flat, D, C, B-flat. Фортепианное сопровождение начинается с ноты B-flat в правой руке и ноты B-flat в левой руке.

За\_ чем а\_ ра\_ па сво\_ е\_ го мла\_

\_ да\_ я лю\_ бит Дез\_ де\_ мо\_ на

Гармоническая основа, в то время как мелодия средней части остается в пределах тональности родственного мажора (Es-dur), удерживается на доминанте (нижний голос, начиная от квинтового звука, нисходит на протяжении почти целой октавы).

Сочетание этих стремительных ходов мелодической линии, восходящей то на кварту, то на квинту, то на сексту, и умиротворенное поступенное



движение нижнего голоса служит как бы попыткой примирить конфликтные начала повествования.

Этот прием в известной мере может явиться показателем драматургического принципа вокальной лирики Шапорина. В репризе поэтическая и музыкальная кульминации совпадают, являясь своего рода разрешением конфликта. В кульминации заключен пафос и пушкинского стиха и музыки Шапорина. Композитор декларирует основную мысль произведения: на тоническом органном пункте (терцквартаккорд, который одновременно служит тоникой и, вместе с тем, аккордом, рождающим ощущение неустойчивости) певец скорее произносит, восклицает, чем поет заключительные строки стиха:

Гордись! Таков и ты, поэт!

При этом акцентируются слова «гордись» и «ты». На слове «ты» стоит фермата, последняя же строка — «И для тебя закона нет!» начинается ходом на нону, а затем на большую септиму (являющуюся доминантой основной тональности), которая звучит на протяжении семи тактов. Этот не типично вокальный прием не только не нарушает «гармонии стиха», но, напротив, усиливает его настроение и его общее действие. К этой кульминации и устремлена основная мелодическая линия романса.

Мелосное мышление Шапорина здесь не совсем обычно даже и для него самого. Рядом с вокальностью и даже в большей степени здесь присутствуют и речитативно-декламационные фразы, и порывистые, и «паузированные», как например:

В трех последующих романсах пушкинского цикла («Расставание», «Под небом голубым» и «Закливание») со всей щедростью раскрылся лирический дар Шапорина. Понятие «лирическое» Б. В. Асафьев характеризует как «жизнь чувства в человечеснейшем его проявлении»<sup>9</sup>.

Вот эта «жизнь чувства» с исключительной яркостью и полнотой раскрылась в названных романсах и особенно в последнем из них. Этим же критерием руководствовался композитор, выбирая тексты из пушкинской поэзии. И «Расставание», и «Под небом голубым», и «Закливание» написаны на вдохновеннейшие стихи. Шапорин стремится с максимальной точностью передать в музыке силу мысли и чувств Пушкина, быть «соучастником» в легке пушкинских образах.

Индивидуальность стиля композитора сказалась здесь и в тонкости чувств, внутреннем трепете мелодии и гармонии, отсутствии фальши и, главное, в самом характере мелодики — чистой, искренней, по-своему выраженной глубине чувств, умении живописать внутренний мир лирического героя.

В романсе «Расставание» мелодия хотя внешне неяркая, но привлекает естественностью и непосредственной искренностью. Сдержанно элегический характер повествования определяется уже в первых вступительных тактах партии фортепиано, очень выразительной и образной. Мягко колышущиеся, несложные фигурации фортепиано, опорные точки на каждой сильной доле, из которых складывается живое дыхание, *свой внутренний голос*, тонко передающий настроение произведения в целом.

Вступление вокальной партии воспринимается как продолжение уже ранее начавшейся мелодии:

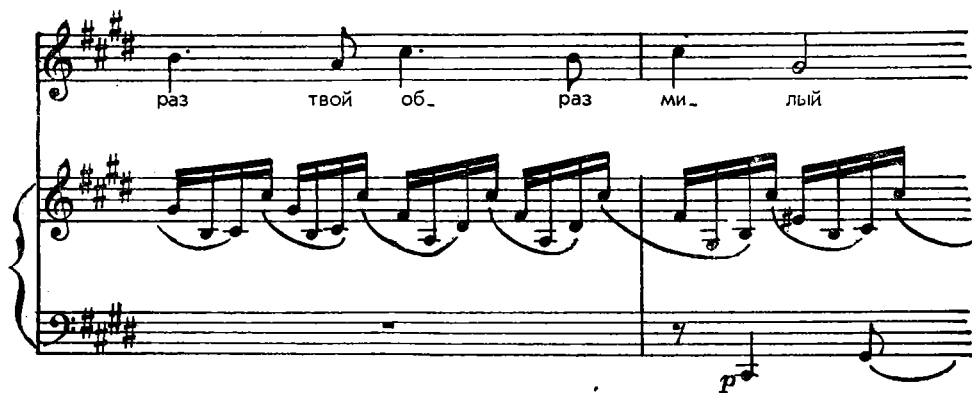
Tranquillo

*p*  
В по\_след\_ний

*ten. ten. ten. ten. simile*

*pp*

<sup>9</sup> Б. В. Асафьев. Портреты советских композиторов. Машинопись, хранится в архиве И. С. Асафьевой в Москве.



Мелодическая линия романса, фортепианная партия, да и весь тон произведения заставляют вспомнить лирические прелюдии Рахманинова оп. 32, такие, как Соль мажор или соль-диез минор.

В экспозиции романса вокальная партия, парящая над аккомпанементом, довольно быстро достигает кульминации (уже в шестом такте). Композитор спешит: он словно боится, что его лирический герой не успеет высказать свои чувства «милому образу». Но такая поспешность высказывания иногда мешает ему, заставляет затормозить, «сжать» естественное дыхание мелодии. Поэтому дальнейшее движение мелодической линии идет не путем развертывания, «распевания», а сопоставления отдельных ее элементов, секвенций, путем тональных сдвигов.

В романсе «Расставание» Шапорин уже довольно широко пользуется излюбленными, ставшими для него типичными, мелодическими оборотами: движением вокальной мелодии вниз (чаще всего на кварту или квинту), либо восходящей трихордной попевкой, причем, если ниспадающие обороты, как правило, соответствуют «мелодической каденции» (термин В. А. Васиной-Гроссман), совпадающей с рифмой, с окончанием поэтической строки, то восходящие обычно связаны с ее началом.

Средняя часть романса более экспрессивна. Здесь композитор часто прибегает к мелодическим ходам на сексту, столь характерным для русских классических мелодий. Л. А. Мазель высказывает очень меткое наблюдение, что «секстовость» типична для мелодий «не речитативного склада, а ярко выраженного кантиленного характера, причем мелодий гомотонного склада, опирающихся на гармоническое сопровождение, ясно расчлененных, но вместе с тем создающих с самого начала, с первой фразы ощущение *широты* в соединении с мягкостью, плавностью, особого

рода „консонантностью“ и гармонической наполненностью»<sup>10</sup>. Такие ходы на сексту очень характерны и для шапоринской мелодики и не только данного романса, но и вообще; это одна из характерных примет его музыки:

**Animato**

росо а росо cresc.

3<sup>tr</sup> 3 3 3

Бе-гут, ме-ня ясь, на-ши ле-

та, ме-ня я все, ме-ня я нас-

mf p

В средней части романса очень значительную роль приобретает фортепианное сопровождение. Порой мелодия инструмента буквально «обращается в голос», предвосхищая последующее мелодическое развитие. Пар-

<sup>10</sup> Л. Мазель. Роль «секстовости» в лирической мелодии. — «Вопросы музыко-знания». Ежегодник, вып. II. М., Музгиз, 1956, стр. 197.

тия фортепиано обогащается полифоническими голосами, образуя почти самостоятельный, наполненный большим эмоциональным содержанием, образ. Вокальная партия здесь временами даже уступает свою ведущую роль.

В репризе основной элегический образ звучит также вначале в партии фортепиано, но как далекий отзвук, как воспоминание о «дальней подруге», вокальная же мелодия служит развитием этого образа. Эта «удаленность» образа подчеркнута и тональной особенностью репризы, звучащей не в главной тональности до-диез минор, а довольно далекой — фа минор.

Эмоциональный тонус в репризе романса теряет свою страстность, порывистость, доминирующим становится примирительный мотив:

Прими же дальняя подруга,  
Прощанье сердца моего,  
Как овдовевшая супруга,  
Как друг, обнявший молча друга,  
Перед изгнанием его.

Мы уже говорили о том, что, как правило, репризы в романсах Шапорина не повторяют тематического материала экспозиции. Они являются своего рода обобщением идеи стихотворения, как, например, в романсах на тексты Тютчева (ор. 6) или в романсе на слова Пушкина «Зачем крутится ветер в овраге», где реприза составляет лишь одну фразу-резюме. В романсе «Расставание» реприза хотя масштабно и не отличается от экспозиции, но не повторяет ее, а воплощает основную мысль на другой эмоциональной основе.

Романс «Под небом голубым» более скромнен, чем предыдущий. Находки композитора относятся здесь к метро-ритмической стороне произведения, глубоко связанной с ритмической природой текста. Отражение в музыке поэтических деталей — весьма характерное свойство вокальной музыки Шапорина. Почти всегда он добивается не только образного, но и конструктивного единства с текстом. Метрика пушкинского стихотворения «Под небом голубым» довольно сложна. Следуя за ней, Шапорин строит мелодику романса, отражая каждый ритмический изгиб. Он часто меняет метр, акцентирует окончание каждой строки, не нарушая, однако, единства целого. Интонационно-музыкальное своеобразие стиха определяет музыкальный язык романса, его звучание:

**Andante cantabile**

*tr*

Под не\_ бом го\_ лу\_ бым стра\_ ны сво\_ ей род\_ной

*tr* *pp*

*P*

о\_ на то\_ ми\_ лась, у\_ вя\_ да\_ па...

*tr* *p*

Почти каждая фраза завершается характерным мелодическим оборотом: движением мелодии вниз на квинту или кварту, переходом с сильной доли такта на слабую.

В средней части романса можно наблюдать известную тематическую связь с экспозицией, нечто вроде разработки основной темы, хотя характер ее резко меняется, эмоционально обостряется:

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система — вокальная мелодия с русскими текстами: «Под не\_ бом го\_ лу\_ бым стра\_ ны сво\_ ей род\_ ной». Вторая система — вокальная мелодия с текстами: «Так вот ко\_ го лю\_ бил я пла\_ мен\_ ной ду\_ шой». Третья система — фортепиано, включающая как правую, так и левую руки. В начале второй и третьей систем есть указания «Poco più mosso» и «cresc.». В третьей системе также есть динамическое обозначение «mf».

Совершенно логичной и естественной поэтому является сокращенная реприза, где основной образ звучит у фортепиано, а вокальная партия образует как бы ее новый вариант, интонационный строй которого порожден «музыкальной» жизнью стиха. На первый план теперь выступает уже не живая страстная речь, а лишь отголосок прошлого, воспоминание.

Романс «Заклинание» — один из самых вдохновенных не только в этом цикле, но и во всем вокальном творчестве Шапорина, даже более того, он — самое яркое претворение этого стихотворения Пушкина во всей русской вокальной лирике. Ни Римский-Корсаков, ни Блуменфельд, которые подошли к пушкинскому тексту скорее внешне иллюстративно, ни Метнер, ни Кюи не смогли достичь такого слияния музыки и текста, когда, по

выражению Белинского, «уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки».

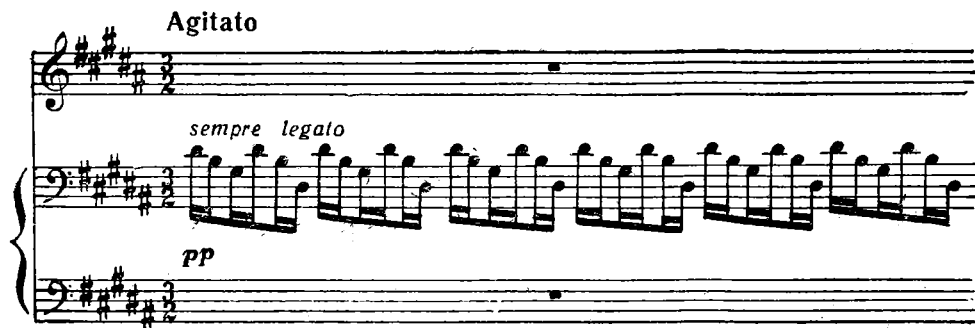
В «Заклинании» Пушкина композитор «услышал» каждое движение души, каждую мысль поэта и поистине мастерски показал «жизнь чувства в человечнейшем его проявлении».

Романс «Заклинание» посвящен памяти умершей дочери композитора. В музыке — страстный единый порыв, боль и тоска по самому дорогому существу.

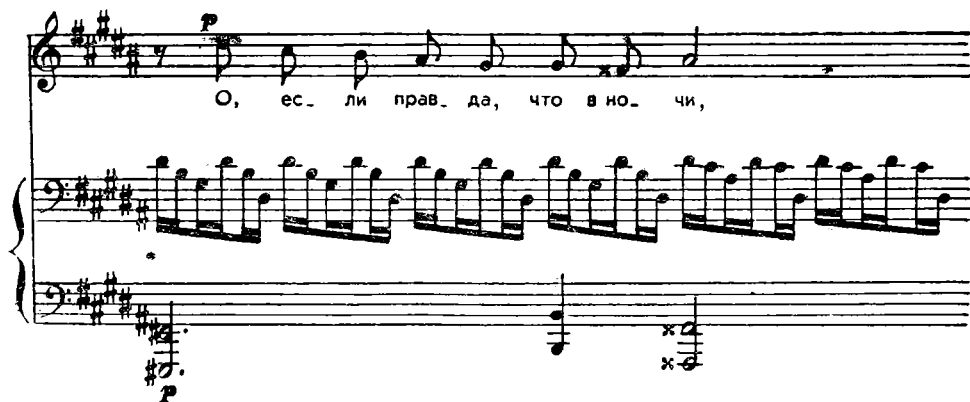
Пластичная и гибкая мелодия насыщена глубоким чувством и драматизмом. Напряженность интонационного развития достигается благодаря тому, что контрастно сопоставлены две распевные первые доли такта с ритмической остановкой на третьей, совпадающей с окончанием поэтической строки. Это совпадение рисунка текста и музыки характерно для всего развития романса и особенно порывистых слов заклинания.

Романс построен в драматизированной варьированно строфической форме. При этом он не утрачивает *единой* линии эмоционального нарастания, он весь устремлен в своем движении к кульминации, к призыву «Сюда, сюда!». Цельности романса способствует и фортепианная партия, трепетное оstinатное движение секстолей. В основной — соль-диез минорной тональности, в расположении квартсекстаккорда, создающего ощущение неустойчивости, звучит единственный вступительный такт; он определяет беспокойную атмосферу произведения, смятение души, порыв, тревогу. Из этого нервно пульсирующего движения секстолей как бы рождается сама тема романса. И вероятно не случайно совпадение начальной интонации с квинтового звука и фортепианного вступления, и вокальной партии.

В начале движение мелодии идет по ступеням вниз, в пределах интервала сексты, затем диапазон ее расширяется и в кульминации достигает октавы.







Нужно сказать, что такой тип нисходящей мелодии от «вершины источника» вообще очень характерен для произведений трагедийного плана. Достаточно вспомнить, например, темы из финала Шестой симфонии Чайковского, или арию Ленского из его же оперы «Евгений Онегин», или тему «Долины Обермана» Листа и т. п.

Важным фактором создания музыкального образа служит ритм. В то время как для фортепианной партии характерна трехдольность, для вокальной — двухдольность. Эти ритмические «перебои» усиливают ощущение душевного волнения. Для этого романса, больше чем для какого-либо другого, типично совпадение интонаций поэтических и музыкальных. Это можно проследить уже с первого такта, где восклицание «О, если правда, что в ночи» совпадает с естественной мелодической кульминацией.

Вопрос о кульминациях в романсах Шапорина заслуживает специального исследования, ибо некоторые авторы склонны утверждать, что и отдельные вокальные сочинения композитора и циклы в целом не имеют ярких кульминаций, что в его романсах преобладает метод сопоставления, а не развития, что элегический характер музыки Шапорина уже сам по себе предполагает отсутствие ярких кульминаций. Обобщения подобного рода в отношении вокальной лирики Шапорина не правомерны. Достаточно обратиться и к рассматриваемому романсу «Заклинание», и к романсу «Зачем кружится ветер в овраге», и другим из пушкинского цикла, чтобы опровергнуть категоричность таких утверждений. Романс «Заклинание» особенно примечателен своими очень яркими кульминациями, к которым устремлено драматическое развитие произведения.

Внутренней форме «Заклинания» соответствует и структурная логика произведения: Шапорин строит целое не из законченных построений, а отделяет одно предложение от другого лишь цезурами, вздохами.

Вторая строфа романса отличается от предшествующей еще большим

динамизмом. Это сказывается в сдвиге на терцию вверх, тем самым в переводе мелодии в более высокий и напряженный регистр, в обогащении фактуры аккомпанемента синкопированными аккордами, в повторении интонации, призванной подчеркнуть самое выразительное слово:

*mf*

О, ес\_ ли прав\_ да, что тог\_ да

*mf*

Истинно трагического пафоса композитор достигает в кульминации первой строфы («Я тень зову»), совпадающей с самым высоким мелодическим звуком, когда от лирической распевности он переходит к взволнованной патетике. Метр изменен с 3/2 на 6/4, обостряется гармония, акцентируется уже не только конец поэтической строки; композитор дробит ее на все меньшие и меньшие части, усиливая «внутренними цезурами» и доводя музыкальную фразу до единственного, но самого важного слова заклинания «Сюда!»:

*f*

я тень зо\_ву, я жду Ле\_.

-и\_ лы; ко мне, мой

друг, сю\_ да. сю\_ да!

Вторая и третья строфы романса являются вариантным развитием первой, хотя и заметно отличаются от нее как по характеру мелодики, ее ритмической организации, темпу, так и по роли фортепианного сопровождения.

Во второй строфе плавный характер мелодии сменяется декламационным, более гибко отражающим динамику поэтической речи. Соответственно меняется и характер сопровождения: фактура его обогащается мелодическим голосом, «дублирующим» и эмоционально усиливающим вокальную партию, секстоли заменяются триольным ритмом, преобладающей становится субдоминантовая гармоническая сфера:

**Pochissimo meno mosso**

Я\_ вись, воз\_люб\_ лен\_на\_ я\_ тень,

*p*

В. Гроссман верно замечает, что именно вторая строфа романса является смысловым центром произведения, «самым „заклинанием“, призывом („Явись, возлюбленная тень“)»<sup>11</sup>.

Третья, заключительная строфа хотя на первый взгляд и приближается к первоначальной, но более развита и выступает как обобщение всего произведения. Особенно существенна здесь музыкальная кульминация, совпадающая с эмоциональной кульминацией стихов:

Хочу сказать, что все люблю я,  
Что все я твой: сюда, сюда!

Именно в этих словах заключена вся сила чувства, все безграничное отчаяние.

Хотя композитор не изобретает никаких новых форм или особенно острых гармонических оборотов, романс этот отличается новизной, богатством и многообразием выразительных средств, внутренней экспрессией. Традиционная куплетно-вариационная форма творчески переосмыслена, индивидуально претворена, насыщена глубоким человеческим чувством. Благодаря единому эмоциональному развитию, органическому слиянию и взаимодействию вокальной и инструментальной партий простая вокальная форма превратилась в выразительнейший драматический монолог.

Романс «Заклинание» — кульминация пушкинского цикла и одно из самых вдохновенных творений советской вокальной лирики. Очень показательно яркое впечатление В. А. Жданова, одного из первых слушателей

<sup>11</sup> См. «Советская музыка», 1938 г., № 3, стр. 35.

романса в авторском исполнении. В цитированном выше письме есть такие строки: «Как ни классифицирую творчество Ю. А. Шапорина по жанрам, бесспорно выделяется одна вещь, которой судьба уготовила бессмертие. Это „Заклинание“. Я слышал его в исполнении знаменитых певцов на концертах, но все меркнет перед тем впечатлением, которое мы все испытывали при исполнении романса задухшевым авторским голосом.

Я не знаю, с чем можно сравнить волнение, охватывавшее нас в эти минуты. Это высокое, утонченное в своей простоте и доступности, произведение. Оно настолько интимно, что только сам композитор — и в домашней обстановке — в состоянии передать чувство, подсказавшее ему форму воплощения»<sup>12</sup>.

Романс, несмотря на глубокий трагизм содержания, отличается удивительной мужественностью, верой в жизнь. Он явился своеобразным отражением идеи: любовь сильнее смерти.

Пушкинский цикл Шапорина завершает романс «Воспоминание». Он играет роль эпилога. Как уже говорилось выше, романс этот выходит за пределы собственно лирики. Здесь композитор снова обращается к теме глубоких философских раздумий. По концепции его можно сравнить с ранними романсами тягчевского цикла. Рассматривая романс «Воспоминание», В. А. Васина-Гроссман характеризует его как наиболее интеллектуальный из всего цикла и утверждает, что музыка его передает «не столько силу чувства, сколько силу *мысли*».

Это положение легко доказать, обратившись к средствам музыкальной выразительности романса. Большое место в нем отведено инструментальной партии, которой автор придает едва ли не большее значение (особенно в первой части романса), чем самому голосу. Естественно, что выразительность вокального начала из-за этого обеднена, и вокальная партия воспринимается порой как некий лирико-трагедийный эпизод, где герой, выражая свои чувства, прибегает к средствам декламационно-речевым. Философское содержание романса выражено в партии фортепиано. Более того! Чтобы передать чувства возвышенной скорби, композитор обращается к полифонической форме — фугато. Нужно заметить, что вопрос о применении в романсах Шапорина полифонических форм и приемов весьма существен. Пожалуй, принципиальное значение его не меньше, чем вопроса об использовании композитором обобщенных песенных интонаций революционной эпохи в его симфонии. В обоих случаях «постулированные» Шапориным принципы нашли широкое развитие в творчестве его младших современников.

Фортепианное вступление *quasi fugato* — его несколько мрачный, сосредоточенный характер, низкий регистр, полифонический метод развития (кстати, основой для него послужила тема одной из фуг, написанных

<sup>12</sup> Письмо от 26 января 1959 г.

Шапориным еще в ученические годы, в Петербургской консерватории) — имеет совершенно законченный характер и отражает определенное образное содержание, соответствующее настроению текста:

**Andante con moto**

*quasi fugato*  
*pp ben legato* *mp*  
*p*  
*poco espressivo*  
*mp*

*p*  
Ког\_да для смерт\_ного у\_ молк\_ нет шум\_ ный день,

Развернутое инструментальное вступление продолжает развиваться даже тогда, когда вступает голос. Композитор как бы хочет подчеркнуть независимый характер каждого из компонентов, образующих целое.

В первой части романса линейный рисунок мелодической линии сближает ее с полифоническим голосом инструментального произведения. Лишь средняя часть напоминает слушателю о вокальном начале, развитие которого приводит к яркой кульминации, совпадающей со смысловым центром данного романса и всего цикла в целом, заключенном в словах:

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток...

*f* *p*  
вос\_по\_ми\_ на\_ ни\_ е безмолвно предо мной свой

**molto stringendo**

длин\_ ный раз\_ ви\_ ва\_ ет сви\_

ТОК.

В репризе композитор снова придает мелодии декламационно-речитативный характер, она почти повторяет тему инструментального вступления и идет в унисон с сопровождением, богато наполненным полифоническими голосами.

Заключает романс большой фортепианный эпизод, в котором как бы обобщена трагическая сторона повествования.

Вл. Протопопов рассматривает романс «Воспоминание» как один из интереснейших примеров рассредоточенной формы фуги. Он утверждает, что «для жанра романса это вообще уникальный случай, так как сочетание принципа фугированного и романсного изложения очень сложно. В произведении Шапорина оно осуществлено очень естественно: фугиро-



ванное изложение отнесено в фортепианное вступление и заключение, к тому же тема фуги проходит еще и внутри формы. В основной части романса фугированно-полифоническая фактура очень тонко переплетается с гомофонно-гармонической, в результате чего образуется нерасторжимый сплав этих разнохарактерных форм изложения»<sup>13</sup>.

Добавим к этим интересным выводам еще и то, что в сочетании романсного и полифонического жанров проявилась еще одна из новаторских черт музыки Шапорина. Кроме того, это положение служит новым подтверждением нашего тезиса о том, что специфика музыки Шапорина заключена не столько в отдельных деталях, сколько в их взаимодействии, комплексе, образующем в итоге совершенно новое качество, где наряду с гомофонно-гармоническим сильно развито и полифоническое начало.

Особенно ярко собственно полифоническое мастерство композитора сказалось в его Балладе для фортепиано (написанной в форме пассакалии), центральной части симфонии-кантаты «На поле Куликовом» и в сцене ярмарки в «Декабристах».

Пушкинский цикл романсов Шапорина — произведение во многом примечательное. Значение его прежде всего в том, что композитор сумел достичь музыкально-поэтического единства и возродить мелодику как могущественное средство образной экспрессии, придать ей смысл не субъективно-индивидуальной, а «общительной, к сердцу направленной» интонации.

В этом цикле уже полностью определились индивидуальные черты творческого облика композитора — характерные, специфически шапоринские мелодические обороты, всегда подчеркнута индивидуальная ритмика, продиктованная природой поэтического текста. Шапорин в этом цикле часто обращается к характерной для русского классического романса «триольности», смягчающей своим колыханием любой метр и «разлагающей акцентность»<sup>14</sup>. — Это, очень существенное свойство, примечательное для многих произведений русской вокальной лирики, ярко проявилось и в романсах пушкинского цикла, особенно в таких, как «Расставание», «Заклинание», «Воспоминание».

Всегда интересна и своеобразна ладо-гармоническая основа цикла. Этот вопрос ждет своего исследователя. Нам представляется, что «секрет» шапоринской музыки заключается не только в особенностях структуры его мелодики, но в сочетании ее с ладо-гармонической стороной, которая в целом образует не столько кантиленный, горизонтальный мелодизм, сколько своего рода вертикаль, где часто каждый из голосов — напев. Поэтому большая роль в романсах цикла принадлежит полифоническому началу.

<sup>13</sup> Вл. Протопопов. История полифонии. М., Музгиз, 1962, стр. 265.

<sup>14</sup> Б. В. Асафьев. Портреты советских композиторов. Машинопись, хранится в архиве И. С. Асафьевой.

Опираясь на опыт классиков, Шапорин достигает серьезных успехов в этом цикле: устанавливает индивидуальный почерк, всегда безошибочно угадываемый слушателем.



Параллельно с циклом романсов на стихи Пушкина, Шапорин еще в Клину начал работу и над романсами на стихи Блока, где находки первого цикла получили свое развитие и где зрелый шапоринский стиль проявился уже в полной мере.

Блоковский цикл романсов «Далекая юность» — не только одна из вершин вокальной лирики Шапорина, но и веха в развитии советской вокальной музыки. Значение его прежде всего в том, что «русский корень» шапоринской музыки проявился там с особенной силой.

В блоковских романсах Шапорин в значительной степени подытоживает свои художественные искания и создает произведение, в котором богатство чувств лирического героя выражено современным языком.

В неопубликованном дневнике любителя музыки А. В. Живаго<sup>15</sup> есть запись, относящаяся к 1935 г.: «До ужина Ю. А. Шапорин знакомил Андрея Николаевича<sup>16</sup>, Васюка<sup>17</sup> и меня со своей кантатой „На Куликовом поле“, которую он написал на стихотворение А. Блока, добавив с поэтом Рождественским<sup>18</sup> некоторое количество стихов, подобных блоковским. На наш общий взгляд, — это очень красивое произведение с мелодическими ариями (ария скитницы, арии для тенора и баса и большие интересные хоры русских и татар). Это произведение почти готово и, думается, будет иметь успех»<sup>19</sup>. Несклько позже, в том же дневнике записано, что «прослушали мы и два его романса на стихи А. Блока»<sup>20</sup>.

Как известно, страсть к творчеству Блока Шапорин пронес через всю жизнь: его поэзия осветила собой все творчество композитора.

Начиная еще с 1918 г., с момента встречи с Блоком, почти все произведения Шапорина в той или иной мере связаны с именем поэта.

«Как знать, — писал в одной из своих статей композитор, — может быть моя творческая судьба сложилась бы несколько иначе, если бы не встреча с этим великим поэтом»<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Александр Васильевич Живаго, известный египтолог, друг бывшего директора клинского музея Н. Т. Жегина. Врач по образованию, большой знаток искусства, особенно живописи и театра. Работал в музее изобразительных искусств.

<sup>16</sup> А. Н. Римский-Корсаков, известный музыковед, сын композитора.

<sup>17</sup> В. Н. Рукавишников, музыковед, доцент Московской консерватории.

<sup>18</sup> А. В. ошибается. Текст к симфонии-кантате дописан не Юс. Рождественским, а М. Лозинским.

<sup>19</sup> Дневник А. В. Живаго, тетрадь 3-я, 1935 г., 11 октября, стр. 11 (хранится в архиве В. Н. Рукавишникова в Москве).

<sup>20</sup> Там же, тетрадь 5-я, 1937 г., 10 августа, стр. 106.

<sup>21</sup> Юрий Шапорин. Навечно стихами Блока. — «Советская культура», 22 октября 1957 г.

Что же так влекло Шапорина к Блоку, что до сих пор продолжает так волновать композитора при встрече с творчеством поэта?

Прежде всего, конечно, музыкальность, неповторимое звучание стихов Блока. Привлекал Шапорина и новый образный строй блоковской поэзии, рожденный новым этапом русской жизни, и удивительная искренность творчества. Недаром М. Горький говорил, что Блок «волею божией человек бесстрашной искренности». Кроме того, Блок и Шапорин — люди одного поколения, на глазах их обоих происходило крушение старого мира и рождение нового. Каждый из них пережил кризис, пришел к искреннему убеждению отдать все силы служению Родине, новому миру, который такой

Неописуемо прекрасный  
И человечески простой.

Россия — вот основная тема поэта и композитора. Недаром эпиграфом к большинству сочинений — Симфонии, симфонии-кантате, оратории — Шапорин берет слова о Родине. И, вероятно, не случайно, что все лучшее, из созданного композитором связано с темой Родины и многое из этого связано с именем Блока.

Однако в творчестве поэта Шапорина привлекала не только патриотическая тема. Лирическая стихия поэзии Блока, ее душевность и правдивость захватывали композитора. Вдохновенные поэтические образы, совершенство формы, музыкальность природы стиха, его интонационное и ритмическое богатство — все это неизменно волновало и продолжает волновать Шапорина в поэзии Блока.

К поэзии Блока обращались многие композиторы. Ведь еще до революции он стал признанным первым лирическим поэтом России. Но какое различное истолкование лирика Блока получила у каждого из них!

В 20-е годы далеко не все композиторы и литературные деятели смогли по-настоящему оценить подлинное художественное значение творчества Блока, понять всю его противоречивость, обусловленную двойственностью мировоззрения поэта. Некоторые из композиторов, особенно в начале 20-х годов, односторонне подходили к наследию Блока, ограничивая его мир субъективными настроениями, отвлеченно мистическими образами, сложными сочетаниями символов, за которыми не видели «поэта дня, а не ночи, поэта красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания» (В. Брюсов).

Примером совершенно иного восприятия и понимания сущности творчества великого поэта явился созданный Шапориным во второй половине 30-х годов вокальный цикл «Далекая юность», представляющий собой не только новую, значительную ступень в развитии мастерства Шапорина как композитора-лирика, но и новую ступень в понимании природы творчества Блока.

Нужно сказать, что Шапорину были чужды ранние символистские стихи поэта. Он их просто не понимал. Достаточно вспомнить беседу, относящуюся к 1919 г., когда композитор просил Блока переделать для задуманной им кантаты «На поле Куликовом» стихи — «Я живу в отдаленном скиту» и заменить туманную мистику отдельных строф живыми, реальными образами — невеста ждет жениха. Особенно следует подчеркнуть, что Шапорин *всегда* воспринимал блоковскую поэзию по-настоящему широко и верно, оценивая ее взволнованную романтику, мужественную красоту, гражданский пафос, ощущая в ней голос реальной жизни.

Более всего в творчестве Блока композитора привлекала лирика. Это и естественно, так как само существо жанра романа предполагало обращение в первую очередь к лирической сфере блоковской поэзии, таков и цикл романсов «Далекая юность» — одно из самых вдохновенных музыкальных претворений лирики поэта. Никто из композиторов не сумел обнаружить такой тонкости художественного понимания, такого проникновения в «тайны» блоковской поэзии, в ее «исповеднический» характер, в «печаль ее сердца», так постичь ее искренность и правдивость, как Шапорин.

Лирическую поэзию Блока справедливо характеризуют как своеобразный лирический «дневник», или «исповедь» лирического героя. При этом подчеркивают, что цикличность лирики, совокупность лирических тем и сюжетов способствуют целостному восприятию мира. Исследователь творчества А. Блока В. Н. Орлов утверждает, что в лирических циклах Блока «разрозненные мотивы, сосредоточиваясь вокруг того или иного тематического стержня, выявляют различные психологические состояния героя, разные грани его человеческого образа»<sup>22</sup>. Такое толкование характерно и для шапоринского творчества.

Цикл «Далекая юность» — это тоже своеобразный лирический дневник в десяти частях-песнях. Стихи подобраны таким образом, что перед слушателем воссоздается история юношеской любви, ее радостей и печалей от первой встречи с любимой до ее смерти. Лирический герой романсов Шапорина одарен большими и сильными чувствами. Композитор нигде не подменяет романтику ложной патетикой или экзотикой. Страстность чувства иногда поднимается до трагической высоты. Отношение композитора к переживаниям героя всегда возвышенное, кристально чистое, искреннее.

Шапорин придал автобиографический характер своему произведению, посвятив его памяти М. Н. Толстой.

В поэзии Блока Шапорин нашел образы, близкие дорогим для него воспоминаниям о поэтичной, немного грустной, светящейся особой, чисто

<sup>22</sup> Вл. Орлов. Вступительный очерк. — Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М.—Л., ГИХЛ, 1960, стр. XXXVIII.



*М. Н. Толстая*

русской красотой женщине. При этом он обратился не просто к лирическим стихам поэта, но таким, где образные характеристики были конкретны, жизненны и воссоздавали живой, реальный облик «далекой возлюбленной». Однако конкретность переживаний отнюдь не породила у композитора субъективистского, индивидуалистического истолкования текстов. Напротив, эмоционально-музыкальный строй блоковских стихов, их словесно-образная ткань вызывали к жизни музыкальные образы, полные искренности и душевной красоты. Поэт и композитор возвысили до обобщенности свои лирические высказывания.

Понимание слова, как основного компонента лирического произведения характерно для вокальной лирики и особенно для блоковского цикла Шапорина. И здесь музыкальному произнесению поэтического слова, мелодическому его выражению принадлежит, собственно, такая же роль. Поэтому мастерство композитора — автора вокального произведения — следует определять в зависимости от того, насколько ему удастся найти соответствие между переживанием, отражающим отношение героя к действительности, и средствами выразительности, т. е. в установлении того, в какой мере его переживание перешло в речь, а отсюда — в какой мере его речь стала переживанием.

В связи с этим встает самый главный вопрос о *характере* выразительных средств, делающих музыку переживанием. Применительно к творчеству Шапорина этот вопрос и простой, и очень сложный. Простой, потому что стало уже трюизмом утверждение, будто его музыка основана на освоении и продолжении классических традиций, что она строится на привычных для слуха интонациях, гармонии и не выходит за пределы установленных русскими композиторами-классиками норм. Сложный — потому что новизна музыки Шапорина действительно распознается не сразу. Особенность его музыкального мышления заключена не в сложном мелодическом рисунке, острых гармонических сочетаниях или нарочито капризных ритмах, а в своеобразном, индивидуальном *сочетании* всех выразительных элементов музыки — мелодии, гармонии, ритма, в их *взаимоотношении*, в их наиболее выразительных и драматических формах.

Б. В. Асафьев очень точно характеризует новаторство подобного рода, говоря: интересен композитор, отыскивающий новые, неиспользованные звуко сочетания, но еще интереснее тот, кто, казалось бы, из простейших, всем доступных звукокомплексов создает поражающие своей свежестью и выразительностью соотношения.

Своеобразие нового шапоринского вокального цикла как раз в этом и заключается. Оно проявилось и в мелодике романсов, и в умении интонационное своеобразие стиха связать самым непосредственным образом с мелодическим материалом, сделать его определяющим для звучания и построения всего романса. Это сказалось и в ладовой и гармонической организации романсов, их ритмике, в драматургии всего цикла. В цикле «Далекая юность» нетрудно проследить внутреннее развитие сюжета при жанровом многообразии отдельных частей. Наряду с поэтичнейшими страницами «лирического дневника» мы встретим здесь и одухотворенные «музыкальные пейзажи», где ярко запечатленные образы природы заставляют вспомнить поэтичную и глубоко психологическую живопись Левитана; композитор как бы заново, в музыкальных образах, открывает неповторимые красоты русской природы. Таковы романсы «Я помню вечер», «Ветер принес издалека», «Медлительной чредой». Некоторые из романсов цикла близки к жанровым — например, романс «Дым от костра», идущий в ритме вальса, и т. п.

Первые четыре романса цикла — «Я помню вечер», «Дым от костра», «Я тишиною очарован» и «Ветер принес издалека» — это песни о чистой юношеской любви, вдохновеннейшие страницы лирического дневника. Музыка их светла и прозрачна, она вобрала в себя всю нежность, трепетность и вместе с тем страстность первых чувств, их целомудренную чистоту. Особенно примечателен в этом смысле первый романс «Я помню вечер», в котором дана драматургическая завязка цикла. Чистота музыкальных красок, ясность формы, широко развитая партия фортепиано — все подчинено стремлению излить свои чувства. Мелодика романса утонченно-хрупкая,

светлая, диатонически-ясная, целиком отвечает малейшим оттенкам поэтической речи. Она членится на короткие мотивы. Самый облик ее несколько напоминает лирические страницы ранних инструментальных сочинений Скрябина. Вместе с тем характерные ходы мелодии (чаще всего на малую сексту), остановки на доминанте лада, совпадающие, как правило, с ритмической остановкой в поэтическом тексте, обилие мелодизированных подголосков, столь свойственных русской вокальной лирике, стремление к внутренней динамичности — все это придает ей специфически «шапоринский» характер:

*Andante con moto*

The musical score consists of three systems of staves, each with a piano accompaniment and a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

- First system:** The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The vocal line enters in the second measure. The tempo is marked *Andante con moto*.
- Second system:** The piano part continues with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The vocal line continues. The tempo remains *Andante con moto*.
- Third system:** The piano part begins with a *p* dynamic. The vocal line enters with the lyrics "Я помню ве\_ чершили мы роз\_но, те\_". The tempo is marked *poco rit.* (poco ritardando).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *mp*, *poco rit.*).



Фортепианной партии, как всегда, Шапорин отводит не меньшую роль, чем вокальной. И в первом романсе, особенно в его средней части, фортепианная партия не только приобретает самостоятельную художественную ценность, но насыщается такой богатой образностью, что сама по себе может служить выражением пробужденных весенней грозой чувств. Шапорин широко использует полифонические приемы, когда и голос и сопровождение приобретают равное значение, а затем во взаимодействии образуют насыщенную гармоническую «вертикаль».

Романтической настроенностью отличаются и три последующих романса. Интересна драматургическая роль второго — «Дым от костра». Он, как и седьмой романс «Твой южный голос томен», имеет особое значение в общей композиции произведения. И тот и другой написаны в ритме вальса. Оба как бы цементируют цикл, хотя содержание их различно. Если в вальсе «Дым от костра» основное настроение светлое и лишь угадывается легкая тень грусти, то в другом романсе-вальсе настроение совершенно иное. В нем как бы накапливается драматизм, который с особой силой выявится в восьмом романсе «Когда-то долгие печали», являющемся кульминацией цикла. Ведь именно в нем заключена трагическая коллизия произведения — горечь утраты, невозвратимость потери.

Теперь — за ту младую муку  
Я жизнь отдам...  
О, если б вновь живую руку  
Прижать к губам!

Очень различны и средства музыкальной выразительности в обоих вальсах: мелодия первого проста, линия ее пластична, протяженна, песен-



на. Гармонический строй, фактура сопровождения скромны, интонации близки бытовому жанру. Все подчеркивает реальность, жизненность образа. А рондообразная форма используется для того, чтобы еще и еще раз вернуться к милому образу подруги.

Сочетание эпизодов, основанное на принципе эмоционального контрастирования, образует в целом довольно развернутую композицию. Нельзя не заметить, что образность некоторых из них близка цыганской лирике, определившей и жанровую природу этих эпизодов, в частности, близость к бытовым, вальсовым интонациям.

Во втором романсе-вальсе все резко меняется. Сохраняется лишь внешний рисунок, характерный для вальса. Даже ритм приобретает иной смысл: мерность сменяется синкопированным движением, подчеркнута изыскан излом мелодической линии, ее нервная пульсация создает ощущение напряжения и странный «вальса легкий звон» лишь напоминает «день улетевший, день прекрасный, убитый ночью снеговой». Обилие задержаний, взлеты и падения мелодии, широкое пользование альтерациями, преобладание субдоминантовой функции — все говорит о стилевом различии этих двух, на первый взгляд родственных, произведений, о внутренней динамике драматического развития цикла при всей законченности отдельных его частей:

**Allegretto**

*pp*

*poco rit.*

*piu f* *p* *mp*

*p.* *p.* *p.* *p.*

*p* a tempo

Дым от кост\_ ра стру\_ е\_ ю си\_ зой стру\_

*pp*

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a tempo marking of *p* a tempo. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, marked *pp*. The lyrics are "Дым от кост\_ ра стру\_ е\_ ю си\_ зой стру\_".

\_ит\_ ся в су\_ мрак, в су\_ мрак дня.

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics "\_ит\_ ся в су\_ мрак, в су\_ мрак дня.". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords and moving lines in both hands.

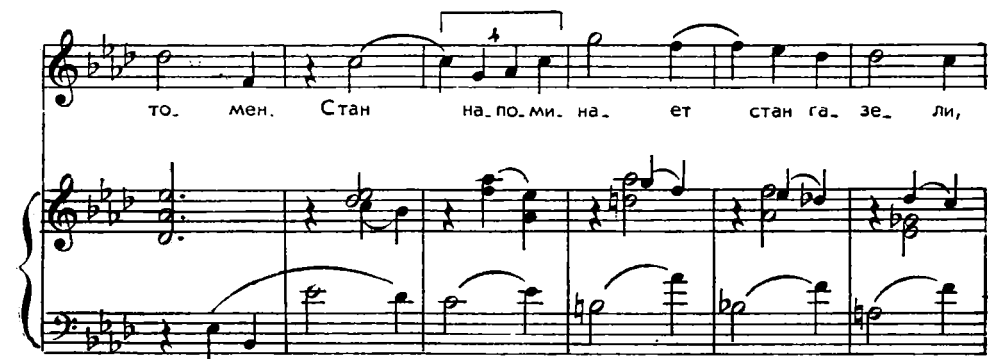
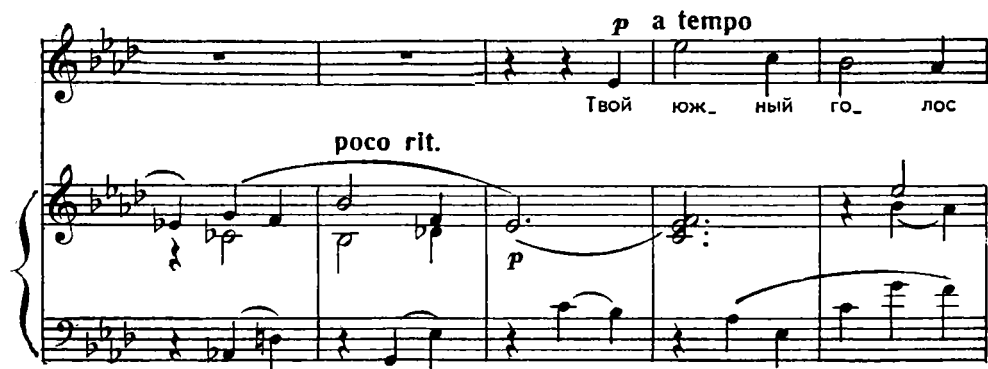
**Allegretto capriccioso**

*p*

This system contains the first two staves of the third section, marked **Allegretto capriccioso**. The piano accompaniment begins with a *p* (piano) dynamic. The key signature changes to E-flat major (three flats).

*tr*

This system contains the next two staves of the **Allegretto capriccioso** section. The piano accompaniment continues with a trill (*tr*) in the right hand. The key signature remains E-flat major.



В пятом и шестом романсах — «За горами, лесами» и «Медлительной чредой» герой предается горестным воспоминаниям. Новое смысловое содержание вызвало новые интонации, определенную ритмическую окраску,

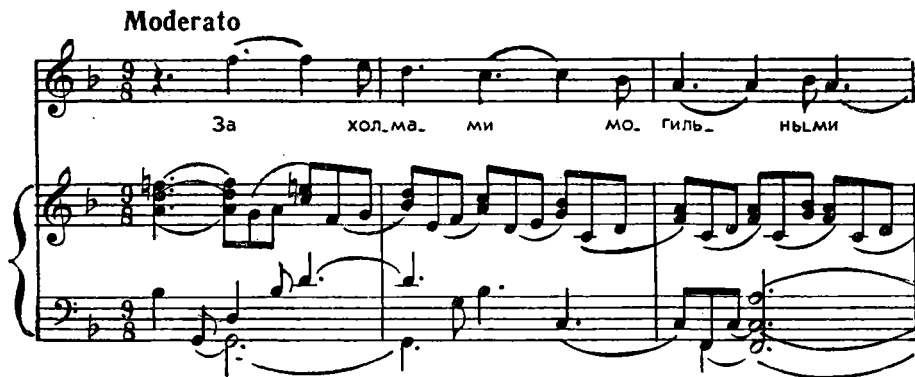
усиливающую психологическое содержание романсов. Мелодика кантиленного склада словно должна задержать время, помочь еще и еще раз вспомнить «с печалью нездешнюю все былое». Медленные темпы, внутренняя насыщенность музыки, распевность каждого из голосов аккомпанемента образуют своеобразную мелодическую полифонию, или, применяя термин Б. В. Асафьева, — «полимелодическую» ткань. В этих романсах музыка целиком подчинена поэтическому началу, каждому повороту поэтической мысли.

В этом можно убедиться, обратившись к двум названным выше романсам. Несмотря на общность их настроения и композиционную роль в цикле, основная образность в каждом из них переосмыслена по-своему. Сдержанный тон романса «За горами, лесами» нашел выражение в постепенно «завоевываемой» широте мелодической линии. Ее начальные фразы носят полуречитативный характер, диапазон мелодии невелик. Наиболее значительные «тематические звенья» возникают не сразу, находятся не в начале фразы, а в ее продолжении<sup>23</sup>.

«Рост» мелодии непосредственно связан с усилением психологической остроты содержания, с «ростом» драматического элемента.

Первоначально мелодия возникает на фоне «плетения» мелодических голосов сопровождения, которые идут то в унисон с голосом, то опережают его.

Одной из характерных примет романса является мелодический ход на квинту вверх с последующим возвращением на секунду. Этот прием, свойственный также мелодике романсов Чайковского, у Шапорина приобретает значение типического. Особенно это характерно для кульминаций романсов:



<sup>23</sup> Об этом подробно и интересно говорится в исследовании В. А. Васиной-Гроссман «Мастера советского романса». Рукопись.

под дру- ги- ми цве- тешь не- бе-

- са- ми.

*tr*

*cresc. poco a poco*

И в данном случае такой мелодический ход, но еще более широкий (не на квинту, а на сексту), приобретает для последующего мелодического развития романса значение источника, из которого во всю ширь разливается полнозвучная мелодия.

Мы не можем вновь не сослаться на тонкое наблюдение исследователя вокальной лирики В. Васиной-Гроссман, усматривающей в постепенном «росте» мелодии из полуречитативной в распевную, из превращения «продолжающего» звена в начальное, в тематическое «зерно», связь стилистики Шапорина с русской мелодической вариантностью, свойственной русской вокальной лирике, особенно Рахманинова.

Тип мелодического становления в романсе «Медлительной чредой» совсем иной. Здесь мелодия следует за каждым изгибом поэтического текста, подчеркивает характер его произнесения, «оттенки ударности», все элементы в ней «распевают» поэтическую мысль Блока. Каждая музыкальная интонация приобретает особую значимость.

Уже в первых тактах фортепианного сопровождения, в «прелюдии» композитор раскрывает мелодическое и образное содержание романса.

# Andante cantabile



Ход на октаву вверх, затем медленное поступенное движение вниз говорят о том, как тонко Шапорин почувствовал самый ритм, «музыку» стиха, передав в мелодии почти физическое ощущение дыхания, его протяженность. Вокальная партия, повторяя этот же ход на октаву, с опорой на гласной «и», еще более подчеркивает широту, медлительность развертывания сюжета:

Second system of the musical score. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has markings for "a tempo", "rit." (ritardando), and "p" (piano). The vocal line includes the lyrics: "ли\_ тель\_ ной чре\_ дой нис\_ хо\_ дит день о. сен\_ ний,". The piano accompaniment features a wide interval in the right hand and a more active line in the left hand. The tempo and dynamics change throughout the system.

Вторая строфа романса интересна сочетанием в ней двух образных начал: в вокальной партии, в коротких мелодических звеньях, движении секвенциями, направленными к кульминации, — ощущение порыва, беспокойства, в то время как в сопровождении повторяется знакомый ход на октаву вверх с тем же поступенным движением вниз, который как бы призван уравновесить этот порыв, чтобы не с такой грустью звучали заключительные слова: «осень прошлых лет была не так грустна»:

### Росо animato

Так каж\_дый день ста\_ре\_ет\_ся с\_на,

и каж\_дый год, как жел\_тый лист кру\_жит\_ся,

Интересно сравнить этот романс Шапорина с написанным на тот же текст романсом Мясковского. Композиторов прежде всего различает сама трактовка блоковского стиха. Каждый из них акцентирует мотив, наиболее ему близкий: Мясковский — тему увядания природы, растворения в ней. Музыка его романса отличается сумрачным колоритом, ползучим движением мелодии, обилием хроматизмов, преобладанием в фортепиан-

ной партии низкого регистра, мрачного унисонного движения, минорным звучанием. Он подчеркивает настроение заката жизни:

Очень протяжно

The first system of the musical score is for the song 'Медлительной чредой'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Lento molto' is placed above the piano part. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B-flat4, C5, D5, E-flat5, and F5. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic, featuring a steady eighth-note pattern in the bass and a more melodic line in the treble. The lyrics 'Мед\_ ли\_ тельной чре\_' are written below the vocal line.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line continues with eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E-flat5, and F5. The piano accompaniment maintains its harmonic support with eighth-note patterns and chords. The lyrics '-дой ни\_ско\_ дит день о\_ сен\_ ний,' are written below the vocal line.

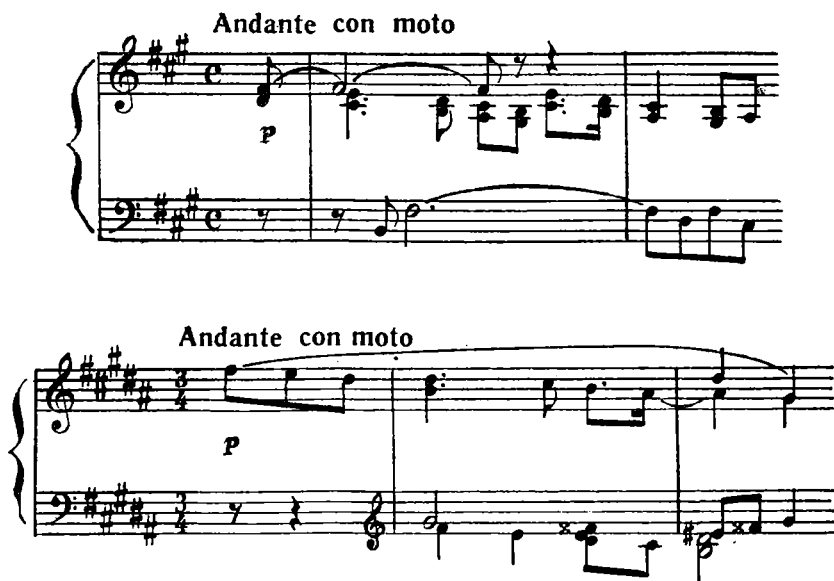
Шапорин прочел стихотворение Блока иначе. В увядающей природе он увидел не смерть, не увядание, а силу жизни. Поэтому и музыка его романса хоть и подернута грустью, но светла, мелодика подчеркнута диатонична, фактура сопровождения не сумрачно-линейная, а наполненно-гармоническая.

Вопросу о соотношении в романсе «Медлительной чредой» текста и музыки посвящен большой раздел статьи В. Гроссман «Лирика Шапорина»<sup>24</sup> и часть главы о романсах Шапорина в исследовании «Мастера советского романса». Нам остается лишь присоединиться к этим интерес-

<sup>24</sup> См.: «Советская музыка», 1940, № 11.



ным наблюдениям и выводам. Однако трудно согласиться с утверждением автора, что во всех трех последних романах цикла «Далекая юность» наблюдается «постепенный спад эмоциональной волны», что «отдельные, иногда очень „высокие“, кульминации-вспышки чувства не могут остановить неуклонного стремления к неподвижности, холоду, скованности». Восьмой романс «Когда-то долгие печали», на наш взгляд, должен быть рассмотрен не в ряду этих трех, а как кульминация цикла, так как в нем не только нет «спада эмоциональной волны», но, напротив, именно здесь происходит драматическая развязка сюжета. И, вероятно, не случайно в мелодии романса «Когда-то долгие печали» мы услышим отзвуки первого — «Я помню вечер», мягкий лиризм которого получил здесь совсем иной, драматический смысл:



Два последние романса цикла «Я вижу блеск, забытый мной» и «Та жизнь прошла» посвящены воспоминаниям о прошлом. Новое эмоциональное состояние лирического героя, уже не живое, непосредственное чувство любви, а грустное воспоминание о ней, сказалось в особом, характерном для этих двух романсов колорите, приемах и манере письма. В них значительно усилена роль фортепианного сопровождения. Оно выступает как лирическое повествование, призванное еще более подчеркнуть образное содержание романсов, досказать основную их мысль.

Мир чувств в этих двух романсах сдержаннее, средства выразительности скупее, лаконичнее. Но и за этой сдержанностью чувствуется большая эмоциональная сила, правда и искренность высказывания. Общность настроения обоих романсов подчеркнута и сходными мелодическими ходами, типичными для Шапорина:

**Poco meno mosso**



**Tempo I**

и

*p*

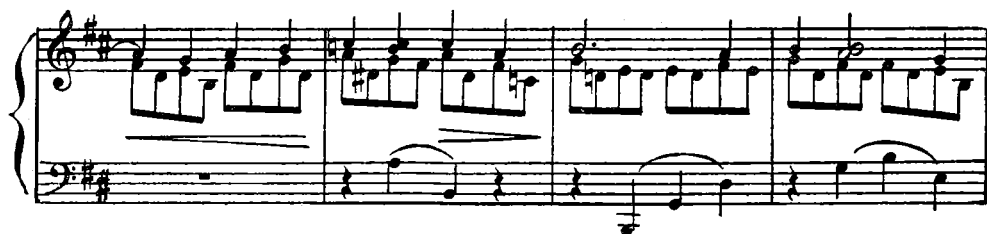
*pp sempre legato*

стран но, стран но вспо ми нать,

Особенно ярко новая образность выявилась в последнем романсе «Та жизнь прошла», в особенности, в его развернутом фортепианном вступлении, все средства выражения которого подчинены стремлению выразить душевную боль, горечь утраты. На фоне мерного движения среднего голоса рождается мелодический верхний, предвосхищающий образность вокальной партии. Неторопливое движение, своеобразные ладовые черты (фригийский минор), типичное для русских песен тяготение мелодии к опорным звукам, подчеркнутый диатонизм — все это роднит романс Шапорина с шедеврами русской национальной музыкальной культуры, в частности с романсами Рахманинова, а сдержанность выражения эмоций, подчеркнутая значимость партии фортепиано — с лучшими романсами Метнера:

### Andantino poco sostenuto

*ben cantare la melodia*





В вокальной партии, начинающейся с излюбленного Шапориным хода на кварту вниз с последующим движением на секунду вверх, еще более оттенена скорбь об угасшем чувстве. В средней части романса (интонационно близкой первой) — заметно усиливается эмоциональное напряжение: преобладающим становится не поступенное движение мелодии, а более широкое, цезуры — более частыми, дыхание — отрывистым. Сдержанность высказывания лишь на мгновение прерывается всплеском чувств. Но... «не вернуть тех нег», и напряженность чувства снова гаснет и «странно, странно вспомнить, что был пожар»... Фортепианная «постлюдия» как бы договаривает эту скорбную мысль.

О тщательности и продуманности композиции цикла, его драматургии говорят не только образность, но и специфически музыкальные средства выражения, такие, как тональный план, интонационно-тематические связи и т. д.

Говоря о тональном плане цикла «Далекая юность», нельзя не подчеркнуть его внутреннего единства: первый романс написан в тональности Си мажор, последний — в си минор с мажорной тоникой в конце. Общий тональный план цикла такой:

1. «Я помню вечер» — Си мажор
2. «Дым от костра» — соль минор
3. «Я тишиною очарован» — Си-бемоль мажор
4. «Ветер принес издалека» — фа-диез минор
5. «За горами, лесами» — ре минор
6. «Медлительной чредой» — ля минор
7. «Твой южный голос томен» — Ля-бемоль мажор
8. «Когда-то долгие печали» — фа-диез минор
9. «Я вижу блеск, забытый мной» — Ми-бемоль мажор
10. «Та жизнь — прошла» — си минор.

Кроме того, некоторые группы романсов имеют свою закономерность, внутреннюю тональную спаянность (1 и 4; 2 и 3; 5 и 6; 7 и 9) и образуют общую тональную драматургию цикла — от светлого, весеннего Си мажора к скорбному заключительному си минору.

В «Далекой юности» уже полностью определился индивидуальный стиль Шапорина. Это сказалось в первую очередь в мелодике романсов, открыто эмоциональной, ярко диатонической, характерно национальной, с присущими ей приемами развития, опирающимися, с одной стороны, на классические традиции русской вокальной лирики, с другой — на народную песенность, но все это по-своему претворенное, обогащенное опытом современного музыкального искусства. Мелодика, гармония, получили в цикле свое шапоринское выражение. Яркий мелодизм, выразительный тематический материал романсов, художественно соответствующий богатству и разнообразию поэтического содержания, их образам, когда стихотворные формы органически переплавляются в мелодию, получив в ней обобщенное выражение, — все это в музыке Шапорина нашло неповторимое звучание. Музыкальная речь стала «переживанием».

Нам представляются спорными утверждения отдельных музыковедов, что цикл Шапорина «Далекая юность» лишь односторонне отражает богатство поэтического творчества Блока, что в нем воплощена лишь лирическая сторона многообразного творчества поэта. Ведь специфика жанра вокальной лирики и заключается в том, что он обращен прежде всего к сюжетам и мотивам лирического плана. Поэтому совершенно неверно говорить, что цикл Шапорина направлен в прошлое. Возрождение жанра вокальной поэзии, возвращение мелодии господствующего положения — все это служит бесспорным доказательством жизненности и современности содержания цикла. Обилие в романсах контрапунктических подголосков, различных напевных фигураций образует многослойную полифоническую ткань, характерную для шапоринской фактуры. Мелодика определяет и характер сопровождения, насыщенность его тематическими, песенными элементами. Гармония мелодизируется, насыщается богатством голосов.

Нужно подчеркнуть и большую конкретизацию художественных образов в цикле «Далекая юность», привнесение в него жанрово-характерных, бытовых интонаций, моментов изобразительных и т. п.

В каждом из романсов средства выразительности индивидуализированы, определенное содержание выступает в наиболее характерной музыкальной форме.

Важнейшее выразительное значение в цикле и вообще вокальной музыке Шапорина принадлежит ритму. В каждом стихе Блока композитор сумел услышать свою «ритмическую тему» и мастерски претворить ее в музыкальном облике романса.

Ощущение целостности и единства цикла достигается благодаря ясно выраженной динамике развития образа от чистой, возвышенной лирики к драматической развязке.

Мы отмечали уже черты тематической преемственности в первом и восьмом романсах, можно отметить их и в других, в частности в третьем, в котором начальная интонация фортепианной партии напоминает свирельный наигрыш, и четвертом — в эпизоде (*Più animato*) на словах «реали звездные сны».

Цикл «Далекая юность» — одна из ступеней к вершинам творчества Шапорина, свидетельство тонкого и глубокого понимания композитором вдохновенной поэзии Блока. Здесь вполне можно говорить о яркой индивидуальности автора музыки, о созданной им образности, о своем ритме, о своей композиции цикла.

Свое продолжение блоковская тема получила еще в двух романсах Шапорина, входящих уже в другие циклы, — «Приближается звук» (из цикла «Элегии», ор. 18, 1945) и «Везде, над лесом и над пашней» (сб. романсов «Из лирической тетради», ор. 18-а, 1945), а также в монументальных сочинениях — симфонии-кантате «На поле Куликовом» (1939) и оратории о войне и мире — «Доколе коршуну кружить» (закончена в 1963 г.).

Романс «Приближается звук» — одна из вершин вокального творчества. Не будет преувеличением сказать, что по силе выразительности и лирической экспрессии этот романс может быть поставлен рядом с таким шедевром, как «Заклинание».

Вместе с тем, в этом, как и в других блоковских романсах, нашла свое продолжение тема цикла «Далекая юность». Достаточно сравнить, например, тексты романсов «Когда-то долгие печали» (из названного цикла) и «Приближается звук», чтобы убедиться, что последний является развитием содержания первого, что одна и та же тема получила в них лишь различное эмоциональное истолкование. В романсе «Когда-то долгие печали» (который служит кульминацией цикла), выражающем глубокую скорбь, боль по только что ушедшей из жизни любимой, господствует настроение безысходной тоски, отчаяния. В романсе «Приближается звук» безнадежная грусть сменяется вновь рожденным чувством, получившим через даль времени новую силу. Уже не сдержанность, а восторженный порыв, страстная патетика окрашивают эмоциональный строй музыки. Мелодия романса возникает из трепетного, словно звенящего звука фортепиано. Все более и более разрастаясь, она порождает волнующее чувство радостного пробуждения к новой жизни:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,  
Молодеет душа!

Con moto e passione

First system, measures 1-2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The vocal line (treble clef) has whole rests in both measures. The piano accompaniment (grand staff) features a continuous eighth-note pattern in the right hand. The left hand has a whole rest in measure 1 and a half note G#4 in measure 2, marked *mp*.

Second system, measures 3-4. The tempo/mood marking *espressivo* is above the vocal line. The vocal line contains the lyrics "Приближа\_ет\_ся звук, и, по\_". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

Third system, measures 5-6. The vocal line contains the lyrics "\_кор\_ на ще\_мя\_ще\_му зву\_ку,". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand, with a melodic line in the left hand in measure 6.

Композиция романа связана с поэтическим повествованием Блока. Вариационно-куплетная форма дала композитору большой простор для выражения внутренней экспрессии: поэтический текст получил в ней хорошо найденное музыкальное выражение. В беспокойной и стремительной мелодии, все более и более устремленной ввысь, отражено эмоциональное движение каждой блоковской строфы. Последовательно увеличивая диапазон мелодии, постепенно «завоевывая» каждую новую кульминацию (*фа-диез, соль-бекар, соль-диез*), композитор акцентирует самый высокий звук (*соль-диез*), совпадающий со смысловой кульминацией повествования.

Этот «рост» мелодии постепенно приводит к образованию широко распевной темы, метод же ее становления заставляет вспомнить рождение широких мелодических образований в русской народной песенности.

Интересно сравнить тексты кульминаций этих двух блоковских романсов.

*«Когда-то долгие печали»*

Теперь, за ту младую муку

Я жизнь отдам...

О, если б вновь живую руку

Прижать к губам!

*«Приближается звук»*

Этот голос — он твой, и его непонятному звуку

Жизнь и горе отдам.

Хоть во сне твою прежнюю милую руку,

Прижимая к губам.

В первом — порыв, отчаяние, глубокая печаль. Композитор повторяет слова (заметим, что Шапорин делает это очень редко), совпадающие с смысловой кульминацией стиха:

Я жизнь,

Я жизнь отдам...

подчеркивает мотив бурного, безнадёжного отчаяния. В кульминации второго романа Шапорин также повторяет слова, но иные, в которых заключен совершенно другой смысл:

Хоть во сне,

Хоть во сне твою прежнюю милую руку,

Прижимая к губам,

оттеняя силу страстной любви и скорби. Завершение романа квинтовым звуком акцентирует ощущение недосказанности, призрачности воспоминаний, мечты.

Нужно особо сказать о фортепианной партии этого романа. Роль ее настолько велика, что даже без вокальной партии она могла бы существовать как самостоятельное, очень выразительное произведение. Уже самое



его начало, «звнящая» повторность неустойчивого, квинтового тона, образует своего рода лейтинтонацию романса, из которой рождается, а затем развивается и обогащается мелодия, полная душевного волнения и страсти. В продолжение всего романса нарастает «эмоциональное *crescendo*» в мелодии и партии сопровождения, которым, как послесловием, заключается весь романс.

Эта эмоциональная полнота, полетность и даже фактура партии сопровождения заставляют вспомнить знаменитую соль-диез-минорную Прелюдию Рахманинова, написанную в той же тональности, что и романс.

Мелодика же романса, ее непрерывное развитие, обилие хроматизмов, неразрешенность ладовых тяготений во многом сродни поэтически-возвышенному первому романсу блоковского цикла — «Я помню вечер».

Романс «Везде, над лесом и над пашней» (на слова Блока) включает собой сборник под названием «Из лирической тетради», в который входят: «Я помню день» на слова Тютчева и «Только встречу улыбку твою» на слова Фета. Для этого сборника характерна приподнятость лирики. Весь он воспринимается как восторженный дифирамб радостному чувству любви.

Романс «Везде, над лесом и над пашней» отличается широким мелодическим движением, характерными ходами на сексту вверх. Ощущение устремленности, порыва, господствует в нем уже с первых тактов сопровождения до фортепианной постлюдии.

Мелодия романса, начальная интонация которой (ход на сексту вверх) как бы сложилась из постепенно накапливаемого движения в фортепианной партии через кварту и квинту, — воспринимается как своеобразная кульминация, как возглас, призыв, рождающий дальнейшее широкое движение:



poco rit. *p*

Вез\_

a tempo

\_де — над ле- сом и над паш- ней,

*f*

Гибкая, подвижная мелодия напоминает живую человеческую речь — восторженную, патетически-приподнятую.

Стремясь к непрерывности мелодического развития, Шапорин обычно избегает завершенных каденций, и музыкальные фразы как бы перерастают одна в другую.

По общей устремленности, страстности этот романс близок рассмотренному выше романсу — «Приближается звук». Однако мажорное звучание, светлая образность сообщают ему более радостный колорит.

Вокальные циклы на слова Пушкина и Блока многим обязаны опыту, накопленному композитором, и культуре его предшественников. Шапорин выступил здесь как большой мастер вокальной лирики; его романсы — не «переложение» стихов для пения, а подлинно художественное единство

музыки и поэзии, где живая мысль «в распевании» служит раскрытию содержания и образов стихов. Даже в самых интимных он показал, что владеет искусством возвышенного, героического, трагедийного.

Естественность звучания романсов, новизна их мелодики — плод большой и кропотливой работы композитора, для которого самым главным было стремление воплотить музыкально-возвышенный строй пушкинской и блоковской лирической поэзии, с характерными для них правдой чувств, поэтическим реализмом.

Новаторство названных вокальных циклов заключается в том, что жанр романса возвышен в них до ранга *высокой поэзии*, а в пору их создания это было совершенно новое понимание жанра.

Блоковский цикл по сравнению с пушкинским, как мы уже говорили, представляет собой значительный сдвиг к просветлению, демократизации музыкального языка Шапорина, одну из вершин его мелодизма. Его вдохновенная образность, жизнелюбие, нашедшие столь яркое выражение во всех деталях музыкального языка — мелодике, гармонии, ритме, методах развития, способствуют непреходящему их значению.

Известно, что романс является той музыкальной формой, которая наиболее тесно связана с музыкой быта (таковы, например, романсы Чайковского, в известной мере Рахманинова и других русских композиторов), что этот жанр — лаборатория музыкального языка. В циклах Шапорина и особенно в пушкинском почти нет связей с бытовой музыкой. В блоковском же, в ряде романсов, — об этом говорилось выше, — демократизация языка вызвала неизбежную, хотя и опосредствованную связь с жанрово-характерными элементами русской и цыганской вокальной лирики. В более поздних циклах, где средства музыкальной выразительности станут еще более простыми (например, в цикле романсов на стихи советских поэтов), эта связь проявится еще более конкретно и непосредственно.

Тесные контакты с жанровыми формами музыки всегда очень плодотворны как для расширения интонационно-мелодического содержания, так для эмоционального и образного.

Дальнейшее развитие многие из черт, характеризующие вокальную лирику и, в частности, ее «блоковскую» тему, получают, правда уже в обобщенном выражении, в новом, монументальном сочинении Шапорина, связанном с именем поэта, — в симфонии-кантате «На поле Куликовом».

---

## Г л а в а с е д ь м а я

### *Симфония-кантата «На поле Куликовом»*

«Чтобы понять тайну русского народа, его величие, нужно хорошо и глубоко узнать его прошлое: нашу историю, коренные узлы ее, трагические и творческие эпохи, в которых завязывался русский характер».

*А. Толстой.*



бращаясь к истории монументальных сочинений Шапорина, часто приходится возвращаться к годам далекого прошлого. Композитор и сам признается, что идея сочинения обычно у него долго вынашивается, пока он не приступает к ее осуществлению. Оттого завершение крупных произведений подчас отстоит на много лет от начала работы над ними. Так, в частности, было и с симфонией-кантатой «На поле Куликовом».

В конце 1918 г., живя в Петрограде, Шапорин был частым гостем в семье инженера-строителя Николая Сергеевича Кругликова. Страстный любитель и знаток литературы и искусства, Н. С. Кругликов и его сестра — талантливая художница привлекали в свой дом артистическую молодежь. На их вечерах можно было услышать новые произведения начинающих композиторов, познакомиться с замыслами живописцев, увидеть их полотна, услышать новые стихи молодых поэтов.

На одном из таких вечеров Н. С. Кругликов высказал мысль о том, что было бы очень интересно написать музыку на цикл стихов А. Блока «На поле Куликовом». Шапорин, со студенческих лет, интересовавшийся отечественной историей и творчеством Блока, был захвачен этой идеей и, придя домой, пере-

читал вновь стихи, о которых шла речь. Тема героической битвы русских с татарами на Куликовом поле привлекала композитора, но ему была чужда символика некоторых блоковских образов.

Мы уже говорили, что Блок написал по просьбе Шапорина новые тексты для «Арии невесты» и «Хора татар» по предложенной композитором ритмической схеме. В одном из черновиков поэта есть заметка, где сказано: «Шапорин окончатель[но] заказал мне для кантаты «Куликово поле» 23/VIII 1919 г.»<sup>1</sup>.

Однако, получив еще в 1919 г. тексты А. Блока, Шапорин не сразу принялся за работу. У него еще не сложилась в окончательном виде концепция целого. В 20-х годах, как известно, появились лишь отдельные сольные номера будущего произведения — ариозо сопрано, ария тенора и «Колыбельная», — прозвучавшие в концертах ленинградской филармонии<sup>2</sup>.

И лишь в начале 30-х годов, когда Шапорин уже жил в Клину, он вернулся к этому сочинению. В беседе с корреспондентом газеты «Литературный Ленинград» композитор сообщил: «Параллельно с работой над „Декабристами“ я написал музыку к серии лирических стихов А. Блока („Дым от костра струюю сизою“ и др.). Кроме того, у меня есть давний долг — написать музыку к стихам Блока о России. Я предполагаю написать кантату для солистов, хора и оркестра под тем же названием, что и у Блока („На поле Куликовом“). Блок специально для этой вещи, по моей просьбе, добавил в цикл стихов о России два стихотворения для арии и для хора татар. Я надеюсь, что в следующем сезоне это произведение будет исполнено»<sup>3</sup>.

Приступив к сочинению, Юрий Александрович увидел, что замысел его разрастается, что существовавших ранее и написанных для него заново Блоком стихов недостаточно, что произведение требует дополнительного развертывания сюжета. К тому же долгие годы размышлений над темой блоковского цикла и обращение к историческим материалам Куликовской битвы убедили Шапорина, что лирико-эпическое повествование Блока надо драматизировать. Так возникли четыре сольные эпизода — два для женских и два для мужских голосов.

Блока уже давно не было в живых, и композитор обратился с просьбой помочь ему в осуществлении этих планов к М. Л. Лозинскому. Лозинский с большим тактом отнесся к порученной ему работе. По словам компози-

<sup>1</sup> Александр Блок. Полное собрание сочинений в двух томах, т. II. М., «Советский писатель», 1946, стр. 553.

<sup>2</sup> См. программу Седьмого абонементного концерта, состоявшегося 11 декабря 1927 г. в Ленинграде, под управлением Н. Малько. Исполнялись «Ариозо сопрано» (Л. Върлан), «Ария тенора» (Н. Печковский) и «Колыбельная» (Л. Върлан).

<sup>3</sup> «Литературный Ленинград», 1 мая 1935 г. Как известно, симфония-кантата была впервые исполнена не в следующем сезоне, а только в ноябре 1939 г.

тора, своей любовью к истории он во многом обязан Петербургскому университету, его замечательным профессорам, крупнейшему историку П. Щеголеву, инициатору написания оперы «Декабристы»; но в не меньшей степени он признателен и М. Лозинскому, человеку огромной эрудиции, блестящему знатоку истории и литературы, переводчику и поэту. Лозинский быстро написал текст для недостающих номеров кантаты.

Письма его к Шапорину свидетельствуют о желании придерживаться исторической достоверности и литературных первоисточников, о стремлении к стилистическому единству целого. Так, например, в письме от 20 марта 1938 г. Лозинский писал: «...очень рад был получить Ваше письмо и хочу, по мере сил, выполнить Ваш заказ»<sup>4</sup>.

1) Разумеется, я не возражаю против замены: „Ты ранен, лежишь бездыханный“<sup>5</sup>.

2) Так как „Вей ветер“ не подходит к музыке, позволяю себе предложить Вам совершенно новую редакцию 4-й строки „Хора вестников“. Делаю это потому, что иначе у меня с „ветром“ ничего не выходит, и „ветер“ я вынужден вовсе отбросить. Поэтому меняю и ритмы. Вот эта строка с вариантами, на Ваш выбор:

#### IV.

- 1) Прошествоуй по ниве кровавой  
Пройти по равнине кровавой.
- 2) И падшим хвалу возгласи  
И храбрым...
- 3) Рокочут победною славой  
Шумят торжествующей славой
- 4) Знамена свободной Руси.

ВВ: О том, что „знамена шумят на Руси“ победой, мог возвещать ветер другим странам. Если нет „ветра“, то нельзя сказать и „на Руси“, ибо самая беседа происходит тут же, под сенью знамен, на поле битвы»<sup>6</sup>.

Замечания М. Лозинского всегда были очень тонкими и верными. Шапорин внимательно прислушивался к ним и даже иногда соглашался менять и исправлять уже написанную музыку.

Читателю, вероятно, небезынтересно будет узнать и некоторые подробности, зафиксированные свидетелем работы композитора над симфонией-кантатой, В. А. Ждановым. В цитированном уже в предыдущей главе

<sup>4</sup> К сожалению, писем Шапорина в архиве М. Л. Лозинского обнаружить не удалось.

<sup>5</sup> В письме от 19 февраля поэт предлагал такой вариант. Ты ранен, Лежит бездыханный Димитрий...

<sup>6</sup> Письмо хранится в архиве композитора в Москве.

письме к автору данной книги он пишет, что Юрий Александрович... «не сочинял, что называется, по вдохновению, когда автор едва успевает наносить на бумагу свою поэтическую мысль. Как подлинный мастер, он в труде создавал произведение. Мне приходилось видеть, как Юрий Александрович, беря отдельные аккорды, подпевая, создавал музыкальную фразу, постепенно записывая ее на нотной бумаге. В это время он был не разговорчив, но иногда начинал советовать. В такой момент ему полезен был любой собеседник, хотя я лично, разумеется, ничем не мог помочь. Навсегда запомнились мне некоторые фразы, в моем присутствии появившиеся на свет. Меня именно как дилетанта волновал момент рождения музыкального произведения.

Мелодия Шапорина захватывает и постороннего слушателя и музыканта. Помню, что приехавший в Клин А. Б. Гольденвейзер расплакался при авторском исполнении „Поля Куликова“. А сколько раз я, сидя у окна, с восторгом слушал только что появившийся отрывок...».

Блоковский цикл «На поле Куликовом» содержит пять стихотворений: «Река раскинулась», «Мы сам-друг, над степью в полночь стали», «В ночь, когда Мамай залег с ордою», «Опять с вековой тоскою» и «Опять над полем Куликовом». Все они написаны поэтом в 1908 г. и входят в большой цикл «Родина». Для симфонии-кантаты Шапорин взял первое стихотворение, ставшее основой Пролога, пять строф из третьего (опустив второе, так как оно по содержанию сходно с последним), четвертое, использованное в «Балладе Витязя», и, заключительное, — пятое, ставшее Эпилогом произведения. Текст для «Каватины Невесты» переделан из раннего стихотворения 1905 г. «Я живу в отдаленном скиту», входящего в цикл «Пузыри земли»; текст для хора татар написан Блоком специально. М. Лозинский создал довольно много номеров для 2-й части: а) хор женщин на Руси, б) хор Русских воинов; для 3-й части — ариозо Дмитрия Донского (на Куликовом поле); реплики в 5-й части — в «Хоре татар» — Витязя и Женщин (на Руси), сольный эпизод Витязя, хор татар; и в 7-й — хор вестников. Кроме того, в соответствии с новой идейно-эмоциональной окраской темы, М. Лозинский внес некоторые изменения и в блоковский текст.

Симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом» посвящена великой битве русского народа с полчищами Мамай 8-го сентября 1380 г.

Событие это издавна привлекало к себе внимание исследователей и деятелей культуры. Известный советский историк, академик М. Н. Тихомиров пишет: «...грозное „Донское“ или „Мамаево“ побоище стало предметом многочисленных сказаний, тесно связанных с песенной традицией. Ни одна русская победа над иноземными врагами, вплоть, пожалуй, до Бородинского сражения 1812 года, не вызывала такого количества прозаических и поэтических произведений, как Куликовская битва. Она стала

символом борьбы русского народа с хищными врагами, посягавшими на ее самостоятельность»<sup>7</sup>.

Как бы подтверждая ту же мысль о величии Куликовской битвы, Шапорин в качестве эпиграфа к своему сочинению берет слова известного историка В. Ключевского: «Русское государство родилось не в скопидомном сундуке Ивана Калиты, а на Куликовом поле».

Идея патриотизма, глубокое раскрытие подвига русского народа в борьбе с завоевателями лежит в основе симфонии-кантаты. Композитор не только показал в ярких художественных образах эпоху и людей того времени — Дмитрия Донского, Витязя, русских ратников, но в самой трактовке темы выступил как художник, остро чувствующий современность. Героико-патриотический характер музыки, конкретность и правдивость образов делают произведение близким современному слушателю.

Содержание симфонии-кантаты лучше всего сформулировано самим автором: «Ее темой,— писал он,— является идея бессмертного героизма, безграничной всепобеждающей патриотической любви народа к своей родине. Эта тема роднит симфонию с моими работами на исторические сюжеты — с музыкой к фильму „Минин и Пожарский“, законченной в 1939 г., и с музыкой к „Суворову“, которую я пишу сейчас»<sup>8</sup>.

Шапорин подчеркивает, что новое обращение к историко-патриотической теме не было для него случайным, что симфония-кантата явилась лишь одним из звеньев его патриотического цикла, связанного с героическими подвигами нашего народа, начиная от Куликовской битвы, через борьбу за Москву русских патриотов Минина и Пожарского, подвиг великого полководца Суворова, декабристское восстание 1825 г. к победе русского народа в Великой Октябрьской революции и славной победе в Великой Отечественной войне. Несмотря на то, что большая часть запечатленных в сочинениях Шапорина событий отделена от современности многовековой давностью, он попытался без всякой модернизации поставить и решить в них проблемы, подсказанные сегодняшним днем. Жизненность и современность интонаций отличает эти произведения, а «историзм таланта» композитора помогает ему не только с максимальной полнотой раскрыть историческую тематику, но и приблизить ее к нашим дням.

Примечательно, что Блок также связывал тему далекой Куликовской битвы с борьбой за будущее России. Он утверждал, что прошлое, если оно соотнесено с современностью, может «запылать», может помочь открыть свои «тайны». В самом деле, во всем, что в поэзии Блока связано с мотивами прошлого, в каждой строке, мы ощущаем «пылающее и вечно сердце поэта, живущего мятежной современностью». Так в цикле «На поле

<sup>7</sup> Тихомиров М. Н. Куликовская битва 1380 года.— «Вопросы истории», 1955. № 8. стр. 11.

<sup>8</sup> «Известия», 6 октября 1940 г.



Куликовом» Блок с удивительным мастерством сумел сплавить прошлое, современность и раздумья о будущем своей родины, ее устремленность «вдаль веков»:

О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!

. . . . .  
И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль...  
И нет конца!

У Шапорина общенародный характер событий на Куликовом поле получил выпуклое идейно-художественное раскрытие. Пафос кантаты заключается в создании целостного героико-эпического музыкального повествования, правдивых художественных образов народа и его славных героев, в передаче их эмоционального состояния, в показе двух враждующих сил и победы русского народа. Каждый из героев произведения — будь-то Витязь, обобщающий русское воинство, лирические образы Невесты и Матери — все они отображают «коллективную личность — народ», — выступают выразителями его дум и чаяний. Закономерно, что в произведении столь большая роль отведена народным, массовым сценам. В этом отношении Шапорин развивает традиции русских композиторов-классиков.

Эстетический идеал Шапорина, к которому он стремится в произведениях о русском народе, — музыкальное изображение событий, вызванных общественными потрясениями и породивших подвиги народа и его героев. Основным источником музыки является русская народная песенность. В своих произведениях Шапорин решает проблему национальной образности, обогатив музыку современными интонациями.

«На поле Куликовом» справедливо названа симфонией-кантатой. В ней синтезировались принципы развития кантатно-ораториального жанра и сонатно-симфонического цикла. Наряду с чертами, свойственными симфонической драматургии, — конфликтным сопоставлением образов, непрерывностью симфонического развития — в симфонии-кантате есть свойства вокально-симфонических форм, как, например, введение сольных эпизодов (арии, ариозо, баллады), усиление роли хоровых сцен, насыщенных подлинно симфоническим развитием. При этом все элементы, составляющие целое, — образы лирические, лирико-драматические, эпико-богатырские — объединены общностью выразительных средств.

Используя и развивая традиции классиков, Шапорин дает лейтмотивные характеристики русских и татар. Русские охарактеризованы широкой напевной мелодикой с типичной для русской песни подголосочной полн-

фонией и специфическими ладо-гармоническими оборотами. Каждая из образных сфер получает широкое симфоническое развитие. В процессе драматургического движения основная русская тема, развиваясь сама, обогащает тематизм *всей* сферы русских образов, объединенных общей идеей патриотизма. В силу этого возникает интонационная общность вокальных партий Дмитрия Донского, Невесты, Матери, Витязя, народа.

Характеризуя татар, композитор обращается к темам преимущественно инструментального склада, к речитативно-декламационной мелодике. Непримиримый конфликт двух враждебных сфер составляет драматургическую основу произведения, а противопоставление враждебных образов и тем — «движущую силу» его музыкального развития.

Симфония-кантата состоит из семи частей, Пролога и Эпилога. Она основана на определенном сюжете, развернутом в обширную панораму с ясным драматургическим планом. Действие развивается постепенно, конфликт возникает не сразу, а складывается в сложной последовательности событий. Композитор строит цикл по принципу контрастного чередования различных картин — эпических, лирических, лирико-эпических, героических. Но при различии отдельных эпизодов цикла в них много общего, что объясняется эпическим стилем произведения.

Вопрос о претворении героико-патриотической тематики средствами эпической драматургии весьма существен для творчества Шапорина. И не только для героической тематики, но и для всего, что связано в его сочинениях с русскими образами вообще. Основным методом развития, принципом тематического образования в обработанных композитором русских песнях, отдельных камерных вокальных сочинениях, «Балладе» для фортепиано и многом другом является метод эпический, с присущим ему широким дыханием, высокой степенью художественного обобщения, могучим размахом, ощущением беспредельного простора.

Истоки эпического стиля Шапорина коренятся в творчестве русских классиков — Глинки, Бородина, Глазунова. Но, используя их опыт, Шапорин создает свой монументальный стиль и свои формы выражения. На примере творчества Шапорина можно ставить вопрос о претворении героической тематики средствами эпического симфонизма и о роли его в развитии советской симфонической музыки.

Однако значение симфонии-кантиаты Шапорина не может быть в полной мере оценено без сравнения, хотя бы самого беглого, с произведением, появившимися в этот период в жанре советского кантатно-ораториального творчества.

Одновременно с симфонией-кантатой «На поле Куликовом» были созданы еще два значительных вокально-инструментальных сочинения — кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и оратория «Емельян Пугачев» М. Ковалев. Но какими различными методами каждый из авторов подошел к решению своей задачи, несмотря на общую для всех трех сочи-

нений направленность. В то время как для С. Прокофьева и, в известной мере, для М. Коваля важнейшей стороной был элемент действия, острота конфликтного противопоставления, для Шапорина главное заключалось в раскрытии внутреннего мира героев, в показе переживаний народа, в полноте эмоциональных и психологических характеристик, т. е. тех качеств, которые являются определяющими для эпического жанра. Естественно, что различный подход к теме определил и различное музыкальное толкование и различные принципы симфонической драматургии. Если для кантаты Прокофьева характерна острота драматургического развития, резкое столкновение контрастных образов, четко вылепленные характеристики, законченность отдельных эпизодов, а для музыкальной драматургии оратории Коваля типично тяготение к принципам оперы, то для симфонии-кантаты Шапорина наряду с конфликтным противопоставлением образов характерны более обобщенный тип симфонического развития (кстати, вполне соответствующий блоковскому возвышенному и обобщенному лиризму), взаимопроникновение форм. При этом драматургия контрастирующих образных сфер в сочинении Шапорина не только не лишается драматической повествовательности, но, напротив, всячески ею наполняется. В этом заключаются оригинальные свойства симфонии-кантаты Шапорина и отличие его принципов от принципов Прокофьева и Коваля.

Но при всем различии названных трех произведений они схожи в главном: им свойственны стройность композиции, конфликтное противопоставление образных и интонационных сфер (хотя и решенное по-разному) и — главное — общность характеристики основного образа Родины-России, основанной на широкой распевной, национально-характерной мелодике, близкой русской народной песне, сочетающей в себе эпическое и лирическое начала.

Иногда метод эпической драматургии Шапорина вызывает упрек в известной статичности, в недостаточной активности разворачивания действия, недостаточном динамизме развития образов. Хотя доля истины в подобных упреках есть, дело заключается вовсе не в том, что композитор якобы не владеет драматургическим даром, а в самом характере, типе его драматургии, где действие, как правило, развивается постепенно, и захватывает слушателя не столько остротой конфликтов и ситуаций, сколько глубиной и масштабностью содержания. К тому же, если подобный упрек и может быть отнесен к отдельным частям произведения, то в целом оно логично и динамично в своем развитии, хотя более спокойно, благодаря тому, что сопоставления даны более широким планом.

Что же типично для эпического стиля Шапорина, какими средствами он достигает своеобразия симфонической драматургии, убедительности музыкальных характеристик, почему его стиль применителен не только к темам далекого прошлого, но и художественно убеждает в раскрытии тем, связанных с живой конкретной современной действительностью?

Ответ на этот вопрос следует искать прежде всего в самой сущности произведений композитора, и в их музыкальном тематизме. В творчестве Шапорина налицо единство двух сторон: основной, общественно-значимой, наполненной большим гражданским пафосом, и камерно-лирической. Оно проявляется в тематизме любого из его крупных сочинений — Симфонии, кантаты «На поле Куликовом», «Сказания о битве за Русскую землю», «Декабристов», музыки к многим драматическим спектаклям. В характере музыкального тематизма можно вывести определенную, показательную для Шапорина закономерность. Самое существенное заключается в том, что его интонационный строй впитал в себя лучшее, созданное народом. При этом, Шапорин не ограничивает себя интонационным слоем старых русских народных песен, но как подлинно современный художник обогащает тематизм современными бытующими интонациями, органически вплетая их в драматическое действие. Иными словами «свое ощущение действительности, ее дыхание, ее пульсирование» композитор дает через «преломление своих идей в интонациях, в которых ощущается эмоциональный строй нашего времени»<sup>9</sup>. Так рождается эпический по характеру, но наполненный современным звучанием музыкальный язык<sup>10</sup>. В монументальных сочинениях Шапорина яркие характеристики отдельных героев всегда родственны музыкальной характеристике народа, так как эти герои даны в моменты размышлений о нем, о его судьбах<sup>11</sup>.

Эпический характер образов шапоринских произведений, как верно отмечает Н. Рогожина, «проявляется в том, что каждый персонаж является представителем народа, носителем общенародных дум и переживаний. Поэтому главные темы произведения выражают не индивидуальные качества или характер тех или иных персонажей, но отображают *характер народа*, те его черты, которые наиболее отчетливо выявились в конкретной исторической ситуации. Таким образом, темы приобретают *эпическое звучание*»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V, 1957, стр. 49.

<sup>10</sup> Вопрос об использовании современных интонаций весьма существен для творческого метода Шапорина. Об этом шла уже речь в главе о Симфонии; элементы современной героической массовой песни есть и во второй части симфонии-кантаты; особенно ярко связь с современным строем массовой песни проявляется в оратории «Сказание о битве за Русскую землю». Все это позволяет сделать вывод, что Шапорин опирается в своих сочинениях на очень широкий интонационный пласт, начиная от русской народной до современной массовой героической и лирической песни (что, кстати, сказалось не только в его монументальных сочинениях, но и в камерной вокальной музыке, в частности, в цикле романсов на слова советских поэтов). Эти интонации, обобщаясь и преломляясь в творческом сознании композитора, становятся органической частью его языка и не вносят стилистического разноречия.

<sup>11</sup> Герои симфонии-кантаты выступают как часть народа. Такая трактовка является новаторской не только для данного произведения, но и вообще для советской музыки.

<sup>12</sup> Н. Рогожина. Музыкальная драматургия советской героико-патриотической оратории и кантаты. Диссертация. Л., 1955, стр. 152.



*Ю. А. Шапорин с композиторами С. Н. Василенко,  
С. С. Прокофьевым, Н. С. Головановым*

Эпический стиль Шапорина отличают широкие развернутые построения, величаво-героическая или лирико-эпическая по складу мелодика, рельефность интонаций, мелодическая широта, национальная определенность и вместе с тем постоянное стремление по-новому «лепить» характеры и отражать движения души, по-новому раскрывать характер нашего современника. И, как показало бытование шапоринских произведений, его эпический стиль выражения героической тематики оказался вполне жизненным. Достаточно вспомнить, например, какое неотразимое впечатление произвело в Ленинграде в 1939 г. первое исполнение «На поле Куликовом», как поднял патриотические чувства советских людей мужественный призыв Дмитрия Донского:

Не может сердце жить покоем.  
Гроза надвинулась на нас.  
Доспех тяжел, как перед боем.  
Мужайтесь, братья, близок час!





Изложение темы поручено медным духовым инструментам в низком регистре, что еще более усугубляет ее мрачный, зловеющий характер. В Прологе излагается лишь первая часть темы татар, свое законченное выражение вражеский образ получит в пятой части симфонии-кантаты — Хоре татар.

Злой силе противопоставлена светлая тема Руси. Появление ее вслед за лейтмотивом татар особенно оттеняет контрастность их содержания. Широко изложенная (в законченной трехчастной репризной форме) тема Руси развивается на основе характерного для русской музыки принципа сочетания свободной вариантности с широким симфоническим развитием. Она предстает как бы в различных аспектах: это и драматический образ полоненной Руси, и зарождение будущего боевого призыва русских воинов и их полководца, это и лирические картины русской степной природы,

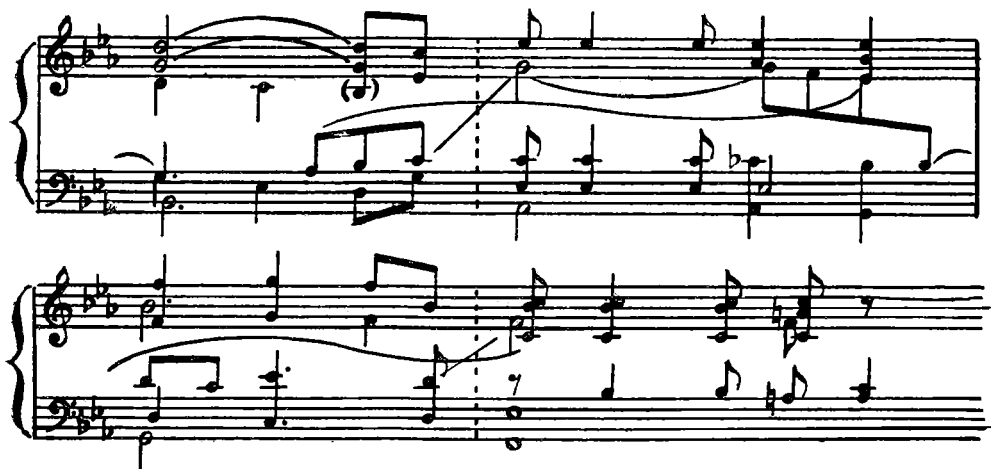
закрывающие в себе элементы лирических тем Невесты и лирико-драматической темы Матери, — словом, в русской теме Пролога, как в фокусе, собрано все, что составит музыкальную сферу русских образов. Уже в первых тактах темы Руси заключены все мелодические, ритмические и ладовые особенности, которые в процессе развития получают свой смысловой и эмоциональный оттенок. Мы имеем в виду и сочетание в теме различных образных начал — лирико-эпического и героического, и своеобразие ее ритмической организации — сопоставление внутри такта 7/4 трех и четырех дольности, призванных оттенить различие этих образных начал, а также применение фригийского лада и насыщение ткани полифонической фактурой.

Русская тема широко распевна, эмоционально наполненна, гармонически чиста; диатонизм ее звучания<sup>14</sup>, ритмическая свобода, национальная определенность, прозрачная оркестровка подчеркивают светлый, величавый характер образа, а лиризм темы еще более оттенен мягким звучанием кларнета, играющего в сопровождении струнного квинтета и арфы:

Lento

<sup>14</sup> Диатоника, по мнению композитора, и поныне не утратила своей огромной воздействующей силы. «Мне кажется, — сказал в беседе с автором книги Юрий Александрович, — что, когда композитор прибегает к другим слагаемым творческого процесса, он не должен забывать того, что слушатель всегда себя лучше чувствует, если он может легко следовать за автором».





Так, само образное содержание русской темы, ее динамическое строение — дали композитору широкий простор для симфонического развития. Нельзя не вспомнить в связи с этим главную тему Симфонии Шапорина. Мы имеем в виду не только общность их образного содержания, но и тематическую преемственность, лирико-эпический характер той и другой и даже тональное единство (до минор):

### **Allegro ma non troppe**



Характеристика положительных образов и в других героико-патриотических сочинениях Шапорина, например, в оратории «Сказание о битве за Русскую землю», будет родственна образам «Куликова поля». Несомненна преемственность и в изображении враждебных сил в названных сочинениях. В каждом из них мы услышим характерное использование сложных ладов, преобладание хроматических ходов, господство речитативно-декламационного начала, тональную неустойчивость.

Таким образом, в цикле героико-патриотических произведений Шапорина сложилась определенная образная система и характерные средства музыкальной выразительности. Но в каждом из произведений они приобретают своеобразную окраску, сообщая ему индивидуальный облик.

Возвращаясь к русской теме Пролога симфонии-кантаты, заметим, что метод ее развития во многом сходен с развитием главной темы Симфонии, где уже в пределах экспозиции образ динамически развивался. В инструментальной части Пролога тема Руси также драматизируется, едва она сталкивается с элементами лейттемы татар, как бы предвещая картину будущей схватки («эпизод *Roco più mosso*, цифра 4). Мягкость звучания деревянных духовых уступает место решительным репликам тромбонов и валторн, которые затем вливаются в мощное звучание всего оркестра. В заключительных тактах тема вновь приобретает лирико-эпическую окраску, подготавливая вступление хорового эпизода *à cappella*.

С этого момента начинается сюжетное развитие произведения. Если в инструментальной части Пролога автор показал обобщенные образы главных конфликтных сил, то здесь они наполняются вполне конкретным содержанием. В хоровой части Пролога композитор дает развернутую характеристику образов русского народа и воина-вождя Дмитрия Донского, персонифицируя основную идею в образах.

В сюжетном содержании хорового эпизода, в точном и гибком стихе Блока передана не только картина русской степной природы, но и ее жизнь, ее настроение:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво  
И моет берега.  
Над скудной глиной желтого обрыва  
В степи грустят стога...

Через настроение природы показано и душевное состояние человека, окрашенное чувством любви к родной земле, на которой ему предстоит сразиться с врагом. Этот блоковский мотив любви к родине, очень близкий композитору, нашел в музыке свое отражение. Шапорин удачно выявляет оттенки эмоционального состояния ладовым своеобразием, сопоставлением аккордов мажора и минора, прозрачностью хоровой фактуры<sup>15</sup>.

Введение скорбно-лирического хорового эпизода еще более оттеняет героико-патриотический мотив Пролога.

Новый эпизод — обращение Дмитрия Донского к русским воинам — диалог вождя и народа, призыв сбросить ненавистное татарское иго. Это первая портретная зарисовка. В ней героический порыв сочетается с боль-

<sup>15</sup> Так, пейзажный образ приобретает чисто философское значение: в образе природы выражено отношение к родной земле.

шой глубиной человеческих чувств. В мелодике нет резкой грани между речитативом и ариозным пением, в ней слышится живая, правдивая речь. Истоки тематизма партии Дмитрия Донского коренятся в русской теме. Достаточно сравнить интонации этой темы и начальный мелодический оборот монолога Дмитрия Донского «О, Русь моя», чтобы обнаружить их общность. И тот и другой начинается широким ходом вверх с последующим возвращением к исходному звуку:

The musical score consists of two systems. The first system is a piano introduction. The top staff (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a '4' in a box. The bottom staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f poco rit.' and 'ff'. The tempo is marked 'Lento'. The second system shows the vocal entry. The top staff (treble clef) contains the vocal line with the lyrics 'О, Русь мо-я! Же- на мо-я!'. The bottom staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Andante mesto' and the dynamics include 'p'.

Динамика развития партии Дмитрия Донского во многом совпадает с подобным же динамическим развитием русской темы, из которой постепенно выделяются, получая самостоятельное значение, отдельные обороты, приобретающие характер лейттем «Зова» и «Призыва». Эти темы выражают патриотические чувства русских людей, их решимость и волю, они

все более и более насыщают собой музыку Пролога и других частей, выступая то порознь, то объединяясь, как, например, в Хоре татар, в партии Витязя и в Эпиплоге. Тема «Призыва» приобрела значение лейтмотива не только в симфонии-кантате, но стала лейтмотивной характеристикой патристических чувств народа и в других сочинениях композитора, например, в самом начале оперы «Декабристы».

В дальнейшем вокально-симфоническом развитии Пролога русская тема драматизируется, проникается настроением тревожной настороженности, сопоставляется с татарской темой, получает иную тональную окраску (ля минор), новое тембровое звучание. В заключительной части Пролога решающее значение приобретает лейтмотив «Призыва», а установившаяся До-мажорная тональность как бы предвосхищает победный финал.

Так, в Прологе, являющемся завязкой цикла, определяется драматургическая композиция, последовательность событий, тональная драматургия. Для русских тем основной тональностью становятся до минор и его одноименный мажор со своей параллельной минорной тональностью (ля минор); тема врагов характеризуется неустойчивой тональной сферой.

Такая закономерность развития характерна не только для Пролога, но и для всего произведения в целом. От Пролога как бы протягиваются нити ко всем остальным частям симфонии-кантаты.

За Прологом следует Первая часть, озаглавленная — «Каватина Невесты». Она начинается собой лирическую линию сюжета. Невеста — обобщенный образ русской девушки, обаятельно-нежный, являющийся олицетворением Родины. И не случайно в теме Невесты развиты отдельные интонации темы Руси в Прологе. Так, индивидуальный герой в эпических произведениях Шоприна является выразителем обобщенного понятия — народ, Родина, — а его тематизм музыкально выражает это понятие. Общий светлый колорит Каватины, поэтичный музыкальный рисунок, выполненный в мягких, акварельных тонах, заставляет вспомнить образы русских женщин — Марфы, Февронии в операх Римского-Корсакова, Ярославны в опере Бородина или женские лица на портретах и картинах М. Нестерова.

Уже говорилось, что для Каватины Невесты А. Блок по просьбе Шоприна переделал свое раннее стихотворение — «Я живу в отдаленном скиту».

*Вариант 1905 г.*

Я живу в отдаленном скиту  
В дни, когда опадают листья.  
Выхожу — и стою на мосту,  
И смотрю на речные цветы.

Вот — предчувствие белой зимы:  
Тишина колокольных высот...  
Та, что нынче читала псалмы,—  
Та монахиня, верно, умрет.

Безначально свободная ширь,  
Слишком радостной вестью дыша,  
Подошла — и покрыла Псалтирь,  
И в страницах осталась душа.

Как свеча, догорала она,  
Вкруг лица улыбалась печаль.  
Долетали слова от окна,  
Но сквозила за окнами даль...

Уплывали два белых цветка —  
Эта легкая матовость рук...  
Мне прозрачная дева близка  
В золотистую осень разлук...

Но жиру я в далеком скиту  
И не знаю для счастья границ.  
Тишиной провожаю мечту.  
И мечта воздвигает Царицу.

*Вариант 1919 г.*

*А р и я Н е в е с т ы*

*(Невеста ждет жениха)*

Я живу в отдаленном скиту  
В дни, когда опадают листья.  
Выхожу — и стою на мосту  
И смотрю на речные цветы.

И смотрю за туманы и гарь,  
Как из той из туманной дали  
Чередой потянулись, как встарь,  
Гуси, лебеди, да журавли...

Дайте вольные крылья свои;  
Гуси, лебеди, да журавли...  
Ах, когда на призывы мои  
Он вернется из дальней дали?

Боже, в черные ночи и дни  
Ты храни жениха моего,  
Упаси ты от вражьей стрелы,  
Сохрани ты от сабли его...

Примечательно, что Шапорин не только просил поэта упростить текст, сделать его более доступным (— «Александр Александрович! Вы не можете ли написать и дальше так же реально, как в начале, в первой строфе, которая мне очень понравилась?!» — просил композитор), но предлагает и совершенно конкретное сюжетное содержание — невеста ждет жениха...

Сравнение двух редакций текста показывает, насколько последняя проще, сердечнее и, главное, более жизненна, чем первая.

В процессе работы над симфонией-кантатой М. Лозинский внес некоторые изменения в новый вариант блоковского текста Каватины Невесты. В письме к Шапорину он предлагает сделать следующие замены: «Сейчас, — пишет поэт, — в IV стихе Блока два дефекта: 1) начальное „ты“, 2) „сохрани“ после „храни“ 2-го стиха. Лучше будет:

*отклони*

Вражий меч от него отстрани,  
От стрелы упаси ты его».

И далее добавляет: «Лучше „отклони“, а не „отстрани“, а то будет нехорошо рядом: „отстрани“ от — „стрелы“»<sup>16</sup>.

Композитор согласился с этими поправками и в либретто кантаты текст Каватины Невесты сделан по варианту М. Лозинского.

Каватина Невесты — одна из первых лирических портретных зарисовок в произведении. С удивительным мастерством композитор создает живой образ русской девушки. Она мужественно проводила своего жениха на поле боя и теперь страстно молит бога спасти его от вражьей стрелы. Как и в à caprell'ном хоре Пролога, где настроение воинов передано через состояние суровой степной природы, Шапорин «вписывает» девичий портрет в русский осенний пейзаж, мягкие тона которого оттеняют скорбные чувства Невесты, ее тревожные ожидания.

Каватина Невесты написана в динамизированной трехчастной форме. Поэтическое содержание определило ее музыкальный язык, песенно-аризонный, широко и свободно развивающийся, и тип мелодического движения. Обращение к русской национальной песенности с ее протяжным движением, эмоциональной взволнованностью лишний раз подчеркивает конкретность образа.

Ариозо привлекает мягкостью и строгой красотой линий. Небольшое оркестровое вступление, предворяющее Каватину, является своего рода запевом. Прозрачно звучит каноническая имитация в верхнем регистре у деревянных духовых — флейты и гобоя, поддержанных арфой.

Вступление солирующего женского голоса еще более оттеняет основное настроение этой части:

<sup>16</sup> Письмо М. Л. Лозинского Ю. А. Шапорину от 19 февраля 1938 г. Хранится в архиве композитора в Москве.

Largo

*p dolce*

Невеста  
*p*

Я жи. ву в от. да. лен. ном ски. ту

*p*

В Каватине Невесты Шапорин применяет характерную для русской народной песенности ладовую переменность (чередование натурального минора и мажора, образующее тонкую смену «светотеней» и эмоциональных оттенков), а также квартовые попевки, сообщающие мелодии строгий и чистый характер.

Средняя часть Каватины создает внутренний контраст с крайними. Драматизм, «мятежность», страстность чувства, возросшая эмоциональная сила подчеркнуты широтой мелодического разлива, активным тональ-

ным движением ( $d - g - f - c - Es$ ), насыщением фактуры сопровождения новыми голосами.

В репризе композитор вновь возвращается к мягким акварельным тонам. Поэтичным контрастом звучит пленительная мелодия Невесты на фоне прозрачной звучности деревянных духовых, арф и струнных инструментов. Нежный образ девушки как бы растворяется в легкой дымке облаков осеннего неба.

Каватина Невесты кончается квинтовым, а не тоническим тоном, что говорит об использовании Шапоринным приема, характерного для русской песни; в то же время в этом отражена известная незавершенность действия. Эта часть — лишь лирический эпизод в развитии драматического «сквозного действия» симфонии-кантаты. И, действительно, следующая, вторая часть очень лаконично названная композитором «Хор» («В ночь, когда Мамай залег с ордою»), продолжает начатую в Прологе линию эпико-драматического развития сюжета.

Несомненно, что Блок, обратившись к мысли создать цикл «На поле Куликовом», не только хорошо изучил историю Куликовской битвы, но и поэтическое сказание о ней, в котором неизвестный русский поэт (может быть даже участник этой великой битвы) образно запечатлел поход Дмитрия Донского против татар. В своих стихах Блок в какой-то мере отразил яркие страницы безымянных «Повести о Мамаевом побоище» и «Сказания».

Внесенные М. Лозинским дополнения в блоковский текст «Хора» делают его еще более исторически конкретным, герои Блока у него становятся более реальными, а сюжетная канва заметно совпадает с картиной, описанной в «Сказании». Приведем эти страницы и сопоставим редакции текстов Блока и Лозинского.

В сказаниях мы находим «описание ночи перед битвой, а также гадания великого князя... в поле лежавшем между враждебными войсками, „промеж двумя великими силами“. Обратившись в сторону татарского лагеря, великий князь и Дмитрий Волынец слышали „стук велик и клич и вопль“, в русском же лагере „была тихость великая“. Вторую примету, предвещавшую победу, великий князь услышал, прикинувши ухом к земле. На татарской стороне был вопль... на русской — женщина плакала о детях своих»<sup>17</sup>.

Вспомним, как Блок поэтически претворяет эту картину:

В ночь, когда Мамай залег с ордою  
Степи и мосты,  
В темном поле были мы с Тобой,—  
Разве знала Ты?

<sup>17</sup> Цитируется по приведенной в начале главы статье М. Н. Тихомирова «Куликовская битва 1380 года». — «Вопросы истории», 1955, № 8, стр. 22—23.



Перед Доном темным и зловещим,  
Средь ночных полей,  
Слышал я Твой голос сердцем вещим  
В криках лебедей.  
С полуночи тучей возносилась  
Княжеская рать,  
И вдали, вдали о стремя билась,  
Голосила мать.

*и т. д.*

Обобщенное понятие Родины, выраженное Блоком словом-обращением «Ты», в варианте Лозинского заменено конкретным образом русских воинов. Вряд ли эту замену стоит считать удачей поэта. Несомненно блоковский стих, гораздо более возвышенный и поэтический, давал больше для музыки.

у Лозинского:  
В ночь, когда Мамай залег с ордою  
Степи и холмы <sup>18</sup>.  
В темном поле с *темною судьбою*  
*Говорили мы.*  
Перед Доном темным и зловещим,  
Средь ночных полей,  
*Клич судьбы* внимали сердцем вещим  
В криках лебедей.

Последующие три строфы стихотворения Блока остаются почти без перемен, три же заключительные написаны почти заново Лозинским и лишь отдельные слова принадлежат Блоку <sup>19</sup>:

*Женский хор:*  
В дальнем поле стали наши *друзи*  
Все к плечу плечом.  
Каждый милый в кованой кольчуге  
С боевым мечом.  
Кто подвигся на *святое дело*,  
Осенен судьбой.  
Милы друзья, выходите смело  
На великий бой!  
*Мужской хор:*  
Ночь темна. *Наутро тучей черной*  
Двинется орда.  
Не поникнем головой покорной,  
Не хотим стыда.

<sup>18</sup> Подчеркнуты слова, замененные М. Лозинским.

<sup>19</sup> Подчеркнуты слова, заимствованные Лозинским у Блока.

Или к вольной прорубиться воле,  
Или пасть в бою!  
Честь и славу на кровавом поле  
Отстоим свою! <sup>20</sup>

Стремясь приспособить отдельные фрагменты блоковских стихов к эпическому характеру шапоринской музыки, Лозинский соответственно изменял или дополнял их. Лозинский выделил сначала хор русских воинов, а затем хор женщин на Руси, показывая как бы два плана действия.

На основе этого текста Шапорин строит развернутую эпически широкую вокально-симфоническую картину, которую можно трактовать либо как сложную трехчастную форму, либо как свободное сонатное аллегро со вступлением.

Начало «Хора» воспроизводит сцену, когда русское войско расположилось на берегу Дона в ожидании боя. В лагере царит «тихость великая». Во вступительных тактах оркестра и начальных репликах хора русских воинов перед Доном (*Andante lugubre*) звучит тревожная настороженность: сигнальные возгласы труб и гобоя как бы предупреждают о предстоящей битве.

Хор русских воинов отличается ладо-гармоническим своеобразием, чертами ладовой переменности, плагальными соотношениями в гармонии, контрастным сопоставлением декламационного и распевного начал:

### Andante lugubre

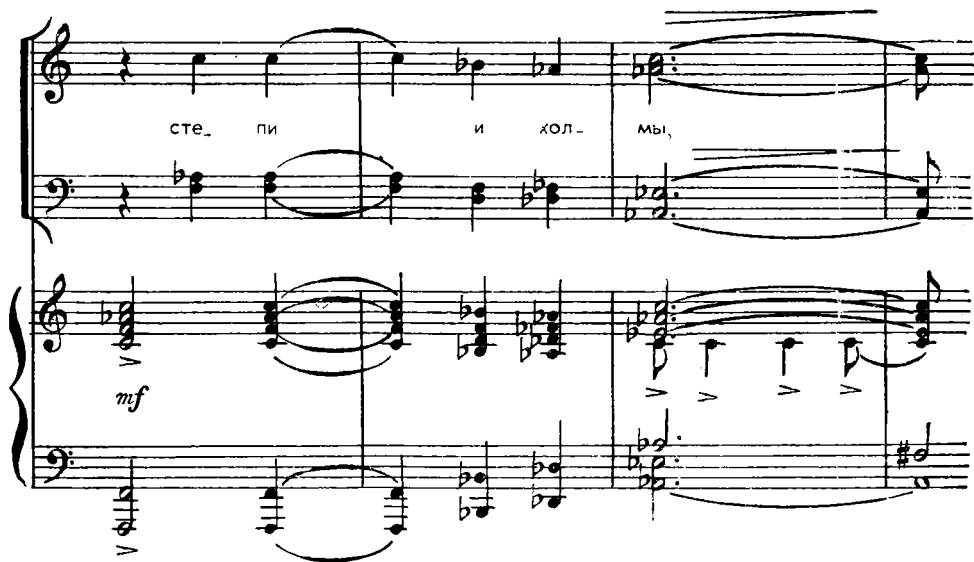
Тенора *f*

В ночь, ког\_ да Ма\_май за\_ лег с ор\_до\_ ю

Басы *f*

Andante lugubre

<sup>20</sup> Цитируется по приведенному выше письму Лозинского от 19 февраля 1938 г



Нарастание драматического действия, его целеустремленность достигаются сменой мотива тревожного ожидания темой героической решимости.

Эпические интонации вступительного мужского хора перерастают в героические, распевность сменяется маршевостью.

В маршевой теме (Marziale) сочетаются различные ритмические элементы: походное движение перебивается то пятидольными сигнальными возгласами, то плавным трехдольным распевом. Смена метра имеет здесь большое выразительное значение, отражая внутреннее строение поэтического первоисточника: противопоставление в нем образов мужественных и скорбных, сумрачных и светлых. «Черной туче» — княжеской рати — противопоставлен образ рыдающей матери, зловещим ночным птицам — образ тихих зарниц, стерегущих русскую землю. Эта «светотень» поэтических образов реализована композитором в смене метроритмического и мелодического движения, в переходах от подчеркнутой акцентности к мягкому, плавному движению.

Этот частный прием выражает общую тенденцию всего произведения. Стремясь подчеркнуть двуединство русских образов, композитор объединяет в этой теме лирико-эпические и героические элементы:

# Marziale

Тенора

С по\_ лу\_ но\_ чи ту\_ чей воз\_но\_ си\_ лась

Басы **pp**

Cl.  
Ob.

**p**

The musical score is for a piece titled 'Marziale'. It features three staves. The top staff is for a Tenor voice, with lyrics in Russian: 'С по\_ лу\_ но\_ чи ту\_ чей воз\_но\_ си\_ лась'. The middle staff is for Basses, marked with a piano (**pp**) dynamic. The bottom staff is for Clarinet and Oboe, marked with a piano (**p**) dynamic. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The music is in a march-like style with strong rhythmic patterns.

Еще одна особенность этой темы — близость ее к интонациям современной походной маршевой песни. Прием обращения к воинственным дружинным песням, содержание которых непосредственным образом связывалось с характером исторического сюжета, встречается во многих произведениях классиков, в частности, в операх Римского-Корсакова — в «Садко» (песня дружинников), в «Китеже» (песня «Собиралась во полночи») и т. д. Но в симфонии-кантате Шапорин не только принимает и развивает классические традиции, но и переосмысливает их в современном понимании, он наполняет музыкальный строй движением маршевой песни, современными интонациями, в органическом сочетании их с традиционной формой. Шапорин, как мы говорили, к такому приему прибегает не впервые; например, в первой и в заключительной частях своей Симфонии для характеристики положительных образов он также использовал интонации массовых революционных песен. Таким образом, новое обращение композитора к интонационному строю современной массовой песни — не простое совпадение, а эстетический принцип, характеризующий вместе с тем тенденцию советской симфонической музыки в целом.

Контрастом к мужественной маршевой теме мужского хора служит широкая задумчивая мелодия хора женщин на Руси (Cantabile), составляющая среднюю часть «Хора». Она отличается светлым колоритом, глубоко искренним характером:

41

## Cantabile

Сопрано

First system of the musical score. It features a Soprano vocal line and a piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and the time signature is 2/4. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The lyrics 'В даль\_ нем' are written under the Soprano line. The piano part includes a flute (Fl.) entry with a half note G4 and a half note F#4, and a piano (p) marking.

Second system of the musical score. It continues the Soprano vocal line and piano accompaniment. The Soprano part has a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The piano accompaniment continues with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The lyrics 'по\_ ле ста\_ ли' are written under the Soprano line. The piano part includes a cor (Cor) entry with a half note G4 and a half note F#4, and a piano (p) marking.

В репризе снова возвращается маршевая тема. Но здесь, в мощном звучании оркестра, она проникается настроением боевой решимости. Многократное ее проведение, качественное изменение, нарастание звучности

от *pp* к *ff* подчеркивают внутреннюю динамику образа русского воинства, его готовность идти в бой с врагом, отстоять Родину:

Не поникнем головой покорной,  
Не хотим стыда!

Для усиления действия композитор вводит в репризу новый эпизод (*Moderato maestoso*), объединяя в нем женский и мужской хоры и подготавливая еще более яркое, динамически-активное звучание маршевой темы, которым и завершается эта часть.

В массовых сценах Шапорин широко использует различные выразительные средства — полифонические, ритмические, фактурные. Путем сопоставления и объединения песенно-хоровых и симфонических эпизодов композитор достигает динамизма в разворачивании сюжета.

Вторая часть симфонии-кантаты широко показывает «коллективного героя» произведения — русский народ. При этом композитор прибегает к интересному и новому драматургическому приему — «пространственному» сопоставлению различных планов действия — русские воины перед Доном, и женщины на Руси, чем достигается, по верному замечанию Н. Рогожиной, «полифония образов», выраженная в «реальном многоголосии, в одновременном звучании самостоятельных и различных по изложению музыкальных характеристик»<sup>21</sup>.

Третья часть посвящена героическому образу Дмитрия Донского. Композитор создает выразительный психологический портрет народного полководца и вождя. В музыкальной речи Дмитрия Донского, наряду с ораторским пафосом, звучат живые человеческие интонации, выражая мудрость вождя и боевой призыв полководца выступить «с мечом в руке за свой народ».

Ариозо Дмитрия Донского имеет свою историю. Эта часть создавалась композитором уже после того, как работа над симфонией-кантатой была завершена. На одной из рабочих оркестровых репетиций, буквально за несколько дней до премьеры, композитору, а также исполнителю партии Дмитрия Донского А. С. Пирогову стало ясно, что ограничить музыкальную характеристику народного вождя отдельными репликами или небольшими сольными эпизодами внутри больших вокально-симфонических сцен невозможно. Нужен был законченный музыкально-самостоятельный «портрет-монолог», в котором черты, характеризующие мужество, внутреннюю силу русского богатыря, его преданность отчизне и готовность отдать за нее жизнь, нашли бы свое обобщенно-художественное выражение.

Необходим был и соответствующий текст, отвечающий этим требованиям. Его срочно заказали М. Лозинскому, и через два дня поэт прислал

<sup>21</sup> Н. Рогожина. Симфония-кантата Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом». Очерки по теоретическому музыкознанию. М.—Л., Музгиз, 1959, стр. 190.

стихи, содержание которых основывалось на подлинных текстах летописи. Шапорин буквально в один день написал замечательное по силе выразительности ариозо, ставшее существенным этапом в развитии драматического действия симфонии-кантаты. По роли, которую играет ариозо в общем плане произведения, его можно сравнить с центральными оперными ариями из опер Глинки и Бородина. Как и в классических операх, Шапорин дает законченную портретную характеристику героя, раскрывая богатство его внутреннего мира.

В речи Дмитрия Донского, обращенной к русским воинам и воодушевляющей их на подвиг, возникает образ русского полководца, выражены его мысли и чувства. Эпически величавая музыка соединяет в себе элементы выразительного речитатива (эпизод *Andante maestoso*) и широкой распевной мелодики (*Molto cantabile*). Песенные интонации щедро вливаются в речитативно-декламационные эпизоды:

### Andante maestoso

Дмитрий Донской

The musical score is written for voice and piano. The tempo is *Andante maestoso*. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The vocal line is in the soprano range. The piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are in Russian: "Отцы и братья! Русские дружны!"

**Corno *f***

***f***

***p***

***mf***

Отцы и братья! Русские дружны!

## Andante maestoso

The musical score is for a piece in E-flat major, 3/4 time, marked 'Andante maestoso'. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a *mf* dynamic and the lyrics 'На под-виг бра- тья! Для Ру- си по-стра- ждем.' The piano accompaniment features a *molto cantabile* melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, marked *mf*. The bass line includes triplet figures.

Интонации ариозо наполнены живым чувством: горячая страстность и героический порыв сочетаются с душевной теплотой. Партия Дмитрия Донского свободна от декларативности. Драматургия мелодического развития ариозо целиком обусловлена мужественно-эпическим характером образа. В строгом и собранном музыкальном языке ариозо преобладает диатонический мажор, композитор часто вводит типично «шапоринские» субдоминанты (аккорды IV и II ступеней с добавлением доминантового звука), ариозо богато мелодическими ходами на квинту и малую сексту вверх, столь характерными для мажорных вокальных сочинений композитора.

Начальные фанфарные интонации, предвещающие ариозо, подобно сигналу звучащие у труб и валторн, подчеркивают глубокую музыкальную взаимосвязь и интонационное единство сферы русских образов. Тема Руси, впервые прозвучавшая в устах Дмитрия Донского в Прологе, здесь получает наиболее полное выражение.

Выразительность оркестровки ариозо, сопоставление различных тембров еще более оттеняют значительность вокальной партии, выражающей характер героя, сложную гамму его чувств.

Ариозо написано в простой трехчастной форме с кодой, основанной на материале средней части.

Но при всех достоинствах и красотах ариозо Дмитрия Донского нельзя не заметить, что Шапорину не вполне удалось преодолеть в нем противоречие между лирической характеристикой героя и эпическим замыслом



произведения в целом. Ариозо выражает не столько характер героя, сколько его эмоциональное состояние.

В книге И. Сельвинского «Студия стиха» образно сформулированы требования, которым должны отвечать характеры в эпических произведениях: «В эпосе, — пишет автор, — важна скульптура характеров не менее, чем в драме. Говоря о действиях своих героев, автор заставляет нас тревожиться за их жизнь и за дело, которому они служат. В *этой тревоге весь смысл эпоса* (подчеркнуто нами. — С. Л.). Вот почему подменять действующее лицо авторским „я“, хотя бы и выступающим от имени народа, — значит подменять жанр эпоса жанром лирики»<sup>22</sup>.

Дмитрию Донскому Шапорина не всегда достает этой скульптурной четкости характера. Герой симфонии-кантаты поставлен над событиями. Его партия воссоздает скорее лирический облик полководца, речь которого идет как бы «от автора», что несколько нарушает жанровую чистоту произведения.

Четвертая часть — «Баллада Витязя» («Опять с вековой тоскою») — одна из наиболее динамичных частей — подготавливает кульминационный эпизод произведения — сцену Куликовской битвы. «Баллада Витязя» завершает образную характеристику русских героев. Как уже говорилось, Витязь олицетворяет собой русское воинство, его готовность к подвигу, любовь и преданность Родине. Тем более понятно, что именно этот образ получает дальнейшее развитие и переосмысление в последующих сценах Куликовской битвы — хоре вестников и эпилоге, где музыкальная речь Витязя поднимается до мелодического обобщения.

В «Балладе Витязя» композитор мастерски показывает эмоциональную многогранность образа: от глубоких и скорбных раздумий о судьбе Родины (воплощенной в облике далекой Невесты; не случайно здесь и интонационное родство мелодии Витязя с темой Невесты) до героического пафоса, боевой решимости. Форма баллады представляет собой вокально-симфонические вариации. Эта, столь оригинальная композиция наиболее подошла для выражения всей сложности переживаний героя.

Тема вариаций впервые излагается оркестром. Она образует простую двухчастную форму с повторенными средней частью и репризой. Свойственная балладным мелодиям плавность подчеркнута своеобразием темы, основанной на поступенном движении от I к III ступени, но «заторможенной» повторением начального звука. Форма изложения темы, ее сдержанные суровые интонации, ритмический склад вызывают ассоциации с эпическими темами Бородина: «Песней темного леса», главной партией первой части «Богатырской симфонии». Вместе с тем начальные интонации темы Витязя можно сравнить с интонациями народных плачей. Это оправдано тем, что в последующей части симфонии-кантаты (в Хоре татар)

<sup>22</sup> И. Сельвинский. Студия стиха. М., «Советский писатель», 1962, стр. 154.

скорбный плач женщин на Руси основан именно на этих интонациях темы Витязя:

**Тема**  
**Poco andante**

pp pp p

V-le V-c C-b. V-ni

Сосредоточенный, эпический характер мелодии Витязя подчеркнут мягким оркестровым звучанием струнных, деревянных духовых и валторны. Три вокально-симфонические вариации Баллады отличаются не только разнообразием оттенков в изложении вокальной партии, сопоставлении различных тембровых эффектов, в оркестровке, но, что самое главное, в них убедительно выражен динамизм образа, эмоциональное нарастание от скорбно-лирического мотива к героическому, подчеркнута эмоциональная и интонационная общность тем Витязя, Дмитрия Донского, Руси.

Лиризм первой вариации оттенен характерным сочетанием (свойственным, впрочем, всем лирическим темам произведения) дуальности и триольности как внутри самой темы, так и в соотношении вокальной и оркестровой партий. Свойство, очень характерное и для многих лирических романсов пушкинского и блоковского вокальных циклов Шапорина. В этом ритмическом своеобразии заключена скрытая сила, которая найдет выход во второй и третьей вариациях, где образ Витязя приобретет иной, более эмоционально-напряженный характер. Плавность речи здесь нарушится, более ощутимыми станут цезуры, мелодика обогатится широкими ходами на интервалы кварты и квинты, а в заключении сексты и октавы. И чем сильнее становится напряженность, тем больше амплитуда движения мелодии. Вместе с тем, во второй и третьей вариациях, где образ Витязя характеризуют главным образом волевые, героические черты, интонацион-

ный склад его темы все более насыщается героико-эпическими интонациями темы Руси. Композитор как бы наделяет Витязя мощью и силой всего русского народа. В этой трактовке образа, характерной для русского национального героического эпоса, проявилось и типично шапоринское отношение к теме, его понимание народного идеала, выраженное свойственными ему художественными средствами и приемами. Вместе с тем, это вновь говорит о том, что классическая традиция, по-новому претворенная, плодотворна и жизненна в произведениях советской музыки, связанных с героической тематикой.

В «Балладе Витязя» большая роль принадлежит симфоническому началу, взаимопроникновению, переплетению вокальной и оркестровой партий. В интересной и подробной статье Н. Рогожиной, посвященной анализу симфонии-кантаты, очень верно замечено, что «взаимопроникновение в Балладе жанров настолько органично, что трудно определить — включение ли это голоса как ярчайшего выразительного средства в симфонический жанр, или же перенесение симфонических приемов развития как наиболее драматургически действенных в вокальный жанр»<sup>23</sup>.

Такое жанровое взаимодействие мы наблюдали уже в Прологе, оно же характерно и для других частей, в частности, для второй (Хор) и, особенно, для центральной — Куликовской битвы, являющейся непосредственным продолжением «Баллады Витязя».

Таким образом, в первых четырех картинах, следующих за Прологом (исключая Хор № 2, вторую и третью вариации «Баллады Витязя»), композитор главное внимание уделяет не столько драматическому действию, сколько раскрытию внутреннего мира героев, показу их эмоционального состояния. Эпически-повествовательный характер этих эпизодов естественно предопределил и соответствующую им структуру. Здесь преобладают трехчастные динамизированные формы — таковы Хор № 2, «Каватина Невесты» и «Ариозо Дмитрия Донского».

Пролог, и «Баллада Витязя», для которых характерно большее драматическое напряжение, динамизм развития, построены в более развернутых и сложных по структуре формах.

Драматургическим центром произведения, его кульминацией служит пятая часть — «Хор татар». В этой монументальной симфонически-хоровой картине основные враждебные силы выступают в остром конфликте. Эпическое повествование уступает место драматическому, происходит решительный перелом действия симфонии-кантаты, определяющий победу русского героического воинства.

В грандиозной сцене Куликовской битвы меньше всего батальных эпизодов. И все же композитор создал ярчайшее симфоническое полотно, на котором запечатлел яркую картину «сечи великой, сражения великого».

<sup>23</sup> Н. Рогожина. Симфония-кантата Ю. А. Шапорина..., стр. 193.

Интересно воспроизвести страницы битвы, описанной в Ермолинской летописи, чтобы оценить чувство стиля и мастерство композитора. «Была же мгла тогда великая, потом мгла разошлась, тогда все перешли за Дон. Было же бесчисленное множество воинов, так что и земле подвигнуться. И вышли на поле чистое на устье реки Непрядвы, приготовившись к бою. И как был шестой час дня, начали появляться татары в чистом поле и приготовились к битве против христиан. Было же обоих множество, и сошлись обе силы великие, покрыли поле на 13 верст. И была сеча великая и сражение великое, какое не бывало от начала русским князьям. И бились от шестого часа до девятого, и пролилася кровь, как дождевая туча, и пало множество трупов с обеих сторон. При часе же девятом посмотрел господь милостивым взором на род христианский... И вскоре побегли полки татар, а христиане погнались за ними вслед, убивая, и гнали их, убивая, до Мечи реки, а княжеские полки до Содомлян и до станов их, и взяли все богатство их и стада их, перебили их многое множество, а другие из них утонули»<sup>24</sup>.

Сцена Куликовской битвы в симфонии-кантате пронизана подлинно симфоническим развитием, она отличается естественностью и логикой музыкального мышления. Написанная в форме широко развитого сонатного аллегро, она целиком подчинена целям драматургического развития произведения. Основу сцены составляет интонационное столкновение положительных сил — русских тем, выступающих в образах Витязя и женщин на Руси, с отрицательными — лейттемами татар. В сцене битвы, как и во второй картине («Хор»), Шапорин использует прием сопоставления различных планов действия, чем усиливает драматическую напряженность.

Примечательную трансформацию в этой части испытывают обе образные сферы. Если в Прологе тема врагов выступала в обобщенном виде, характер ее был еще не до конца раскрыт, то здесь, по справедливому замечанию Б. В. Асафьева, композитором достигнута «исключительная выразительность в отчеканенном образе врага»<sup>25</sup>. Тематизм «вражьей силы» составляется из двух частей, образующих главную и побочную партии сонатного аллегро. Хотя обе темы лаконичны, их мелодика, ритмика, ладо-гармоническое содержание очень своеобразны.

Примечательно, что Шапорин строит экспозицию сонатного аллегро не на конфликтном столкновении различных образных сфер, а достигает контраста путем обострения эмоциональной динамики образа врага, показывает и развивает разные стороны лишь одной силы, относя столкновение в разработку. Таким образом, контрасты здесь выражены не конфликтами, а сопоставлениями различных эмоционально-психологических характеристик. Такой приём, возможно, следует объяснить стремлением

<sup>24</sup> «Полное собрание русских летописей», т. XXIII, стр. 125—126.

<sup>25</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V, стр. 98.

композитора уравновесить характеристики конфликтных сил, так как тема татар после Пролога появлялась лишь эпизодически и не целиком; русская же тема в этой части звучит торжественно и победно.

Первая тема — главная партия экспозиции (*Allegro moderato*) — представляет собой расширенный вариант татарской темы из Пролога. Но здесь, в звучании мужского хора, в резко акцентированной отрывистой речи татар, подчеркивающей каждый слог, каждую интонацию, в специфической «нагнетательной» ритмике стиха (заранее предугазанной поэту композитором) она приобретает особую остроту, соответствующую дикой, необузданной силе татар. Тема состоит из отдельных речитативных фраз оригинального мелодического рисунка.

В побочной партии, в противовес речитативным фразам главной, Шапорин обращается к песенно-маршевой теме. Но как далека она от благородного пафоса, свойственного русским песенным мелодиям! Движение параллельными трезвучиями, сочетание гармонического мажора и фригийского лада, синкопированное движение, упоры на сильную долю такта — все это призвано усилить ощущение напора, энергии, воинственности. Интересно очень необычное тональное соотношение главной и побочной партий — *до-диез минор* — *До мажор*, отстоящих друг от друга на полутон. Тему побочной партии обычно сравнивают с темой татар в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». Это справедливо, так как обе темы основываются на едином источнике — народной песне «Про татарский полон». И не только побочная, но и главная партия экспозиции, т. е. обе татарские темы исходят из этой основы:

**Allegro con brio**

И жар ко- стров в раз- гар пи- ров

Побочная партия свое дальнейшее развитие получает в новом, оркестровом проведении, в котором тональное обострение, мощное звучание, общая динамическая устремленность подготавливают разработку — смысловую и драматическую кульминацию действия.

Вражеский образ, лишь конспективно намеченный в Прологе, здесь получает свою законченную и выразительную характеристику.

В разработке (*Allegro non troppo*) тема врагов еще более динамизируется, полифонически сплетаются элементы главной и побочной партий; в смене звучности оркестровых групп, в их сопоставлении как бы отражается картина битвы.

Но вот, в «лязг сабель» и «блеск брони» вторгается скорбный голос Витязя.

Закат в крови,  
Из сердца кровь струится...

Реплика Витязя вносит конфликтное начало. Настроению Витязя отвечает настроение хора женщин на Руси, мысли которых постоянно сопутствуют русским воинам.

Об интонационных истоках этого хора и связи темы его с Балладой Витязя уже шла речь выше, как и о близости этого хора к русским народным плачам и причитаниям. Вместе с тем он родствен и теме Руси, благодаря сдержанности чувств, пластичности, песенности мелодики, а также мягкой лиричности обоих образов:

*Poco meno mosso*  
Сопрано  
*ppp*

Плачь  
Альты  
*ppp*

серд\_ це,

*Poco meno mosso*  
54 Об. С

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Oboe C. The Soprano and Alto parts are vocal lines with lyrics 'Плачь' and 'серд\_ це,'. The Oboe C part is an instrumental line. The tempo is 'Poco meno mosso'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. The Soprano and Alto parts are marked with 'ppp' (pianissimo). The Oboe C part is marked with '54' and 'Об. С'.

Как и во второй части — «Хоре», но с еще большей художественной убедительностью, Шапорин сопоставляет различные планы действия, различные образные сферы. В разработке происходит своеобразное наложение трех элементов: на фоне музыки сечи звучит драматический хор русских женщин и зовы Витязя — в оркестре же все они полифонически переплетаются, образуя синтез песенности и симфоничности.

Противопоставление тем русских людей и татар особенно ярко оттеняет их контрастность — спокойную уверенную силу русских и стихийное, жестокое начало у татар. Образное противопоставление нашло свое естественное отражение в стилистике и тематизме контрастных сфер.

И. Мартынов в статье о симфонии-кантате верно говорит о динамическом развитии русских тем:

«Развитие их в высшей степени интересно. Оно построено в виде диалога солиста (Витязь) и женского хора. Основное — в громадном динамическом нарастании партии Витязя, зависящем не от акустического усиления звучности а от *интенсивнейшего интонационного роста самой мелодии* (подчеркнуто нами.— С. Л.). Начинаясь выразительными, но короткими интонациями, тема Витязя ширится от одного такта к другому. Мелодия разрастается, становится все более напряженной (сохраняя, однако, свою широту) и, наконец, звучит с громадной силой в высоком регистре драматического тенора. Фигура Витязя встает перед нами во весь рост»<sup>26</sup>.

В кульминации партии Витязя, в момент его обращения к Родине, когда он произносит призывные слова (впервые прозвучавшие из уст Дмитрия Донского в Прологе):

О, Русь, моя! Жена моя!

композитор подчеркивает единство вождя и народа.

В заключительной части «Хора татар» — в коде, тема Витязя приобретает могучую силу, уверенно звучат его возгласы, основанные на призывной теме Дмитрия Донского:

На смертный бой! Страхнуть ярем постылый  
Иль умереть!  
Вперед, вперед! Мамаю русской силы  
Не одолеть!



<sup>26</sup> И. Мартынов. О симфонии-кантате Ю. Шапорина. — «Советская музыка», 1939, № 11, стр. 12.

И хотя в последующем эпизоде (*Stretto*), где напряженность достигает наибольшей драматической остроты, вновь и вновь вихрем проносится тема татар, она утрачивает свою грозную силу, теряет остро ритмованные очертания. Все более и более «усекаясь», она как бы распадается на части. Исход борьбы предreshен.

В репризе тональные соотношения главной и побочной партий естественно изменены: главная проходит в тональности *фа минор*, побочная — в тональности одноименного мажора по отношению к *до-диез* минору экспозиции. Когда звучит в главной тональности (*до-диез минор*). В заключительных тактах картины (*Meno mosso*), в мужественной реплике Витязя — «Великой русской силы не одолеть», в победно-торжественном звучании *До-диез мажора*, утверждается победная тема русских.

В грандиозной симфонически-хоровой картине «Хор татар» композитор достигает поразительного единства составляющих ее начал — симфонического и вокально-хорового, единства их динамического движения. Широко используя метод симфонического развития, Шапорин подчеркивает интонационные связи хора с другими частями. Искусство тематического преобразования помогает ему перекидывать арки между частями, связывать их в единое целое.

Драматизируя образы, композитор отводит большую роль полифоническому началу.

Интересно и тональное развитие пятой части, отражающее общий характер развития ее драматургии, сопоставление психологически оправданных тональных сфер. (В противовес аналогичной центральной сцене кантаты Прокофьева «Александр Невский» — «Ледовое побоище», где использован совершенно иной принцип: политонального наложения тональных сфер.)

Таким образом, тональный план становится одним из активных средств музыкально-драматургического конфликта.

Общая схема тонального плана «Хора татар» такова:

	главная партия	побочная партия	заключительная партия	
Экспозиция:	cis	C	a	
	1-й раздел	2-й раздел	3-й раздел	
Разработка:	gis ~~~	a ~~~	a ~~~	
	главная партия	побочная партия	заключительная партия	Coda
Реприза:	f	Cis	D	cis-moll Cis-dur



Движение от мрака к свету, от минора к мажору характерно для всех значительных частей произведения. Этот принцип последовательно проведен от Пролога до Эпилога.

В репризе «Хора татар» смысловая кульминация совпадает с идейным поворотом темы, знаменующим торжество русского воинства.

Принцип, по которому основной контраст «крупного масштаба» определяется «не соотношением тем внутри экспозиции, а сопоставлением всей экспозиции с образами, возникающими в *среднем разделе* формы — *разработке*», — оказался весьма характерным и для динамического симфонизма, в частности симфонизма Д. Шостаковича.

Л. Мазель высказывает очень важное наблюдение, что этот принцип «увеличивает значение и масштабы среднего раздела, и, кроме того, приводит к исключительной смысловой нагруженности третьего раздела — *репризы*, на долю которой падает вся тяжесть „реакции“ на основной конфликт. Именно в репризе, которая коренным образом изменяется по сравнению с экспозицией, содержится смысловая кульминация всей части»<sup>27</sup>.

Следующая за «Хором татар» шестая часть — «Колыбельная» — начинает новую линию — от плача по погибшим в бою русским воинам, хора вестников к венчающему произведение торжественному Эпилогу.

Продолжая лирическую линию симфонии-кантаты, интонационно связанную с Каватиной Невесты и лирическим элементом партии Витязя, «Колыбельная» вместе с тем насыщена большим драматизмом. Конкретный образ русской женщины здесь поднят до обобщенного образа Матери-Родины, оплакивающей своих сынов-воинов, павших в боях.

Текст «Колыбельной» принадлежит крестьянскому поэту С. Д. Дрожжину. Написанные в традициях русской народной песни, стихи обусловили своеобразное музыкальное решение и характер тематизма. В связи с этой частью встает вопрос о различном жанровом преломлении Шапориным лирической стороны произведения. С одной стороны, композитор обращается к стихии песни-романса, продолжая тем самым линию своей камерной вокальной музыки, связанной с традициями русского классического романса, для которой типичны тонкое и гибкое истолкование поэтического текста, внимание к поэтическим деталям, большая роль инструментального сопровождения, — таковы прежде всего лиричнейшая Каватина Невесты, и, в известной мере, первая часть Баллады Витязя. С другой стороны, Шапорин обращается к народной песне, к ее пластичной мелодике, характерной попевочной вариантности; высокий лиризм песни поднят здесь до мужественной, героической патетики. Таковы почти все женские хоры произведения и, конечно, «Колыбельная». Но, несмотря на

<sup>27</sup> Л. Мазель. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1960, стр. 45.

различный аспект лирических тем, их разную жанровую природу, — композитор формирует их из единого интонационного источника — темы Руси из Пролога.

«Колыбельная» написана в сложной трехчастной форме и предназначена для меццо-сопрано (соло) и хора, партия которого получает динамическое развитие.

Если в первой и третьей частях хор составляет лишь фон для солирующего голоса, то в средней части, в звучании вначале мужского, а затем смешанного хора заметно ощутима драматизация, слышатся темы, напоминающие о недавней битве с врагом.

«Колыбельную» предваряет небольшое инструментальное вступление: грустно звучат английский рожок и гобой на мягком фоне других деревянных духовых.

Эта тема вновь прозвучит в средней части, но уже в ином эмоциональном аспекте. Сама тема «Колыбельной» рождается у струнных, затем переходит к женскому хору, образующему фон для вступления солирующего голоса Матери.

«Колыбельная», как и другие лирические эпизоды кантаты, отличается гибкостью и мягкостью мелодики. Но в ней есть и свои, особые, неповторимые черты.

Если во многих других моментах, при ясно ощутимом русском их характере, связь с народно-песенными истоками является все же опосредованной, то здесь, в «Колыбельной», она сказывается очень ясно во всех элементах музыкальной речи.

Связь эта слышна и в интонационном составе строго-диатонической мелодии, в частности, — в разнообразных трихордных попевах. С русской песенностью и особенно с лирической протяжной песней связан и самый метод развития мелодии, раздвигание и распевание ее «звеньев», первоначально очень кратких.

Примером может служить мелодия солистки, в которой каждое звено «сцеплено» с предыдущим и является его вариантом. Так, интонация, появившаяся на словах «дитя малое», распета шире и протяженнее при повторении этих слов («дитя малое, неразумное»).

С русской песней связана и ладовая окраска мелодии: натуральный минор и опора то на тонический, то на доминантовый устой.

Наконец, и полифоническое изложение «Колыбельной», и соотношение солирующего голоса и хора тоже опирается, в конечном счете, на традиции русской подголосочной полифонии.

При очень большой интонационной близости сольной партии к партии хора, она отчетливо выделяется на ее фоне, так как распевность в ней сочетается с декламационностью, речевой выразительностью, партия же хора изложена гораздо обобщеннее:

Lento

Мать (на Руси)

*tr*

Ой, ба\_ ю, ба\_ ю, ди\_ тя

у,

Cl.

*m. d.*

ма ло е, ди тя ма ло е,

у у,

Сог.

*m. s.*

Ob.

В драматической средней части «Колыбельной» (*Meno mosso*) на смену женскому хору, с его печальной мелодией, приходит сначала мужской, а затем смешанный хор, мужественного, сурового характера, мелодика которого приближается скорее к декламационному речитативу, что усиливает динамизм развития образа:

**Meno mosso**

Тенора *ff* *b<sup>3</sup>* *marc.* *3*

Басы *3* *marc.* *3*

**Meno mosso**

*ff* *ff*

Не гро\_за на Русь на\_ дви\_ га\_ ла\_ ся;

В этом эпизоде вновь сталкиваются контрастные сферы. Тема татар как бы напоминает о только что пережитом. Выразительно звучит голос русской матери, повествующей о гибели сынов, отцов и дедов, «за родимый край, во честном бою», убитых «злым татаринном». Здесь вновь слышатся интонации начальных тактов «Колыбельной» (тема английского рожка). Эта часть благодаря привнесению в нее элементов действия во многом напоминает драматически развитую оперную сцену.

Реприза «Колыбельной» несколько сокращена. Однако смысл ее заключается не в повторении, а в эмоциональном изменении, в качественном значении темы, в развитии образа от эпической лирики до мужественной патетики, в утверждении светлого звучания (*До мажор*), как и в «Каватине Невесты», подготавливающего вступление следующей, седьмой части — «Хора вестников».

«Хор вестников» можно рассматривать как развернутое вступление к торжественному «Эпилугу», который следует за ним без перерыва; хор этот заключает драматическое действие симфонии-кантаты.

Интонационную основу «Хора вестников» образуют активные элементы русской тематической сферы. Фанфарно-торжественный характер музыки подчеркнут радостным, светлым звучанием *Ля мажора*, сопоставлением его с ярким *Фа мажором*, ликующими возгласами медных духовых. Витязь обращается к раненому полководцу с радостной вестью о «спасении русской земли». К нему присоединяются вестники на Куликовом поле. Мелодический «состав» этого эпизода вырастает из призывных интонаций ариозо Дмитрия Донского. Заключительная же часть «Хора вестников» (*Ансога meno mosso*) основана на песенной теме ариозо, но по-новому интонированной. Она объединяется с победно-героическим мотивом русских воинов и звучит гимном, прославляющим могучую силу народа. Эпическая широта, плавность, мерность, свойственные этой теме в ариозо, сменяются энергичным движением; темп становится более подвижным, меняется метр (вместо  $9/8-4/4$ ), эпическое начало перерастает в победно-героическое:



Подобная эволюция образа, как уже говорилось, свойственна и музыке предыдущей картины — «Колыбельной», где лирико-эпическое начало испытало ту же трансформацию. В обеих этих частях происходит накопление героических интонаций, подготавливающих «Эпилог».

В заключительной части произведения — «Эпилоге» — объединены все русские темы, индивидуальные образные характеристики слились в общую. На первый план снова выходит тема Руси<sup>28</sup>.

Если в Прологе, в скорбно-лирическом, мпнорном звучании, мягкой оркестровке это была тема полоненной Руси, то в Эпилоге, в светлом *До мажоре*, в мощной звучности оркестра, в соединении с призывными интонациями Дмитрия Донского, она приобретает характер апофеоза, гимна непобедимому русскому народу.

В первой части симфонии-кантаты идеи как бы персонифицировались в образах; в Эпилоге же образы снова становятся обобщенными идеями, выступают в новом качестве, обусловленном героико-патриотической направленностью произведения, цельностью драматургического и симфонического развития. Большое мастерство композитора сказалось в динамизме отдельных образов и произведения в целом, может быть, не всегда столь ярко ощутимом в отдельных частях.

<sup>28</sup> Здесь можно говорить об известной преемственности по отношению к финалу Симфонии до минор, где также синтезируются основные образы.

В Эпилоче, как уже было сказано, объединены тематические элементы всех частей, он завершает «сквозное действие», в нем утверждается господство русской тематической сферы. Эпилоч состоит из трех разделов: первый (*Moderato maestoso quasi recitativo*), как и вступительная часть Пролога, возвращает к лейттеме татар. Однако, несмотря на ее мощное звучание у четырех тромбонов и поддержку всего оркестра, она воспринимается не как грозная сила, а как страшное воспоминание о ней. Татарская тема проходит в увеличении, она изложена не четвертями, а половинными и целыми длительностями:



Далее, вместо темы Руси, противопоставленной мотиву врагов в Прологе, звучит монолог Дмитрия Донского. В его эпически суровой речи воплощены «раздумья современника» над историческими судьбами Родины, народа:

Опять над полем Куликовым  
Взошла и расточилась мгла,  
И словно облаком суровым  
Грядущий день заволокла.

В следующем разделе монолога (*Poco più mosso*) речь Дмитрия драматизируется. Он обращается к народу, призывая помнить, что борьба не кончена и что предстоят новые испытания:

Не может сердце жить покоем,  
Гроза надвинулась на нас.  
Доспех тяжел, как перед боем,  
Мужайтесь, братья, близок час!

Насыщенная героическим пафосом речь Дмитрия Донского была удивительно созвучна тревожному времени конца 30-х годов, когда вся Европа была охвачена пожаром начавшейся второй мировой войны. Тема полководца прозвучала как патриотический призыв к советским воинам и ко всему прогрессивному человечеству, зовя дать решительный отпор дикой, варварской силе фашизма. Жизненность героико-патриотической идеи, устремленность ее «вдаль веков» сделали произведение Шапорина на исторический сюжет остро современным.

В Эпiloге к голосу Дмитрия Донского присоединяются все герои произведения — Мать, Невеста и Витязь, повторяющие последние слова его призыва.

И общий характер этого эпизода (*Cantabile*), и полифоническое его изложение, а главное — его драматургическая функция — лирическое отступление перед последней кульминацией — приводят на память известный момент из финала Девятой симфонии Бетховена, *Poco Adagio* квартета солистов перед кодой.

Далее тема квартета солистов подхватывается хором русских воинов. Вновь проходят знакомые интонации маршевой темы из второй части симфонии-кантаты, слышатся последние отголоски лейттемы врагов. Но звучание фанфар утверждает победный мотив Эпiloга.

Последний раздел Эпiloга — торжественный апофеоз. В этом эпизоде, являющемся финалом не только данной части, но и всего произведения, вновь появляется тема Руси. Она звучит в светлом, торжествующем *До мажоре*, в мощном проведении сначала тромбонов, валторн и виолончелей, а затем всего оркестра с добавлением духовой группы.

Последнее проведение темы в коде примечательно не только властной мощью своего звучания, но и оригинальным сочетанием лирико-эпических и героических интонаций. У солистов и хора звучит призывная тема Дмитрия Донского («О русь моя! Жена моя!»), в оркестре — тема Руси.

Композитор мастерски переплетает их, образуя своего рода синтез эпоса и лирики, песенности и симфонизма. Проникновенная песенность русской темы, эпический размах темы Дмитрия Донского вырастают в единую мужественную тему Родины, венчающую собой произведение, утверждая его основную идею. Этот эпизод служит ярким примером единства эпического и лирического начал в музыке Шапорина<sup>29</sup>:

---

<sup>29</sup> Примечательно, что и Блок, особенно в своих поздних сочинениях, все более и более приходил к осознанию взаимодействия этих двух начал, ибо и то, и другое, в сущности, не только не противоречит друг другу, но питается одним источником, благодаря чему лирика поднимается до высокого гражданского пафоса, эпического звучания.

# Largamente

153 Невеста

*ff*

О. Русь мо\_ я, же\_ на мо\_ я!

Мать *ff*

Витязь *ff*

О, Русь мо\_ я, же\_ на мо\_ я!

Дмитрий Донской *ff*

153

*ff*

О. Русь мо\_ я, же\_ на мо\_ я!

*ff*

*ff*

О, Русь мо\_ я, же\_ на мо\_ я!

*ff*

## Largamente

Banda

*ff*

*ff*



Эпилог симфонии-кантаты «На поле Куликовом» в новом качестве возрождает ораториальные черты, свойственные, например, эпилогу «Ивана Сусанина» Глинки, с его «ярко проявленным провозглашением общенародности этических идеалов» (Асафьев).

Симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом» — богатырское создание русской советской музыки — сыграла важную художественно-принципиальную роль не только в развитии творчества самого композитора, но и вообще в развитии кантатно-ораториального жанра. В этом произведении, ставшем своего рода эталоном как в отношении композиционной структуры, так и принципов музыкальной выразительности образов, заложены черты, свойственные многим сочинениям этого жанра, написанным в последующие годы. Мы имеем в виду прежде всего интонационную драматургию, принцип «сквозного действия», трактовку образа народа и его отдельных героев как выражения основной прогрессивной идеи, органическое переплетение тематического материала, внутреннюю, интонационную общность, образующую в итоге монотематизм, объединяющий сферу русских тем. Затем — интонационную сферу произведения, покоящуюся на национальной песенности, но обогащенную современными бытующими интонациями, характерный ладо-гармонический язык, широкое использование полифонических приемов, напряженность симфонического развития. В симфонии-кантате Шапорина создан обобщенный образ Матери-Родины, отражение которого мы найдем и в других более поздних произведениях этого жанра. Величавая эпическая речь Дмитрия Донского в известной мере родственна партии Кутузова в опере С. Прокофьева «Война и мир». Несомненно, что шапоринская трактовка лирических образов в симфонии-кантате, их различная жанровая природа также были усвоены многими композиторами. Важное достоинство произведения заключается в том, что композитор доказал жизнеспособность и художественную силу принципа эпического симфонизма, не утратившего своего могучего воздействия на современного слушателя.

Симфония-кантата «На поле Куликовом» посвящена другу Шапорина — композитору А. А. Касьянову. Она впервые прозвучала в Москве на декаде советской музыки 18 ноября 1939 г. в Большом зале Московской консерватории. Ее первыми исполнителями были Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением А. В. Гаука и солисты — А. С. Пирогов (Дмитрий Донской), Н. С. Ханаев (Витязь). Г. В. Жуковская (Невеста), Ф. С. Петрова (Мать) и Государственный академический хор СССР. Симфония-кантата затем исполнялась в других городах Советского Союза и за рубежом.

Интересны отклики зарубежных слушателей. После исполнения «На поле Куликовом» в Лондоне, музыкальный критик Дж. Абрахам писал, что произведение Шапорина — «одно из самых лучших, созданных в Совет-



*Ю. А. Шапорин с исполнителями оратории «Сказание о битве за Русскую землю»: А. Гауком, А. Пироговым, М. Макаковой и Ф. Федотовым*

ской России», а газета «Ньюс Кроникл» назвала его «вдохновляющей музыкой из Советского Союза». Критик Скотт Годдард писал: «Это одно из самых вдохновляющих современных произведений, дошедших до нас из СССР. От первой оркестровой картины, рисующей реку Дон, до последнего пророческого предвидения борьбы современной России с врагом, произведение настолько красноречиво, что оно убеждает всякого, кто может предаться ярко поданным переживаниям момента. Как всякое музыкальное произведение откровенно национального характера, яркая партитура Шапорина тоже основана на традициях. Но поскольку эта традиция великолепна, являясь искусством великих русских композиторов прошлого века — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, — впечатление получается эмоционально убедительным»<sup>30</sup>.

Симфония-кантата прозвучала, кроме Англии (откуда она передавалась в исполнении А. Коутса по радио для всего мира), в Норвегии, Канаде и многих народно-демократических странах. Везде она была воспринята как современное, мастерское и глубоко впечатляющее произведение. Идея

<sup>30</sup> «Ньюс Кроникл», 8 ноября 1945 г.

патриотизма, составляющая его основу, оказалась понятной самым различным народам. Столь ярко воплощенная в симфонии-кантате «На поле Куликовом», она нашла свое дальнейшее развитие в последующих монументальных сочинениях композитора — оратории «Сказание о битве за Русскую землю», оратории для хора и оркестра, о войне и мире — «Доколе коршуну кружить», значительная часть которой также написана на стихи А. Блока, и, наконец, в опере «Декабристы».

Однако, при всех достоинствах этого сочинения, автору его нельзя не высказать некоторых упреков.

Мы уже говорили, что в отдельных частях кантаты композитору изменяет чувство меры и тогда он грешит «многословием», затрудняющим как осознание целостности построения, так и восприятие его слушателем.

Можно упрекнуть композитора и в недостаточно широком использовании современных интонаций. На протяжении всего произведения он лишь однажды обращается к строю современной маршевой месни.

Наконец, говоря об индивидуальных характеристиках, следует заметить, что благодаря преобладанию в них лирико-эпического начала восприятие образа не всегда бывает верным. Создавая, хотя и обобщенные, портреты русских воинов — Витязя, полководца Дмитрия Донского, Шапорин не всегда наделяет их сильными характерами, мужественной решимостью, волей — чертами, столь необходимыми героям подлинно эпических сочинений.

Мы обращаем внимание на эти моменты потому, что если для симфонии-кантаты они имели значение отдельных, частных недостатков: в одном случае — незавершенность образных характеристик (Дмитрий Донской), в другом — недостаточная смелость в выборе средств выразительности, то в следующем монументальном сочинении, написанном на современную тему, они приобрели совсем иной, принципиальный смысл, став источником внутренних противоречий между содержанием и формой.

И тем не менее «На поле Куликовом» — одно из значительнейших произведений кантатно-ораториального жанра, более того, — его новая ступень, где органически синтезировались принципы вокального и симфонического развития, образовав в сумме со значительным идейным содержанием новый тип — народную вокально-симфоническую драму.

Творчески переработав традиции русской музыки, опираясь на ее художественный опыт, Шапорин создал произведение с четким музыкально-драматургическим замыслом, основанное на национально-характерном языке, ярко окрашенное индивидуальными чертами. Симфония-кантата — одно из тех произведений советской музыки, которое в числе первых было удостоено Государственной премии.

---

## Г л а в а в о с ь м а я

*«Московский» период  
в жизни и творчестве композитора.  
Годы войны. Создание оратории  
«Сказание о битве за Русскую  
землю». Новые вокальные циклы*

**В** конце 1938 г. Шапорин вместе с семьей переехал в Москву. К началу «московского» периода относятся замыслы новой оперы по мотивам романа А. Новикова-Прибоя — «Цусима». В архиве композитора сохранилось письмо, свидетельствующее о горячем интересе автора романа к этому проекту. Писатель сообщал Юрию Александровичу, что ввиду предстоящего срочного отъезда на корабль Балтфлота он очень торопится оформить либретто «Цусимы».

«Мне кажется,— писал Новиков-Прибой,— что когда Вы приступите к работе над оперой „Цусима“, то и Вам не мешает побывать на каком-нибудь военном корабле и окунуться в атмосферу судовой жизни. Я Вас буду сопровождать. Скучно не будет, а пользу от этого Вы извлечете большую»<sup>1</sup>.

Однако замысел этот не был осуществлен, так как Шапорина всецело поглотила работа над оперой «Декабристы».

После премьеры «Куликова поля» Шапорин наряду с сочинением оперы «Декабристы» много и активно работает в жанре театральной музыки. В 1938—1941 гг. он пишет музыку к ряду постановок Центрального детского театра — «Коньки» С. Михалкова (1939), «Терем-теремок», «Сказка про козла» и «Горе-злосчастье» С. Маршака (1941), «Первая любовь» Р. Фраермана (1941). С музыкой Шапорина идут спектакли

<sup>1</sup> Письмо А. Новикова-Прибоя Ю. А. Шапорину от 23 сентября 1938 г. Хранится в архиве композитора в Москве.

в Центральном театре транспорта — «Комедия ошибок» В. Шекспира (1940) и «Со всяким может случиться» Б. Ромашова (1940). Для киевского Театра русской драмы он сочиняет музыку к инсценировке тургеневского «Дворянского гнезда». В этот же период он выступает в качестве автора музыки к различным кинофильмам. Среди них прежде всего надо назвать фильмы, созданные кинорежиссером Вс. Пудовкиным, с которым композитора связывала не только тесная личная дружба, но и общность творческих взглядов, особенно когда речь шла о фильмах героико-патриотического или исторического жанров. Таковы фильмы «Победа» (1938), «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940). В 1938 г. Шапорин написал также музыку к фильму «Честь», поставленному режиссером Е. Червяковым.

В основе всех названных фильмов лежит героико-патриотическая идея. И не случайно Вс. Пудовкин обращается к Шапорину, умеющему находить такие средства музыкальной выразительности, которые делали понятным «прошлое народа в свете его настоящего и настоящее в свете прошлого» (Вс. Пудовкин).

В фильме «Победа» музыке Шапорина принадлежит большая драматургическая роль. Ее звучание в наиболее значительных, узловых моментах фильма усиливает его эмоциональное воздействие, захватывает своей несколько суровой сдержанностью. В музыке к этому фильму несколько симфонических эпизодов (составивших затем вокально-симфоническую сюиту), повествующих о героических подвигах советских людей, о богатстве их внутреннего мира, о торжестве победы. Наиболее запоминаются эпизоды «Вступление» и «Марш», где с большой силой прозвучал основной, патриотический мотив фильма. Критика справедливо отмечала, что Шапорин сумел здесь избежать штампованных средств воздействия — «рева меди и оглушающего треска ударных и создать торжественный, ликующий марш, в котором, наряду с характерными для этого жанра ритмической яркостью и четкостью, звучит широкая песенная мелодия»<sup>2</sup>. Музыку к фильму отличает благородство чувств и тонкий вкус.

На дискуссии, посвященной фильму «Победа», режиссер Вс. Пудовкин дал высокую оценку музыке Шапорина. Он говорил, что «музыка к этой картине была задумана особо. Нам хотелось, чтобы она жила органической, свойственной ей жизнью, чтобы ее можно было проиграть независимо от фильма.

Проиграйте музыку Шапорина — и у вас получится самостоятельная сюита, имеющая большое внутреннее содержание. В ней романтика героического полета, сила, утверждение победы и *великолепный советский патриотизм*»<sup>3</sup> (подчеркнуто нами. — С. Л.).

<sup>2</sup> Адольф Готлиб. Музыка наших побед. — «Советское искусство», 18 августа 1938 г.

<sup>3</sup> Из неопубликованной стенограммы обсуждения фильма «Победа» 9 мая 1938 г. в Доме кино. — «Искусство кино», 1958, № 7, стр. 105.

Из музыки к фильму «Минин и Пожарский» Шапорин также составил впоследствии вокально-симфоническую сюиту. Как и в «Победе», в «Минине и Пожарском» музыка образует гармоническое единство с содержанием фильма. Наиболее впечатляющей была песня ярославских ополченцев с ее ярким русским народным колоритом. Газета «Правда» писала, что «музыка композитора Ю. А. Шапорина искусно дополняет фильм, создавая чувство подъема и радости. Особенно запоминается песня ярославского ополчения, построенная на народных мотивах, отражающая стремление воинов князя Пожарского победить врага во что бы то ни стало»<sup>4</sup>.

В эти же годы, кроме большой и плодотворной творческой работы, Шапорин начинает свой путь педагога, воспитателя молодого поколения композиторов. В 1939 г. его приглашают в качестве профессора по классу сочинения в Московскую государственную консерваторию, где он продолжает работу и сейчас.



Грозная весть о начале Великой Отечественной войны застала Шапорина на подмосковной даче. В полдень воскресного дня кто-то вбежал в дом и закричал: «Война!». Жители пригорода сразу устремились в Москву. Здесь все преобразалось буквально на глазах: спокойное, мирное настроение уступило место суровым заботам.

В августе 1941 г., по распоряжению Правительства Шапорин с группой старейших деятелей советской художественной культуры столицы покинул Москву, направившись на Северный Кавказ в город Нальчик. В «старую гвардию» искусства входили выдающиеся актеры и режиссеры МХАТа — О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, В. И. Качалов, прославленные актеры Малого театра — В. О. Массалитинова, В. Н. Рыжова, старейший художник и историк искусства, академик И. Э. Грабарь, известные архитекторы братья Л. А. и В. А. Веснины, писатель В. В. Вересаев и, наконец, большая группа маститых музыкантов-исполнителей и композиторов — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, П. А. Ламм, А. Н. Александров, С. Е. Фейнберг, А. А. Крейн, Ю. А. Шапорин и другие.

Война коренным образом изменила образ жизни всех советских людей. Перед каждым встали совершенно новые задачи. Жизнь требовала умения найти в себе много душевных и физических сил, чтобы в трудных условиях военного времени, в дни тяжелых и грозных испытаний найти свое место в общем строю. И к чести нашей художественной интеллиген-

<sup>4</sup> «Правда», 23 октября 1939 г.

ции надо сказать, что никто не размышлял — что делать? У каждого как-то особенно обострилось чувство долга перед Родиной, перед народом, каждый считал себя не только свидетелем, но и участником великих событий и стремился всеми доступными ему средствами помочь общему делу победы над врагом.

«Все мы сейчас живем войной. Мы не можем жить иначе. Все остальное нам кажется второстепенным, если не чуждым. Что делать поэту в это грозное время? Да он и не спрашивает, что ему делать и где ему быть!», — так писал Н. Тихонов, оценивая деятельность литераторов в дни войны<sup>5</sup>. С первых же дней войны советские музыканты разделяли тревоги и радости своей отчизны, ее надежды и разочарования, они участвовали своим творчеством в общенародной освободительной войне. Каждый из них с особой остротой ощущал свой творческий долг — оставить хоть какое-нибудь живое свидетельство об этом героическом времени, о страданиях и мужестве, о великом подвиге нашего народа.

Патриотическая тема с первых же дней войны пронизала собой всю советскую музыку, став основой ее содержания. Появилось множество произведений, выступивших «на передовую линию» общенародной борьбы. Первое место среди них заняла песня, жанр наиболее «оперативный» и конкретный. «Священная война» А. В. Александрова, «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, «Песня о Днепре» М. Фрадкина, «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова и многие, многие другие замечательные советские песни стали не только постоянным спутником советского бойца, но и его боевым помощником.

Однако патриотическая тема, проявившаяся может быть с наибольшей очевидностью в песенном творчестве, стала характерной не только для него, но и для других жанров советской музыки и, в частности, монументальных — симфонии, оперы, кантаты и оратории.

Появление в начале 1942 г. Седьмой симфонии Д. Шостаковича составило целую эпоху в истории мирового музыкального искусства. Антифашистская направленность, гуманистическое содержание привлекли к ней миллионы слушателей различных континентов, помогли сближению народов и разоблачению сил фашизма.

Современная тема активно проникла и в оперный и в кантатно-ораториальный жанры. Композиторы сумели подняться до высокого понимания и осмысления происходящих событий и создали произведения, насыщенные большим гуманистическим содержанием, проникнутые духом современности, обнаруживающие глубокую связь с жизнью народа, с его великой освободительной борьбой. Одним из таких произведений была оратория Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю».

<sup>5</sup> «Литература и искусство», 12 февраля 1944 г.

Период пребывания московских музыкантов в городе Нальчике был непродолжительным (с августа по ноябрь 1941 г.). И тем не менее он оказался творчески очень насыщенным и ознаменовался не только созданием ряда новых произведений, но и широким участием композиторов в музыкально-общественной и просветительской жизни Кабардино-Балкарской республики. Москвичи активно выступали в концертах, привлекая огромные массы слушателей (местная газета «Социалистическая Кабардино-Балкария» сообщала даже о приеме коллективных заявок на эти концерты), проводили беседы и лекции о музыке, обслуживали раненых бойцов в госпиталях и т. д.

Вместе с тем пребывание на Северном Кавказе оказалось весьма плодотворным и для творчества самих русских композиторов, обогатив их новым национальным интонационным строем, нашедшим затем отражение в ряде симфонических и камерных сочинений.

Вскоре, однако, ход военных событий вынудил всю группу покинуть Нальчик и в ноябре 1941 г. переехать в столицу Грузии — Тбилиси.

В Тбилиси творческая жизнь московских музыкантов характеризовалась еще большим подъемом, хотя условия были далеко не легкими. «Надо сознаться, — писал в одном из писем в Москву Н. Я. Мясковский, — живем туговато, так здесь все дорого и с каждым днем дороже. Кроме того стоит небывало холодная зима (3 недели не было солнца!)... Мерзли не меньше, чем в Москве... Но все же хотя и трудно, но живем, а многие работают»<sup>6</sup>. Композиторы и исполнители принимали активное участие в музыкальной жизни грузинской столицы. Тбилисская газета «Заря Востока» поместила интересное сообщение о том, что «привлеченные к работе выдающиеся мастера искусств, профессора Гольденвейзер, Игумнов, Доливо, Мясковский, Фейнберг, Грабарь, Павлов и др. провели 80 тематических лекций. Для повышения квалификации педагогов были проведены специальные методические консультации»<sup>7</sup>.

В Тбилиси одни композиторы продолжали работу над сочинениями, начатыми еще в Нальчике, другие обдумывали новые. Так, С. С. Прокофьев закончил оркестровую сюиту «1941 год», Второй струнный квартет на кабардино-балкарские темы, создал Седьмую фортепианную сонату и написал несколько массовых песен. Н. Я. Мясковский начал работу над поэмой-кантатой «Киров с нами», сочинил ряд песен. Шапорин возглавил музыкальное руководство ансамблем Закавказского военного округа (при Доме Красной Армии), написал для него несколько песен — «Соловей-соловушка», «Рассказ конногвардейца», «Сыны грузинского народа» и «Ка-

<sup>6</sup> Письмо к В. В. Держановскому от 21 февраля 1942 г. — Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. — М., «Советский композитор», 1960, стр. 374.

<sup>7</sup> «Заря Востока», 22 июля 1942 г.





*Ю. А. Шапорин, Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев  
в годы войны*

зачью песню», прочно вошедших затем в репертуар ансамбля и завоевавших популярность как в воинских частях, так и среди населения. Вместе с ансамблем Юрий Александрович постоянно выезжал в воинские части и госпитали, не только расположенные в Тбилиси, но и в других городах — Баку, Ереване и т. д.

Отдавая много энергии и времени ансамблю, Шапорин все более и более задумывался над созданием нового монументального произведения, посвященного судьбе народа и Родины, переживающих тяжелые испытания. Однако решиться на это он мог лишь имея зрелую, оформившуюся мысль. Он должен был ее «выстрадать», дать ей «отстояться» в уме и сердце. Более того, композитор хотел иметь возможность правдиво оценить события и дать их в известной перспективе.

«Если бы я был молодым, — говорит Юрий Александрович, — я конечно пошел бы на фронт воевать как солдат. Но так как годы мои этого уже не позволяли, я во время острых военных событий, веря в окончательную победу над врагом, решил создать музыку, написать оптимистическое произведение о победе над темными силами фашизма. Заключительный эпизод оратории — „Возвращение весны“ — об этом красноречиво говорит».

Летом 1942 г., в Тбилиси, Шапорин начал работу над новым сочинением. Он сам составил его драматургический план, наметил в общих чертах его характер и жанр.

Бурно развивающиеся события Великой Отечественной войны и, главное, начавшееся наступление наших войск на Волге окончательно определили идею и план произведения, центром которого должна была стать картина великой битвы «на волжском берегу»<sup>8</sup>.

Теперь дело оставалось за текстами, которые должны были составить литературную основу произведения.

Постоянно общаясь в Тбилиси с московскими друзьями — актерами и музыкантами, Шапорин посвящал их в свои творческие планы, не раз советуясь о задуманном сочинении. И вот однажды тонкий знаток поэзии В. И. Качалов обратил внимание Юрия Александровича на только что появившееся в печати стихотворение К. Симонова — «Письмо другу» («Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...»), заметив, что по своей теме, характеру и, главное, мелодическому строю оно должно привлечь композитора. И действительно, стихотворение Симонова очень понравилось Шапорину, и он в течение двух-трех дней написал на этот текст музыку, вошедшую в ораторию в качестве 6-го эпизода.

Так встреча с В. И. Качаловым послужила непосредственным поводом к началу работы над «Сказанием».

В Тбилиси же Шапорин пригласил для работы над либретто молодого поэта С. Северцева (С. Фейнберга) и предложил ему написать тексты для ряда эпизодов оратории. Композитор работал над сочинением с большим воодушевлением, и отсутствие необходимых текстов служило серьезным препятствием. Когда он встретился с С. Северцевым, то многое из будущего сочинения уже сложилось в сознании композитора и поэту приходилось писать слова на готовую уже музыку. Так, в частности, было с заключительным эпизодом первой части — «Балладой о партизанах».

Интересны воспоминания и наблюдения С. Северцева, относящиеся к периоду его работы с Шапориным над ораторией «Сказание о битве за Русскую землю». «Дом в Тбилиси, — рассказывает поэт, — где в ту зиму (1942 г. — С. Л.) жил Юрий Александрович, стоял в тихом переулке, круто поднимавшемся в гору от проспекта Руставели. Тесная комнатка, старенькое пианино. За распахнутым окном — темная, густая листва раскидистого тутовника. Едва поднимаешься в гору, свернешь в этот тихий изогнутый переулок, — сразу услышишь обрывки музыки, доносящейся из раскрытого окна: Юрий Александрович работает над ораторией.

<sup>8</sup> Заметим, что в этот же период раздумий над ораторией Шапорин в соавторстве с грузинским композитором А. Баланчивадзе написал музыку к кинофильму «Неуловимый Ян», послужившую, в известной мере, подготовкой к разработке современной темы. Любопытно, что в этом фильме композитор выступил не только как один из авторов музыки, но и в качестве киноактера, сыграв роль немецкого офицера.

Помню, как придирчиво и упорно подыскивал композитор стихи, которые отвечали бы его эпическому замыслу. На его пианино высилась целая гора поэтических сборников.

Одним из первых был создан эпизод на стихи К. Симонова „Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...“. Это стихотворение вошло впоследствии в известный цикл „С тобой и без тебя“, в котором с такой правдивостью воплотились переживания, порожденные страданиями и героикой военных лет.

И все же в своей работе над ораторией Ю. А. Шапорин чаще всего шел не от слов, а от музыки, не от заранее отобранных текстов, а от своего внутреннего музыкального замысла. Вот почему ему далеко не всегда удавалось даже после упорных поисков найти поэтический текст, который был бы вполне созвучен симфонической форме и эмоциональному характеру того или иного эпизода, уже стихийно рождавшегося в его сознании. Чувство эпической композиции, подлинный дар мыслить крупными симфоническими формами, конкретность музыкального замысла каждого эпизода — все это неизбежно приводило к тому, что многие части оратории рождались сначала в сфере музыки и лишь потом облекались в словесную, поэтическую одежду.

Так возникла одна из частей оратории, получившая впоследствии название „Баллада о партизанах“, текст которой Юрий Александрович попросил меня написать. Он сам подсказал мне тогда же две строчки, которые оказались ключевыми для этих стихов:

Над поляной спят туманы,  
Едут, едут партизаны...

В этих строчках очень точно выразилась эмоциональная суть всего эпизода, давалась даже первая наметка сюжета. Мне осталось только развить ее.

Было удивительно интересно следить за постепенным рождением этого эпизода.

Тогда же я познакомился и со своеобразным творческим методом Юрия Александровича: сидя за инструментом, он сначала целыми часами импровизировал, бесконечно варьируя и рисунок мелодии, и гармонические ходы, и фактуру, а иногда неожиданно вплетая в свои импровизации и новые, только что возникшие мелодии. Таким путем, свободно и органично, складывался постепенно окончательный облик всего эпизода. Мне порою казалось странным, что композитора совсем не смущает, а скорее даже радует присутствие слушателя, который тем самым невольно заглядывал в „святая святых“ его творческого процесса. Когда я услышал впоследствии окончательный вариант этой части, я не нашел в ней многого из того, что мне пришлось слышать во время этих импровизаций. И честно говоря, кое о чем я втайне пожалел...

После завершения „Баллады о партизанах“ Юрий Александрович вскоре снова обратился ко мне с просьбой написать текст для скорбного женского хора. Музыкальных наметок к этому эпизоду еще не было, композитор подробно объяснил мне общий замысел этого эпизода и его место в композиции оратории. Поскольку на этот раз от меня не требовалась строгая подтекстовка, я был свободен в выборе стихотворной формы. Я остановился на довольно редком ритмическом рисунке, который, по моему расчету, давал композитору возможность создать свежую, своеобразную мелодию, проникнутую вместе с тем интонациями русского мелоса:

Пламенем перекинулось  
Горе в села мирные.  
Пажити наши выжжены,  
Братья смерти преданы...

Мне очень хотелось выразить в этих строках ту издревле знакомую сердцу русской женщины скорбь о погибших в сражении воинах, которая некогда с такой неповторимой силой прозвучала еще в „Плаче Ярославны“. Отсюда — некоторая архаичность лексики, которая как раз и понравилась Юрию Александровичу.

Мне не пришлось присутствовать при музальном рождении „Плача женщин“. Эту часть я услышал только через несколько лет, вернувшись с фронта. Тогда, наконец, я смог познакомиться и со всей ораторией — этим музыкальным памятником победе нашего народа. И слушая ораторию, я еще раз ясно ощутил, в чем главная ценность этого произведения: оно правдиво, как может быть правдивым только свидетельство современника»<sup>9</sup>.

Однако удачно начатую в Тбилиси работу над ораторией пришлось временно прекратить, Комитет по делам искусств поручил Шапорину руководить переездом группы музыкантов в Среднюю Азию. Размещенные в двух вагонах, более чем двадцать дней добирались они к месту назначения. Ехали через Баку и Красноводск. Благодаря инициативе и настойчивости Юрия Александровича удалось добиться разрешения перевести всю группу через Каспийское море вместе с ранеными бойцами на госпитальном судне. В Красноводске, в ожидании возможности дальнейшего продвижения пришлось провести трое суток. Жили прямо на улице...

«31 августа,— вспоминает один из участников этого путешествия, режиссер С. А. Малявин,— ночью, в непроглядную темень наш вагон, основательно заселенный, двинулся кружным путем, через крутые горные перевалы на Ереван и дальше на Баку. Морем нас доставили в Красноводск...

<sup>9</sup> Из письма С. Северцева автору книги от 19 марта 1962 г.

Из Красноводска снова в вагон до столицы Киргизии — Фрунзе. Путь этот, нелегкий и сложный, продолжался 21 день. Поезд наш шел по пескам Средней Азии темпами верблюжьих караванов»<sup>10</sup>.

Наконец, к концу 21-го дня, группа прибыла в столицу Киргизии город Фрунзе. Уже ранее сюда из Москвы были эвакуированы коллектив Государственного симфонического оркестра СССР и многие солисты Московской филармонии. Теперь к ним присоединились старейшие композиторы и другие музыкальные деятели.

К концу 1942 г. во Фрунзе стали приходить радостные вести о наступлении наших войск и начале разгрома немецко-фашистских армий на Волге. Окрыленные этими сообщениями, все воспрянули духом. Захотелось как можно скорее начать работать. Многие решили возвратиться в Москву. В декабре 1942 г. и Шапорин отправился к родным пенатам.

Приехав в Москву, он сразу же принялся за прерванную работу. План оратории уже окончательно сложился, определился и жанр — эпический в самом точном смысле этого слова. Несмотря на то, что война была еще в разгаре, быт не налажен (в доме не было света, квартира не отапливалась), композитор с большим воодушевлением трудился над произведением *о победе* советского народа в Великой Отечественной войне. Работа подвигалась очень быстро. Достаточно сказать, что первые наброски сочинения, сделанные в Тбилиси, помечены июлем 1942 г., а вчерне оно было закончено в Москве уже к 20 ноября 1943 г. Немногим более года понадобилось для осуществления этого грандиозного замысла. Случай для Шапорина почти беспрецедентный.

Будучи уже в Москве, Юрий Александрович обратился к поэтам К. Симонову и А. Суркову, а затем и к М. Лозинскому с просьбой дописать недостающие ему стихотворные тексты. Бывали дни, — вспоминает композитор, — когда, пригласив к себе К. Симонова и А. Суркова, он закрывал их в кабинете, а сам ходил по коридору в ожидании, пока они не закончат стихи.

В оратории «Сказание о битве за Русскую землю» нет разработанной фабулы, законченного сюжетного развития. Это скорее ряд самостоятельных эпизодов, объединенных общей идеей, показывающих развитие событий Великой Отечественной войны от июньского воскресенья 1941 г., грозного нашествия на Родину фашистских полчищ, через страдания и жертвы народа, горечь поражений, плач и слезы матерей к славной победе героических советских войск. Это наложило свой отпечаток на драматургию произведения — при напряженности развития отдельных частей в оратории не оказалось главного драматургического центра; кульминации

<sup>10</sup> См.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 1. 1959, стр. 326.

оказались рассредоточены, внутреннее единство временами уступало место сюжетному развитию.

Сюжет для произведения такого плана — весьма существенная необходимость. Как правильно утверждает И. Сельвинский, сюжет — это каркас эпоса. Сюжет, по его мнению, — «это костяк, на котором держится не только вся эпическая мускулатура произведения, но и нервная система его лирики. Вне сюжета, т. е. вне закономерно развивающегося события, большая форма существовать не может. В лучшем случае это будет непомерно растянутая малая форма, которая легко может быть представлена как сборник стихотворений, а то и лирический цикл, связанный единством темы или настроения»<sup>11</sup>.

Мы далеки от мысли трактовать грандиозное «Сказание» Шапорина как «лирический цикл», но преобладание в нем повествовательного начала, частые отступления от основного конфликта, рассредоточенность драматического действия, нечеткость сюжетного развития были причиной несовершенства произведения в целом.

В своей повести-летописи композитор ограничил себя задачей очертить лишь основные контуры гигантских событий войны. «Я хотел, — говорит Шапорин, — дать в оратории зарисовки войны, идущие в хронологическом порядке».

Через всю ораторию в качестве основной темы проходит тема Родины, что дает постоянное и глубокое ощущение неразрывной связи с родной русской землей, ибо битва с фашистскими захватчиками была «битвой за Русскую землю».

«Мы пришли к ощущению Родины через глубокие страдания, через борьбу. Никогда на протяжении, может быть, целого века не было такого глубокого и острого ощущения родины, как сейчас»<sup>12</sup>, — писал в дни войны А. Толстой, выражая общее настроение.

И не случайно эпиграфом к рукописи своей оратории Шапорин выбрал характерный поэтический рефрен из «Слова о полку Игореве» — «О, русская земля!».

Казалось бы, что эпиграф к произведению — это частность, деталь. Но какое принципиальное значение она приобретает в монументальных сочинениях Шапорина! Вспомним его Симфонию до минор и симфонию-кантату «На поле Куликовом», а также ораторию «Сказание о битве за Русскую землю». В каждом из этих произведений эпиграф выражает глубоко патриотическую идею, свидетельствует о том, что высшим счастьем для себя композитор считал возможность «отчизне посвятить души прекрасные порывы». Кроме того, эпиграф к «Сказанию» и другим сочинениям опре-

<sup>11</sup> Илья Сельвинский. Студия стиха. М., «Советский писатель», 1962, стр. 154.

<sup>12</sup> Алексей Толстой. О литературе. Статьи, выступления, письма. М., «Советский писатель», 1956, стр. 389.

делял и эмоциональный строй произведений, их лирико-эпический характер.

Оратория «Сказание о битве за Русскую землю», как и другие мону-ментальные сочинения Шапорина, — явление глубоко национальное и по духу, и по языку. Русские черты сказались в эпически-повествовательном тоне произведения и в колорите средств музыкальной выразительности — мелодике, ладо-гармонической структуре, в характере тематизма, всегда пропитанном элементами русского мелоса, в методе его развития.

Критика справедливо сближала «Сказание» с симфонией-кантатой — «На поле Куликовом». Однако несмотря на общность основной патриотической идеи, форму и метод ее воплощения, природа этих сочинений различна. Главное отличие «Сказания» заключается в совершенно иной трактовке темы. И не только в том, что здесь гораздо больше современных интонаций, чем в «Куликовом поле», но сам тематизм, обусловленный новой точкой зрения на действительность, на происходящие события, получил иное преломление.

Задача, поставленная композитором при создании оратории, была очень сложна: конкретность, жизненность ситуаций, непосредственность отклика на события, буквально только что совершившиеся и даже еще происходящие и глубоко всех волнующие, требовали большого мужества и страстности в отношении к действительности, большой принципиальности художника.

Нужно сказать, что Шапорин, при всей кажущейся традиционности его музыки, принадлежит к тому типу художников, которые всегда отстаивают свой собственный творческий метод, не поступаясь своими принципами. И на этот раз, обратившись к событиям, которые переживали все, он, будучи верен себе, снова избрал монументальную форму оратории, обобщенно-эпический метод повествования, не вдаваясь в его конкретизацию или детальную разработку. Композитор словно хотел подчеркнуть в первую очередь главное — историческую значимость, грандиозность происходящих событий, величие подвига советского народа, непреклонную силу и красоту русского характера. «Да, вот они русские характеры! Кажется прост человек, а придет суровая беда в большом или в малом, и поднимется в нем великая сила — человеческая красота»<sup>13</sup>.

В монологе Старика из заключительного эпизода оратории дан ключ к пониманию жанровой природы произведения, написанного на остро современную тему, средствами музыкальной выразительности в характере эпического повествования. Композитор как бы хотел подняться над событиями, посмотреть на них через призму времени, как историк-философ<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Алексей Толстой. Русский характер.— Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 637.

<sup>14</sup> Конечно, можно спорить с таким пониманием метода отражения действительности, какой предложил Шапорин в «Сказании». Повествовательный тон, вполне убе-

Несмотря на отдельные просчеты в композиции «Сказания», на замедленность в развертывании эпизодов, некоторую стилевую неровность, не всегда удачную оркестровку, Шапорин в целом правдиво и художественно воплотил величие героических дел, красоту характера русского человека, высокую романтику чувств, запечатлел великую победу, подвиг Матери-Родины и верных ее сыновей, память о которых будет жива даже тогда, «когда далеко, как преданья былого, станут бедствия русской земли».

В таком понимании действительности и заключается пафос оратории, и основная задача художника «сделать понятным прошлое в свете его настоящего и настоящее в свете прошлого».

В подробной статье, посвященной анализу оратории Шапорина, В. Васина-Гроссман, справедливо усматривает удачу «Сказания» именно в «верности методу обобщения и художественной идеализации», а силу его воздействия на слушателя видит «не в описательных батальных сценах, не в изображении конкретных событий войны (хотя отдельные эпизоды, такие, например, как «На волжском берегу», «В донских степях» навеяны совершенно конкретными событиями Великой Отечественной войны этого периода.— С. Л.), а в художественно правдивом выражении мыслей и чувств».

Чувство любви к родине, поэтическое ощущение ее простой, скромной и, в то же время, великой красоты, скорбь о горьких утратах, радостное возвращение к жизни — целый лирический мир живет в таких эпизодах оратории как „Весенний день“, „Плач женщин“, „Письмо другу“, „Рассвет“, „Вечная память“, „Возвращение весны“. Их простая человечность глубоко трогает, и запоминаются они надолго»<sup>15</sup>.

Обобщенно-эпический метод обусловил и специфический характер музыкально-драматургического строения оратории, особенности ее выразительных средств, круг образов, характер тематизма и формообразования.

дительный и художественно оправданный в такого типа сочинениях, как «Поле Куликово», вызвал упреки критики, когда он проявился в оратории, писавшейся буквально по горячим следам событий Великой Отечественной войны. От композитора ждали *живого, непосредственного* отклика на эти волнующие события, а не философского повествования о них. Эпический тон в произведениях на остро современную тему в какой-то степени может быть оправдан, если подойти к событиям с позиций временной дистанции, когда они «отстоятся», когда сложится определенное отношение к ним, когда художник сможет оценить эти события уже как историк. Правда, Шапорин и ставил перед собой именно такую «сверхзадачу», но может быть в то время это было еще преждевременно. Поэтому *такой* его метод в отражении действительности вызвал известную неудовлетворенность и споры, что, к сожалению, приводило к не всегда объективной оценке музыкальных достоинств произведения.

<sup>15</sup> В. Васина-Гроссман. «Сказание о битве за Русскую землю». — Советская музыка, 1946, № 2-3, стр. 18.



Общий драматургический план произведения состоит из двух частей, объединяющих двенадцать эпизодов. Первую часть «Сказания» композитор посвящает борьбе советского народа с вражескими полчищами в начале войны, вторую — битве на Волге, выступающей в оратории как «поэтический символ стойкости и величия духа советского народа»<sup>16</sup>, предвидению великой победы, «возвращению весны» и мира.

Тема Родины, народа является лейттемой произведения. На протяжении почти всей оратории она как бы незримо присутствует во всех ее эпизодах, иногда являясь источником других тематических образований. Тема Родины жанрово многообразна: она звучит то в виде широкой распевной мелодии, то протяжной песни, то носит характер приподнятой ораторской речи, а иногда выступает в облике ариозно-романсовой лирики либо современной массовой песни. Но при этом образ ее проникнут внутренним единством, широтой симфонического развития и тем особенным «эпическим лиризмом», который так свойствен шапоринским патриотическим темам.

Наряду с обобщенным образом Родины в «Сказании» есть и индивидуальные образы, роль которых скорее символическая, нежели конкретная. Это — образ Матери, в судьбе которой воплощены страдания, надежды и героизм тысяч русских матерей; Старика, олицетворяющего народную мудрость, и Воина — выразителя идеи мужества и героизма советского воинства. Однако в оратории обе эти линии — конкретная и условно-символическая — сходятся, переплетаются, образуя новое единство, в котором с особенной яркостью выступает опоэтизированная силой музыки основная патриотическая идея «Сказания».

Образная сфера оратории, если ее рассматривать в самом общем плане, складывается из двух элементов: положительного — русских, советских людей и отрицательного — врагов. Первая выступает в различных аспектах — лирическом, скорбно-патетическом, героическом и характеризуется большой внутренней экспрессией, эмоциональной полнотой. При этом наибольшей удачей композитор достигает в сфере лирической, составляющей основную сущность произведения. Порой эпизоды большой динамической и драматической силы получают лирико-эпическое музыкальное претворение. Это явное противоречие «Сказания» не раз справедливо отмечалось критикой, несмотря на высокую поэтичность, мастерство и большую выразительность музыки. И объяснить это следует может быть тем, что трагедийность, острый драматизм — качества, вообще не свойственные творчеству Шапорина.

Вторая образная сфера, вражеская, жестокая, охарактеризована лишь одним видом эмоции — воинственно-наступательным. Контраст-

<sup>16</sup> Е. Грошева. Юрий Александрович Шапорин. М., «Советский композитор», 1957, стр. 36

ность тематизма служит основой для симфонического развития произведения. Правда, симфоничность в привычном для нас понимании, т. е. непрерывность развития, «при постоянном качественном изменении содержания» (Асафьев) не всегда достигается композитором. Причину этого следует искать, с одной стороны, в отсутствии развитого сюжета (хотя нельзя отрицать наличия определенной сюжетной линии в «Сказании»), с другой — в известной стилистической пестроте эпизодов, обусловленной художественной неравноценностью поэтических текстов.

Две части оратории основаны на сопоставлении двенадцати контрастных эпизодов. Первая часть включает в себя семь, вторая — пять эпизодов, из которых первые три подразделяются еще на два:

#### I часть:

- 1 — «Веселый день» (текст *А. Суркова и С. Северцева*)
- 2 — «Нашествие» (текст *К. Симонова*)
- 3 — «Плач женщин» (текст *С. Северцева*)
- 4 — «Слово Старика» (текст *М. Лозинского*)
- 5 — «Песня красноармейцев» (текст *М. Лозинского и Ю. Шапорина*)
- 6 — «Письмо другу» (текст *К. Симонова*)
- 7 — «Баллада о партизанах» (текст *С. Северцева*)

#### II часть:

- 8-а — «На волжском берегу» (текст *А. Суркова*)
- 8-б — «Ариозо Матери» (текст *Ю. Шапорина*)
- 9-а — «В донских степях» (текст *С. Северцева*)
- 9-б — «Рассвет» (текст *К. Симонова*)
- 10-а — «Призыв Старика» (текст *А. Суркова*)
- 10-б — «Вечная слава, вечная память павшим героям»  
(текст *К. Симонова и Ю. Шапорина*)
- 11 — «Клятва» (текст *К. Симонова*)
- 12 — «Возвращение весны» (текст *М. Лозинского*)

Как видно из этого перечня, текст почти каждого из смежных эпизодов принадлежит перу другого автора и, более того, один и тот же образ, например Родины (эпизоды 1, 12), Старика (эпизоды 4 и 10-а), Матери (эпизоды 3 и 8-б), выступает в различном поэтическом истолковании, в результате чего получилась стилистическая неровность отдельных частей.

И все же в целом «Сказание» проникнуто симфоническим развитием, несмотря на то, что симфонический цикл, как таковой, выдержан здесь в известной степени условно.

В цитированной уже выше статье В. Васиной-Гроссман высказана верная мысль, что эмоциональное контрастирование эпизодов, свойственное первой части оратории, отнюдь не является лишь внешним ее качеством. Контрастность эпизодов, утверждает автор, «связана здесь с более сложными принципами построения симфонического цикла. Среди большой семичастной композиции выделяются «вершины», близкие по своему значению частям симфонии: «Весенний день» аналогичен медленному вступлению — прологу; наиболее драматический эпизод — «Нашествие» — первой части — симфоническому Allegro; «Плач женщин» — лирической медленной части. Наконец, оставляя в стороне монолог Старика, «Песню красноармейцев» и «Письмо другу», можно сравнить «Балладу о партизанах» с характерным для нее сочетанием подвижности и таинственно-мрачного колорита, со скерцо романтической симфонии...

С этой точки зрения, вся вторая часть оратории может рассматриваться как широкий развернутый финал, эмоционально более „одночастный“, несмотря на сложность композиции, чем первая часть. Он постепенно раскрывает тему победы... и изображение битвы является драматическим центром второй части»<sup>17</sup>.

Первая часть «Сказания», посвященная началу битвы за Русскую землю, состоит из семи эпизодов. Главным из них является первый, названный композитором «Весенний день». Именно здесь перед слушателем возникает основной образ оратории — образ Родины, который затем получит значение лейттемы.

Композитор хочет показать, что Родина — это все: мир, счастье, любовь, долг, и поющая, звенящая красота природы, и вера в жизнь, в ее непрестанное весеннее обновление, и, наконец, дерзание, подвиг.

О большой идейно-эмоциональной и композиционной роли темы Родины говорит и то, что она, освещая собой развитие всей оратории, еще и обрамляет всю сложную композицию, способствуя ее единству и цельности.

Такая широта содержания основной темы обусловила широту ее музыкально-образного диапазона: каждый раз тема Родины предстает в ином эмоциональном облике, приобретая иной «динамический профиль». Это и песенность широкого дыхания (в крайних разделах первой части), и нежно-пасторальная мелодика хора (в средней), каждый из которых в процессе развития произведения найдет свое, особенное преломление.

Первое проведение темы Родины в эпизоде «Весенний день» привлекает задушевым песенным началом, национальной характерностью интонаций. Не часто можно встретить столь пространные диатонические

<sup>17</sup> В. Васина - Гроссман. «Сказание о битве за Русскую землю», стр. 20.

построения широкого дыхания. Изложение темы занимает 18 тактов. Начавшись с одногласного «запева», она все более насыщается полифоническими подголосками, обогащаясь гармонически и фактурно. Словом, тема постепенно динамизируется и симфонизируется.

Мелодическая сторона темы отличается широкими, размашистыми штрихами, ходами на квинту вверх и вниз, чередованием триольного и дуольного движения. Эти же свойства, как мы видели выше, характеризовали основные темы и других монументальных сочинений Шапорина — Симфонии до минор и «Поля Куликова». Таким образом, черты преемственности здесь совершенно очевидны. Правда, тема «Сказания» окрашена, пожалуй, в более светлые, прозрачные тона, а соло кларнета в ее «запеве» звучит, как нежная пастораль:

### Andante cantabile

Второе проведение темы в более высоком регистре обогащается новыми оркестровыми красками: она звучит сначала у солирующей флейты на фоне арф, а затем подхватывается струнными.

Вступление хора знаменует начало второй темы, чистота, ясность интонаций и светлый проникновенный лиризм которой также берет свое начало в национальных песенных истоках. Словно поет сама природа, славя радость весеннего цветения:

# Andante cantabile

Хор

С. А.

*pp*

Цве\_

тут

са\_ ды.

Ли\_

Т. Б.

*pp*

Цве\_

тут

са\_ ды.

*p*

\_ку\_

ю\_щим цве\_тень\_

ем

пол\_ны ле\_

са.

Ли\_ ку\_ ю\_щим цве\_тень\_

ем пол\_ны ле\_

са.

Сог.

*tr*

В средней части хора появляется еще одна сторона образа Родины, отраженная в теме Старика — «О светлый край», она окрашена в тона торжественной, возвышенно-эпической лирики:

The musical score is written for a vocal soloist (Старик) and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line begins with a box containing the number 8. The lyrics are "О, свет\_ лый край!". The piano accompaniment features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics "О, рус\_ ска\_ я зем\_ ля." and the piano accompaniment, which includes a section marked *mf* and a final section marked *Стр.* (Strings) and *Стр. (pizz) bar.* (Strings, pizzicato, bar).

Этой теме композитор придает особую драматургическую роль. Не случайно она прозвучит в самых значительных моментах действия — эпизодах битвы, клятвы и в эпилоге.

Все эти различные по характеру стороны основного образа, дополняя друг друга, объединяются в репризе «Весеннего дня», образуя единый выразительный и динамичный образ Родины.

Короткая кода первого эпизода оратории звучит особенно прозрачно и светло. «Звенит весна», ничто как будто не предвещает бури. Но вот, без перерыва начинается следующий эпизод — «Нашествие». Акварельная звучность первого хора, сопровождаемого лишь малой флейтой, «взрывается» внезапным появлением новой, резко контрастной темы вражеского нашествия. Тревога встает уже в первых звуках эпизода — в резком ударе литавр и барабана.

Мелодическая щедрость, широко распетая диатоника первого эпизода сменяются тяжелой унисонной хроматической темой струнных и духовых с характерными ходами на тритон. За музыкальными характеристиками «Нашествия» почти зримо встают зловещие образы фашистской орды.

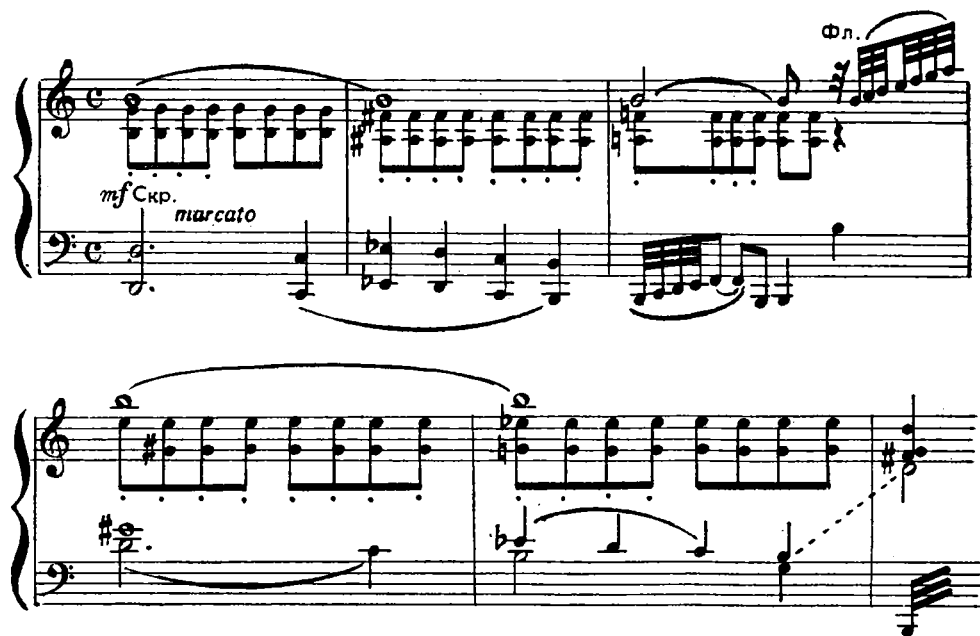
Заслуга Шапорина в том, что он сумел избежать натуралистического или гротескового изображения «вражьей силы». Однако теме «Нашествия» временами недостает остроты и напряженности.

Примечательной чертой эпизода «Нашествие» является не только показ контрастных образных начал, но и попытка раскрыть природу каждого из них. Композитор дает сложное композиционное решение этого номера, создавая своеобразную сонатную форму с двумя экспозициями и эпизодом вместо разработки. Первая экспозиция представляет собой развернутое инструментальное вступление, где проходит мрачная тема врага, показанная как бы с двух сторон: тяжелая поступь фашистской орды и возгласы труб, составляющих главную партию:

**Allegro ma non troppo, quasi marziale**

The musical score is written for a large orchestra. It features a grand staff with multiple staves. The tempo and mood are indicated as 'Allegro ma non troppo, quasi marziale'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'marcato'. There are also performance instructions in Russian: 'Стр. медн. marcato' (String section, woodwinds, marcato), 'Лит. Б. бар.' (Timpani, Bass Drum), and 'Л. алт.' (Left Alto). The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over the notes). The notation is complex, with many beamed notes and rests, suggesting a fast and rhythmic piece.

Ей противостоит «тема полоненной русской земли», образующая побочную партию. Многократно повторяется нисходящий мелодический оборот, стонущие интонации которого сродни русским народным песням-плачам. Этот мотив на фоне оstinатного баса переходит из голоса в голос, а затем посредством секвенции интенсивно устремляется вверх и приводит к кульминации, образующей начало второй экспозиции:



Главной партией второй экспозиции служит тот же тематический материал, что и в первой. Но здесь он претерпевает значительную образную трансформацию. Если вначале эта тема была выражением зловещего облика фашизма и каждая ее интонация была подчеркнута резким акцентом, а мелодическая линия как бы «рассыпалась» на отдельные «ударные» звуки, то в хоровом проведении, в патетических возгласах «Горе, горе!», сопровождаемых мягким звучанием струнных и духовых, она приобретает совсем другое значение. Это образ боли, горя народного. Идеи-ный и образный смысл темы, ее динамическая природа резко меняются. Тема нашествия воспринимается как бы преломленной через сознание русского человека. Так, путем *различной* трактовки *одной* темы композитор достигает контрастности образных характеристик. Аналогичный прием был использован Шапориным и в «Хоре татар» в симфонии-кантате:



Хор  
С. *p*

Го. ре! Го. ре! И. дет, и.

А.

Т. *mp*

Го. ре! Го. ре! И. дет, и.

Б. *p*

*sub pp* *mp* *f* *p*

Фл.  
Кл.

*mf* *f*

. дет ф. шистская бе. да.

и. дет *f*

*mf* *f*

. дет, и. дет ф. шистская бе. да.

*mf* *f*

и. дет

*f* *pizz.*

Во второй экспозиции тема главной партии переплетается с побочной темой из первой экспозиции, образом полоненной русской земли.

В экспозиции «Нашествия» Шапорин очень тонко решил проблему образного сопоставления, пользуясь единой интонационной сферой, принципом монотематизма. Композитор создает контрастные образы путем переинтонирования одного и того же тематического материала, превращая воинственно-маршевую вражескую тему в тему народного горя. Образно-интонационный конфликт, в самом широком его понимании, композитор развивает в эпизоде, заменяющем разработку, опять-таки применяя принцип, найденный в симфоническом Allegro «Поля Куликова».

Новый эпизод «Нашествия», написанный в динамической трехчастной форме, представляет собой наиболее эмоциональный раздел этого номера, развернутую характеристику Родины. Именно в этом драматическом эпизоде в полной мере определилась сила звучания основной патриотической идеи «Сказания», общечеловеческий смысл подвига русского народа в Великой Отечественной войне.

Носителем психологического действия здесь становится не хор, а оркестр. Глубоко эмоциональная, широкая русская тема здесь отмечена чертами суровой героики, мужества, величия духа. Полная скорби, звучит она в тональности фа минор в партии английского рожка:

### **Allegro (Poco meno mosso)**

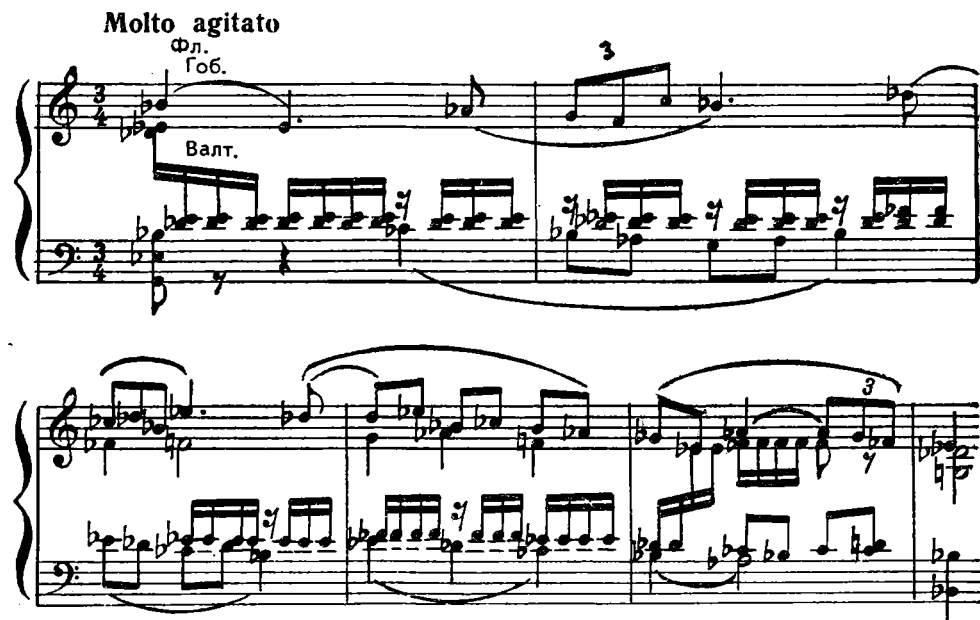
Англ. рожок.

The first system of the musical score for the English Horn. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo/mood is marked **Allegro (Poco meno mosso)**. The dynamics are marked **f** (forte) and **espressivo**. The first staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The second staff contains a bass line with a triplet marking. The text 'Кл. Валт.' is written below the second staff. The system ends with the text 'и т. д.' (and so on).

Вiol. К-бас. pizz.

The second system of the musical score for the English Horn. It continues the melodic and bass lines from the first system. The key signature remains one flat, and the time signature is common time. The system concludes with a final cadence.

В средней части эпизода изложена лейттема оратории — тема Родины. Но ее «динамический профиль» резко изменился, чувства стали более сдержанными. «Открытость», лирическая мягкость, светлые пасторальные тона «Весеннего дня» сменились настроением печали, грусти. Мпнорное звучание, широкое использование полифонических приемов, переходы мелодических подголосков из одного голоса оркестра в другой, создают ощущение многоплановости звучания, словно трагический рассказ передается из уст в уста. Все это резко меняет характер темы:



Вслед за темой Родины в динамической репризе вновь звучит тема страдания народа. Динамизм образа здесь связан с тембровыми превращениями: величественная, полная решимости и мощи, звучит эта тема в оркестре (она появится снова в эпизоде клятвы). Страдание породило не слабость, а силу.

В целом средняя часть «Нашествия», как справедливо пишет Н. В. Ту-манина, — «яркий пример симфонического мышления композитора и активности внутреннего развития музыки»<sup>18</sup>. Хочется дополнить, что не только этот инструментальный эпизод, но и весь номер отличается подлинно

<sup>18</sup> «История русской советской музыки», т. III. М., Музгиз, 1959, стр. 145.



*Ю. А. Шапорин в группе деятелей искусства: Ю. Шапорин, С. Меркуров, А. Игнатъев, С. Маршак, К. Федин, Б. Горбатов, Вс. Иванов.*

симфоническим развитием, единством, цельностью, достигнутыми путем развития музыки из одной, главной темы.

Реприза «Нашествия» начинается с драматических восклицаний: «Горе! Горе! Идет фашистская беда!». Напряженность хора подчеркнута тональным сдвигом темы на полутон вверх и более мощным звучанием. При этом соотношение тем изменилось: мелодические контуры темы обрисовывает оркестр унисонными ходами медных духовых, а в партии хора звучат лишь трагические стенания — «Горе! Горе!». В репризе как бы объединились два образные начала: тема фашизма и порожденная ею тема горя.

Побочная партия в репризе также и тонально изменена. Завершается эпизод небольшой кодой: в хоре без слов звучит мотив горя (с характерной для плача интонацией увеличенной секунды), перебиваемый отзвуками вражеской темы.

В эпизоде «Нашествие» Шапорин вновь утверждает свой метод, уже сложившийся в его более ранних монументальных сочинениях. Он конст-

руирует сонатное Allegro не на контрастном противопоставлении в экспозиции основных тем, а на их сопоставлении, перенося образный и интонационный конфликт в разработку или в эпизод, ее заменяющий (как в данном случае). Это дает композитору возможность более широкого эпического разворота, создания более полных характеристик образных сфер.

Сопоставляя крупные произведения Шапорина, можно сделать вывод, что метод эпического симфонизма является характерной, индивидуальной особенностью композитора.

Все последующие пять эпизодов первой части оратории посвящены образной характеристике русских людей — Матери, Старика, героических советских воинов, партизан.

Третий эпизод — «Плач женщин» для женского хора, солирующего голоса и оркестра (написан в трехчастной форме с динамической репризой) — по силе драматической выразительности один из самых впечатляющих. Настроение горькой печали, скорби нашло свое естественное выражение в мелодических оборотах, свойственных народным песням-плачам и причитаниям. Особенно интересна в этом смысле первая тема, кстати, очень близкая и по своим мелодическим очертаниям, тональной основе и метру «Плачу Ярославны» из оперы Бородина «Князь Игорь».

Первая и средняя части «Плача» строятся на чередовании партий солирующего голоса и «сотканного» из его интонаций женского хора. Очень интересна ладовая структура. Строго диатоническая мелодика все время «освещается» различными ладовыми оттенками, придающими ей ярко выраженный народный колорит и вместе с тем типично шапоринский характер:

[45] **Pochissimo più mosso**

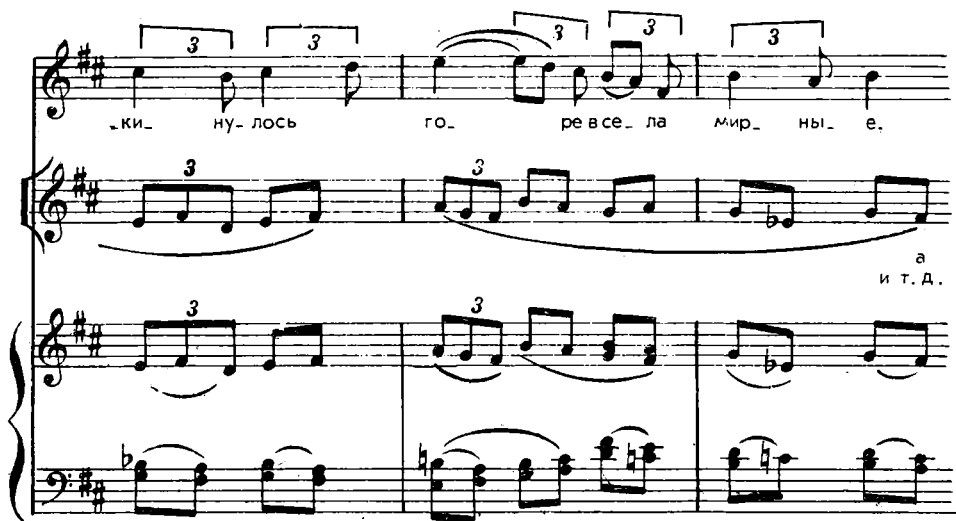
Мать *mp*

Пла\_ ме\_нем пе\_ ре\_

Альты 3

Англ. рожок.

а



В средней части эпизода, особенно в заключительном, хоровом разделе, широко использована подголосочная полифония. Здесь интересно сплетаются интонации выразительной мелодии партии Матери с причитаниями хора, образуя в целом музыку, полную напряженного чувства.

Резриза «Плача» «вбирает» в себя динамизм, накопленный в пределах композиции, а в обобщенно тематическом материале коды выражена скорбь и боль по погибшим сыновьям и братьям.

В эпизоде «Плач женщин» Шапорин снова обнаружил мастерское умение развивать интонационные и ладовые особенности русской народной песенности.

Следующий, четвертый, эпизод — «Слово Старика» — вносит перелом в драматургию первой части, он резко контрастирует с предыдущим. Плач и жалобы должны уступить место действию:

Не надо слез! Не время для печали!  
 Суровый гнев над миром бьет в набат.  
 Сыны России за отчизну встали,  
 На правый бой уходит стар и млад!

В монологе Старика выражены патриотические устремления всего народа. В его партии, как и в партии Дмитрия Донского из «Поля Куликова», звучат приподнято-торжественные, призывные интонации. Монолог начинается с небольшого декламационно-речитативного вступления, за которым следует собственно вокальная партия. Партию Старика Шапорин писал, имея в виду конкретного исполнителя — И. С. Козловского, чем

и обусловлена высокая тесситура, сообщающая особый, уверенно-приподнятый тон повествованию. Мелодический рисунок монолога строится на интонациях темы Родины; вместе с тем очень заметна его близость к ариозо Дмитрия Донского:

**Andante** *p*

Сыны Рос\_си\_ и за От\_чиз\_ну вста\_ ли, на

*f* Валт.

*p*

пра\_ вый бой вы\_ хо\_ дят стар и млад.

Кл.

*f* Фаг.

*mf*

*f* Трубы

Однако партия Старика в оратории не получила такого развития, как партия Дмитрия Донского в симфонии-кантате. И все же в этом эпизоде заложены элементы активного, действенного начала, сказавшиеся в энергичных возгласах труб.

«Песня красноармейцев» — один из самых своеобразных эпизодов оратории. После «Плача» и «Слова Старика», с их подчеркнуто-обобщенным

выражением идей и чувств, особенно контрастно звучит «Песня красноармейцев», где на первый план выступает жанровая характерность. Примечательной особенностью этого эпизода является обращение композитора к интонационному строю современной массовой песни и стремление «сплавить» его с оборотами, свойственными старой русской походной солдатской песне, и создать цельную и естественно текущую композицию. Шапорин строит этот номер в форме варьированной куплетной песни. Началу «Песни» предпослано небольшое оркестровое вступление, идущее без перерыва за монологом Старика. Уже с первых тактов в «Песне красноармейцев» слышится характерная ладовая окраска — применение натурального лада (в данном случае дорийского). Композитору удалось избежать банальных интонаций, к сожалению столь часто проникающих в песенный жанр. Песня начинается с запева солиста, мелодию которого сопровождают струнные и медные духовые:

### Allegretto

Воин

То не ту-чи

Стр

на не-бе сте-лют-ся вда-ли,-



Припев поручен хору. В оркестре, во взлете пассажей флейт, в их тремоло слышится солдатский присвист, излюбленный прием походных песен:

Хор *mf*

Сто ро на сто ро нуш ка, край род ной!

*ff* *tr*

Интересной деталью припева является первоначальное проведение темы хора, а затем контрапунктическое сплетение ее с темой запева и движение обеих партий в унисон.

Куплеты один от другого отделяют фанфары труб, которые уже звучали в «Слове Старика». Заключает же «Песню красноармейцев» краткая кода, в начале которой есть отзвуки вражеской темы. Композитор как бы напоминает, что «мы идем в жестокий, кровавый бой», что советские воины несут фашистам гибель.

В коде песни тема припева звучит уже не у хора, а у запевалы: начавшись в первоначальном темпе, она замедляется, проходит в расширении, восьмые сменяются четвертями. Голоса воина и хора доносятся, словно издалека.

В пределы простой куплетной формы Шапорин вносит элементы симфонического развития, придает ярко выраженному жанровому эпизоду значительность и большое образное содержание.

Однако при сравнении «Песни красноармейцев» с другими песнями, посвященными Великой Отечественной войне и ее героям, особенно партизанам, ей, пожалуй, не хватает мужественного героизма, волевых инто-

наций. Песня Шапорина ближе старым походным солдатским песням, нежели героическим песням Отечественной войны.

Шестой эпизод — «Письмо другу», названный композитором арией, несколько выпадает из общего плана оратории. Несмотря на то, что этот раздел один из самых законченных, самостоятельных и впечатляющих в «Сказании», он отличается известным сужением темы, ограничивает ее узко личными переживаниями.

В арии-монологе героико-патриотический мотив звучит несколько сглаженно, лирика приобретает подчеркнуто интимный характер. Включение этого номера можно оправдать стремлением композитора внести внутренний контраст в разворачивание действия, отделить два жанровых эпизода лирическим интермеццо. Если же брать данный эпизод вне общей концепции произведения, вне развития его драматургии, то он являет собой образец прекрасной шапоринской романсовой лирики. Здесь мы снова встретим искреннюю, наполненную большим чувством выразительную мелодику, чуткое раскрытие музыкального строя поэтического текста, интересную фактуру сопровождения.

Арию-монолог «Письмо другу» предваряет оркестровое вступление. Его сдержанные чувства подготавливают эмоциональный строй самой арии. Вокальная партия отличается гибкостью, цельностью и законченностью мысли. Начавшись с октавного «взлета» к «вершине-источнику», она затем устремляется вниз, к основному тоническому звуку. Такие мелодические ходы, как известно, характерны для тем трагического, скорбного содержания. Мы знаем много аналогичных примеров не только среди классических произведений русской музыки, но и в сочинениях самого Шапорина, в частности, в его знаменитом романсе «Заклинание»:

**Andantino**  
Воин *tr*

Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины,

Средняя часть «Письма» носит декламационный характер и звучит как живой рассказ, полный горьких воспоминаний.

В репризе характер повествования меняется. Здесь акцентирован мужественный, героический мотив. В кульминации, где говорится о защите русской земли, можно заметить интонационную общность с темой Родины.

За лирическим монологом «Письмо другу» следует заключительный эпизод первой части оратории — «Баллада о партизанах».

Она посвящена характеристике народных мстителей-партизан, смело вставших на защиту родной земли. Баллада интересна сочетанием элементов массовой походной и народной лирической песни с подлинно симфоническим развитием. Баллада образует большое вокально-симфоническое построение — в сонатной форме.

В инструментальном вступлении намечены контрастные элементы, из которых вырастет тематизм главной и побочной партий, отличающийся особой образной конкретностью.

Монолог мужского хора создает картину настороженного движения партизанской конницы, пробирающейся в тумане ночью в стан врага. Это — главная партия сонатного Allegro. Образное содержание и фактура роднят ее с походными партизанскими песнями. Построенная в трехчастной куплетной форме, она не лишена и симфонического развития:

**Allegretto**  
Тен. *pp*

Над по- ля- ной спят ту- ма- ны, ме- сяц то- нет в тем-ной ту- че;

Басы *pp*

е- дут, е- дут пар-ти- за- ны, топ-чут ко- ни гли-ну кру- чи.

Тема побочной партии поручена женскому хору. Она контрастирует с главной не только по образному содержанию, но строится на совершенно другом типе движения. Неторопливая мелодия звучит плавно, напевно. Это светлая девичья лирическая песня, напоминающая весенние русские хороводы. Мысли девушек устремлены к мирным счастливым дням. Музыкальная ткань хора пронизана полифоническими подголосками:

Сопр. **Molto cantabile**

Вспомни, вспомни даль родной страны,

Альты *mp espress.*

заливных лугов покой,

Следующий раздел экспозиции можно условно назвать второй побочной темой. Характер ее отличен от первой: плавное мелодическое движение женских голосов сменяется резкими скачками: в музыке хора появляются чувство гнева, протест, а в сопровождении слышатся отзвуки грозной темы нашествия.

В репризе образное содержание обеих тем сближается: мужской хор сменяется смешанным звучанием басов и альтов, а в кульминации, совпадающей со второй темой побочной партии на словах:

Так вперед! Стальной лавой  
Гнев обрушим на врага!  
Смерть врагу! Герою слава,  
Слава смелым дорога!

вступает весь смешанный хор, как бы подчеркивая единое устремление всего народа к победе.

В целом, первая часть «Сказания» представляет собой законченное динамическое построение, подчиненное логике естественного развития и отмеченное широким симфоническим дыханием.

Вторая часть оратории посвящена теме великой битвы за Русскую землю на берегах Волги и теме грядущей победы.

Во вторую часть входят пять эпизодов, каждый из которых в свою очередь образует развернутую и сложную композицию. По сравнению с первой частью, очень цельной и законченной, вторая — композиционно менее стройна, порой лишена необходимой динамики движения и грешит длиннотами. Три первых эпизода второй части — «На волжском берегу», «В донских степях» и «Вечная слава, вечная память павшим героям» — являются драматургическим центром оратории. Восьмой эпизод — «На волжском берегу» — состоит из двух разделов, хора народа и ариозо Матери. Мелодическим содержанием хора служит видоизмененная тема нашествия (интонации ее составляли главную партию второй экспозиции «Нашествия»). Эта тема как образ народного бедствия выражена здесь в полную силу:

**Moderato**  
Тен.

От чу- жо- го по- ло- на стель по- лы- на- я

Басы

сто- нет.

Скорбный эпический хор звучит напряженно при подходе и в момент кульминации. Композитор на время даже снимает оркестровое сопровождение и слова «Друг мой, брат мой, доколе нам терпеть поруганье?» с острой болью, гневом и волнением звучат в хоре *à cappella*.

Оркестровое заключение подчеркивает этот скорбный мотив. За хором без перерыва следует ариозо Матери, один из самых впечатляющих разделов оратории.

Образ Матери, поднимающийся до символического воплощения Родины, стал характерным для многих произведений искусства военного периода и не только музыки, но и живописи, скульптуры, литературы. В сочинениях Шалопорина он получил очень сильное выражение.

Музыкальный критик В. Городинский справедливо считает, что природе этого образа составляют «героическая суровость и великая, самозабвенная любовь. Когда в великолепном мужском хоре возникает голос Матери, невольный трепет объемлет сердца слушателей. Строгий мелодический рисунок, величавая простота и ясность мысли — вот что характеризует музыку и придает ей мощь и выразительность, эпическую в самом полном и исчерпывающем смысле слова»<sup>19</sup>.

Ариозо Матери обрамлено небольшим оркестровым вступлением и заключением, построенными на преобразенных интонациях начального хора «Цветут сады». Таким путем композитор сближает образные характеристики Матери и Родины. Монолог Матери — это страстный патриотический призыв к сыновьям встать на защиту поруганной родной земли:

Сын мой! Сын мой единственный!  
Настало время расстаться;  
За край родной, за родные поля  
В бой зовет тебя отчина!

Эмоциональный строй ариозо близок могучим, суровым народным распевам. Мысль о том, что в трагедии желателен декламационно-музыкальный распев, реализована Шалопориным самым убедительным образом. Вместе с тем ариозо Матери проникнуто большой лирической теплотой:

### Moderato molto cantabile

Мать

Стр. Кл.

<sup>19</sup> «Труд», 22 апреля 1944 г.



Призыв Матери подхвачен мощным мужским хором: воины готовы к решительной схватке с врагом. В тексте этого хора почти буквально воспроизводится реальный призыв героических защитников родины:

За Волгой много земли,  
Но отступать нам некуда:  
Одна дорога нам — на Запад!

Эпизод «На волжском берегу» без перерыва вливается в следующий, центральный номер — «В донских степях», являющийся музыкально-драматической кульминацией произведения.

Монументальная вокально-симфоническая картина «битвы за Русскую землю» менее всего претендует на изображение батальной сцены. Это — данный в обобщенно-симфоническом плане образ великой битвы, принесшей победу справедливым силам в Великой Отечественной войне. И не случайно в композиции номера столь большая роль отведена заключительному эпизоду, — коде, получившей значение самостоятельного раздела с символическим названием — «Рассвет».

Шапорин строит эпизод «В донских степях» на столкновении конфликтных образов. Картина начинается большим оркестровым вступлением, тема которого несет в себе контрастные начала — стремительно, мужественно-волево, символизирующее решимость наших войск к победе и элементы знакомой уже темы врага <sup>20</sup>:

<sup>20</sup> Тема вступительной части может быть истолкована как своеобразный рефрен динамизированной формы ровдо.

**Allegro molto , energico e marcato**



За оркестровым вступлением следует хор воинов, в котором основная тема получает свое дальнейшее динамическое развитие, приобретая к концу светлый, мажорный характер.

В среднем разделе картины битвы среди грохота нашествия встает чистый, гордый и непобедимый образ Матери-Родины. Содержанием лирического ариозо Матери служит знакомая по первому эпизоду тема Старика «О, светлый край!». Голос Матери, полный непоколебимой веры в окончательную победу, звучит торжественно и мужественно:

О, светлый край!  
О, Русская земля!  
Отчизна! Вражьего полона  
Тебе во веки не принять,  
Как не иссякнуть струям Дона,  
Не повернуться Волге вспять!





Призыв подхватывается хором воинов-патриотов; в их словах звучит клятва отстоять родную землю.

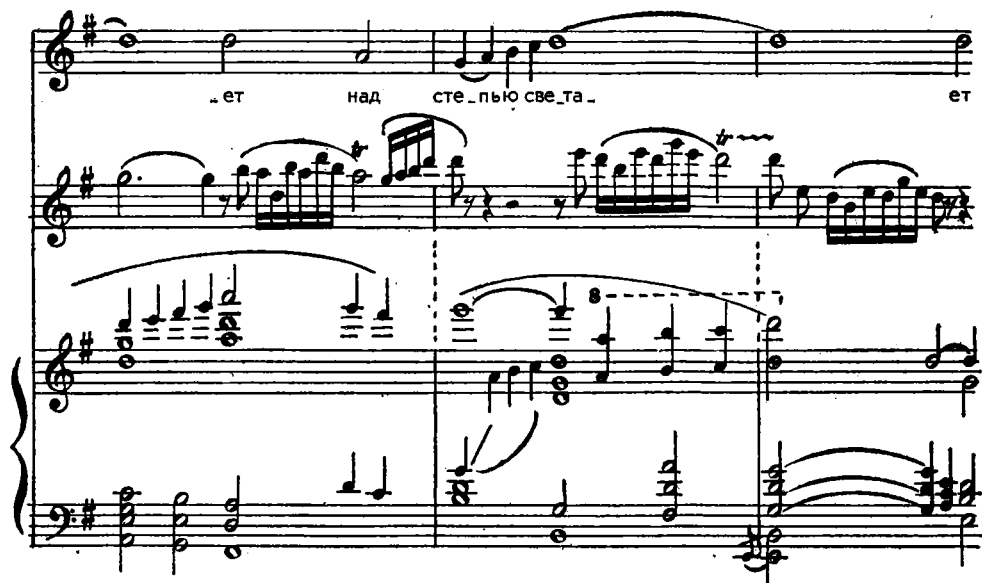
В заключительном разделе эпизода вновь проходит тема-рефрен, доминирующим началом которой служит мотив непобедимости; интонации вражеской темы утрачивают свою характерность, типичный для нее тритон заменяется ходом на чистую кварту. Чем дальше, тем больше вражеская тема «рассыпается», расщепляется на отдельные элементы, а затем и вытесняется вовсе. Перед последним проведением темы появляется еще один новый эпизод, основой которого служит ликующая фанфарная тема победы.

Звучи, звучи, победный клич!  
Греми брони тяжелый шаг!  
...В степных снегах раздавлен враг!

Развернутая кода, названная композитором «Рассвет», символизирует начало новой жизни. Это утро весны и мира. Ее тематическим содержанием служит совершенно новый материал. Отсюда естественно перебрасывается арка к начальному эпизоду оратории «Весенний день», наполненному также ощущением света, радости, счастливого цветения мирной жизни. Снова господствующей сферой музыки становится широкая стихия русской песенности, подчеркнутая диатоника. Чистое, прозрачное звучание оркестра создает картину просыпающейся весенней природы: в тремоло флейт слышится пение птиц и пастушеские наигрыши, а вступление солирующего голоса Матери сообщает эпизоду ощущение светлой радости:

### Moderato

The musical score is for a section titled "Moderato". It features four staves. The top staff is for the voice of "Мать" (Mother), with lyrics "Све. та." (Svetaya). The second staff is for the Flute (Фл.), marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is for the Trombone (tr. скр.), marked with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for the Piano (p), marked with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "tr. скр." (trombone, contrabass).



Ив. Ремезов в попевках темы Матери и продолжающих ее партию голосов смешанного хора справедливо усматривает близость к интонациям волжских песен («в частности... мелодическим вариантам „предрассветной“ песни „Ты взойди, солнце красное“») <sup>21</sup>.

В заключительном разделе этой грандиозной коды вновь торжественно и широко звучит тема рефрена, преобразенная здесь в мотив славы героическим воинам.

Так, в процессе симфонического развития основная тема эпизода битвы, развиваясь и преобразаясь, превращается из темы натиска, решимости победить в тему самой победы, торжества сил справедливости над зловещими силами войны. И все же, при всех достоинствах музыки, в этом эпизоде слушатель испытывает временами ощущение некоторой растянутости, наличие «божественных длиннот», так как действие временами уступает место размышлению.

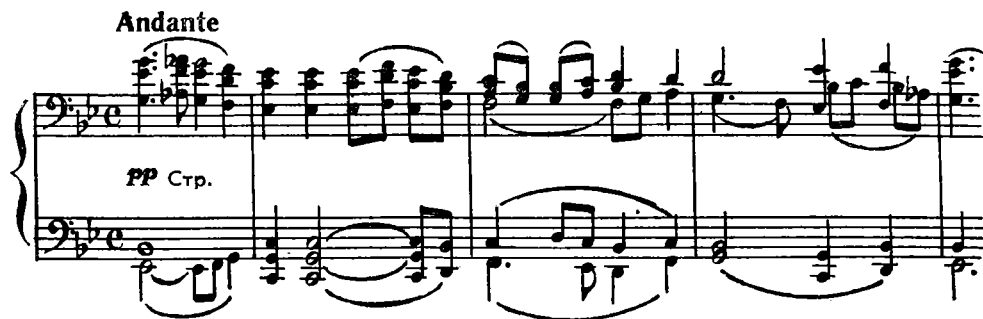
Десятый эпизод оратории, также состоящий из двух разделов — «Слова Старика» и хора «Вечная слава, вечная память павшим героям», одна из самых прекрасных и драматически напряженных частей произведения.

Монолог Старика, призывающего народ в час победного ликования

Вспомнить наших ратных товарищей,  
Что в безбрежных степях под холмами лежат,

<sup>21</sup> Ив. Ремезов. Кантаты и оратория Шапорина. М., Музгиз, 1960, стр. 55.

воспеть и прославить их подвиг, — служит своего рода вступлением, формирующим образное и интонационное содержание следующего за ним без перерыва реквиема. Тема Старика становится и основной темой реквиема:



Композитор создал подлинно национальный, глубоко прочувствованный реквием памяти павших героев, в котором с огромной художественной силой передал великую всенародную скорбь по погибшим воинам, положившим, как сказано в одном из эпитафий к сочинению, «душу свою за други своя».

Эмоциональный строй реквиема порожден старо-русскими траурными песнопениями и народными причитаниями. Здесь — «воскресают, неожиданно оказываясь живыми и волнующими, полузабытые интонации древних церковных „ропесов“ во всей их суровой, архаической красоте. И образ народной скорби здесь так прекрасен и жизненно правдив, что не может не затронуть слушателя, даже вовсе не знакомого с его истоками»<sup>22</sup>.

Реквием, сочетающий взволнованную лирику и высокий трагизм, написан для двух хоров (женского и смешанного), трех солистов и оркестра. Форма его куплетно-строфическая с кодой. Динамика развития, «рост» чувства ощущается в каждом из куплетов, где постепенно к хорам — сначала женскому, а потом смешанному — присоединяются солисты — Воин, Мать, которые, объединяясь, образуют единый скорбный ансамбль.

Первый куплет начинается с женского хора, мелодия которого вызвана старинными русскими народными заплачками. Хор сопровождает переключение «малых колоколов» (арфы). Затем вступает скорбный речитатив Воина, провозглашающего память вечную павшим бойцам. Заключает первый куплет смешанный хор, повторяющий слова Воина. Вместе с сопровождением струнных, хор образует выдержанный аккомпанемент,

<sup>22</sup> В. Васина-Гроссман. Ю. А. Шапорин. М., Музгиз, 1946, стр. 39—40.

где чередуются трезвучия VII и III ступеней натурального минора, взятые из русского песнопения «Вечная память»:

**Largo**  
С. 1-й хор *pp*

Ах, где вы, где, сы- ны ро- ди- мы\_е, ах, где вы,

А. *pp*

*pp* *p* Арфы

Detailed description: This musical system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal part for the first choir (С. 1-й хор) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a harp (Арфы) part, marked *pp* and *p*, with chords and moving lines in both staves. The lyrics are: "Ах, где вы, где, сы- ны ро- ди- мы\_е, ах, где вы,".

2-ой хор  
С. А. Т. Б.

Па- мять, па- мять, веч- на- я!

*pp* Archi

Detailed description: This musical system continues the piece with a second vocal part (2-ой хор) and string accompaniment (Archi). The vocal line for the second choir (С. А.) and the tenor/bass part (Т. Б.) are shown. The lyrics are: "Па- мять, па- мять, веч- на- я!". The piano accompaniment features strings (Archi) marked *pp*, with sustained chords and moving lines. The tempo remains **Largo**.

Второй и третий куплеты возглашают вечную память погибшим партизанам и детям. Кода, в которой участвуют оба хора и все три солиста, является кульминацией всего эпизода, его апофеозом, музыкальным памятником доблестным воинам, героически погибшим на полях войны.

Реквием свидетельствует о большом мастерстве Шапорина, о владении им полифонической и хоровой культурой, об умении создать грандиозное вокально-симфоническое полотно, где горе и скорбь народа выражают не слабость души, а служат источником новой, могучей силы, способной возродить из пепла красоту родной земли.

Однако, говоря о самом тематизме реквиема, нельзя не отметить, что он недостаточно связан с современным интонационным строем. Обращение композитора к старинным русским народным напевам уводит слушателя в прошлое, не вызывает непосредственных, конкретных ассоциаций с живой действительностью, которой посвящено «Сказание».

Два последних эпизода — «Клятва» и «Возвращение весны», венчающие ораторию, — служат утверждением основной идеи оратории — идеи бессмертия Родины.

Если рассматривать всю вторую часть «Сказания» как «широкий развернутый финал», то одиннадцатый и двенадцатый эпизоды — «Клятва» и «Возвращение весны» могут быть трактованы как его монументальная кода, как идейно-смысловое и образное заключение. Это тем более правильно, что в двух последних эпизодах проходят все основные темы сочинения, но образно преобразованные и обогащенные непрерывным симфоническим развитием. Отсюда нетрудно протянуть интонационные арки к самым важным моментам действия.

«Клятва» воспринимается особенно контрастно после трагического реквиема. Она начинается с победно-звучащих фанфар. Эта тема, правда еще очень сдержанно, лишь как слабая надежда на победу, предваряла призывное ариозо Матери (из восьмого эпизода). Она робко звучала у кларнетов и струнных. Здесь, в «Клятве» в ярко мажорном ликующем звучании труб она во весь голос провозглашает радость победы.

За фанфарной темой следует знакомая по эпизоду «Нашествие» тема «полоненной Русской земли». Но и она обрела теперь иное содержание: исчез мотив угнетения. Раскрепощенная, она зазвучала полно и гордо. Сурово-скорбные интонации сменились героическими.

Тема «полоненной земли» после инструментального вступления развивается в партии Воина, призывающего народ «возродить из пепла светлый край».

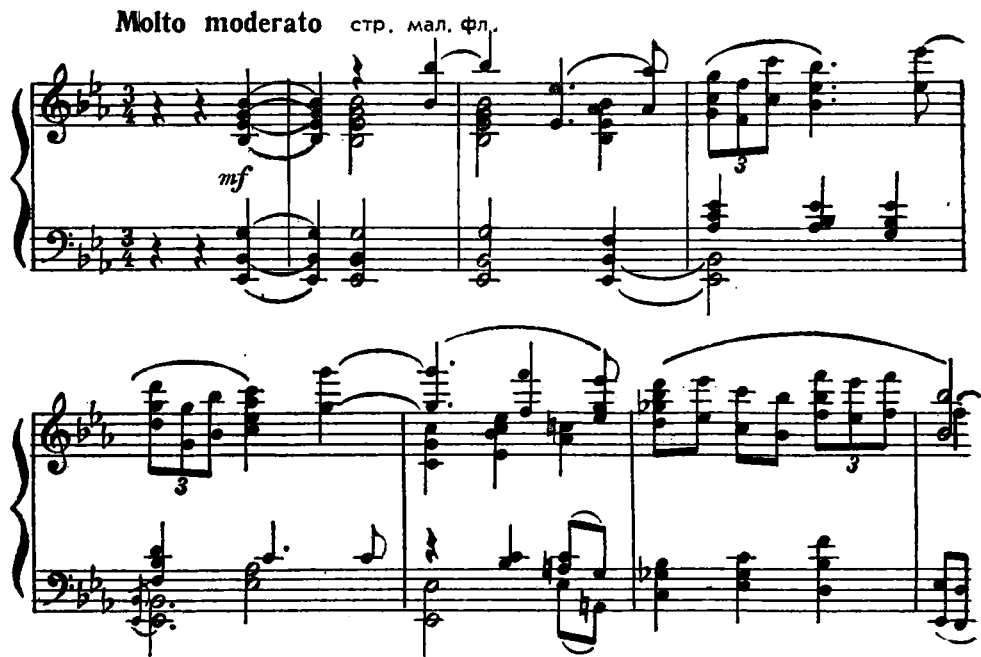
Диалог Воина и хора носит характер приподнятой ораторской речи. Его интонационный строй покоится на широкой образной сфере темы Родины, с характерным национальным колоритом.

«Клятва» непосредственно переходит в заключительный эпизод «Возвращение весны».

Этот номер имеет особое, принципиальное значение не только среди других разделов оратории, но и в творчестве Шапорина в целом. Мы имеем в виду проблему финала и специфического решения ее композитором.

Оратория «Сказание о битве за Русскую землю» — произведение, посвященное теме *победы* над зловещими силами фашизма в Великой Отечественной войне. Мы знаем, что в финалах сочинений подобного рода господствующим настроением, как правило, бывает торжественно-приподнятое, а доминирующими образами — героические.

Образное содержание финала оратории Шапорина отлично от этого типа. Эмоциональный строй его покоится на светлой, лирико-повествовательной основе. Широкая поэтическая тема Родины захватывает «половодьем» чувств. Она, как разлившаяся весной река, струится в звуках струнных и деревянных духовых. Композитор создает богатое оттенками живописное полотно возрождающейся Родины, ее нового весеннего цветения:



«И вновь цветут сады» — вот лейтмотив заключительного эпизода. Мы снова слышим тему первоначального весеннего хора, теперь как бы «закрывающего» собой круг событий, пережитых народом, и эпически-повест-

вовательный монолог Старика — образа совести народной, — призывающего «прославить подвиг Матери-Родины и верных ее сыновей», и всех остальных героев произведения, присоединившихся к выразительному речитативу Старика.

Заключается финал полной красоты и поэзии темой Родины, в «истаивающей» звучности которой перед мысленным взором слушателей вновь встает великий подвиг народа, совершенный во имя родной земли.

«Сказание о битве за Русскую землю» — одно из сильных и впечатляющих монументальных произведений, посвященных величественной теме победы нашего народа над силами фашизма. После первого исполнения<sup>23</sup> пресса широко откликнулась на него, поместив почти во всех изданиях лестные отзывы, и признав, что оно является большим событием в музыкальной жизни нашей страны.

Пресса отмечала, что произведение Шапорина «мужественно с первого до последнего такта, благородно и поистине возвышенно в своем глубоком внутреннем оптимизме. В нем нет крикливости и ложного пафоса, как нет и слезливости и сентиментальности там, где композитор говорит о скорби и горе народном. Многогранность чувств, раскрытых в оратории, способствует цельности основной ее идеи — идеи патриотизма»<sup>24</sup>.

Как всегда, высоко был оценен богатый оттенками тематизм оратории и выразительные обобщающие «богатырские» темы и лейтмотивная лирико-героическая тема Родины, «модулирующая от оттенка нежнейшего лиризма до героического величия», стройность и законченность сочинения, и, главное, ярко выраженный национальный характер музыки.

Вместе с тем, отмечались отдельные просчеты в композиции, длинноты, несоразмерность целого и частей, некоторое интонационное однообразие.

Уже позже, в 1946 г. на Пленуме Оргкомитета Союза Советских композиторов, оратория Шапорина была упомянута в ряде критических выступлений, где был поставлен под сомнение сам метод композитора. Говорилось, например, что «...те интонации, которые мы слышим в оратории Ю. Шапорина... более свойственны людям прошлой эпохи» (выступление Л. Данилевича), а Д. Кабалевский упрекнул автора в пассивном воспроизведении стиля прошлого.

Отвечая на эти замечания, композитор сказал, что «каждая эпоха должна говорить на своем языке. Однако это в основном правильное поло-

<sup>23</sup> Первое исполнение состоялось в Москве, в Большом зале Московской консерватории 18 апреля 1944 г. Исполнители: Гос. симфонический оркестр СССР под управлением А. В. Гаука, объединенная Ленинградская академическая хоровая капелла (худ. рук. Г. Дмитриевский) и Республиканская хоровая капелла под управлением А. Степанова. Солисты — М. Максакова, А. Пирогов и Ф. Федотов.

<sup>24</sup> Н. Чемберджян. Первые впечатления. — «Литература и искусство», 22 апреля 1944 г.

жение, понимаемое слишком расширительно, может привести к ошибочным выводам...<sup>25</sup>

И в самом деле, создание художественных образов, созвучных современности, задача очень сложная. Каждая историческая эпоха находит свое выражение в искусстве, каждая эпоха рождает свои средства выразительности, свою новую интонацию, свои ритмы и формы, определяет общие закономерности музыкального мышления. В этом смысле Шапорин совершенно прав. Но верно ставя вопрос теоретически, он в то же время не вполне реализует его практически. Композитор в «Сказании» недостаточно пользуется современной интонацией, недостаточно обогащает ею музыкально-образный строй произведения, призванный служить критерием в оценке его созвучия современности и новаторства. Оратория Шапорина в известной степени повторяет многое из того, что композитором было найдено в «Поле Куликовом». И если в последнем эти свойства определяли новаторские черты, связь с современностью, то здесь они порой воспринимаются как некий взгляд в прошлое.

И все же, прекрасная музыка, высокий гуманизм, идейность и патристичность «Сказания» (а надо сказать, что характер выражения патристизма у Шапорина особый, возвышенный) составляют достоинства этого грандиозного творения, справедливо удостоенного высокой награды — присуждения ему Государственной премии.

Б. В. Асафьев, характеризуя ораторию Шапорина, писал, что в ней «пробиваются новые голоса нашей эпохи, звенящие живой песенностью, интонации которой рождены нашей современностью. Эта песенность и есть та речь „от сердца к сердцу“, которой излагается эпически-величавое и, в то же время, лирически-проникновенное „Сказание“, глубоко симфоничное по своим художественным обобщениям»<sup>26</sup>. Вряд ли можно более точно и полно оценить значение «Сказания о битве за Русскую землю»!

■

Увлеченно работая над завершением монументальной патристической оратории «Сказание о битве за Русскую землю», Шапорин не оставляет творческих поисков и в своем любимом романсном жанре. В эти годы он завершает работу над циклом «Элегии», соч. 18 (написан в 1940—1945 гг., опубликован в 1947 г.), пишет романсы на стихи советских поэтов, соч. 21 (1948), три романса «Из лирической тетради» и, наконец, в 50-е годы «Память сердца», соч. 26 (восемь романсов на стихи Тютчева).

Кроме того, композитор создает вокальное произведение для тенора соло, смешанного хора и симфонического оркестра — «К Чаадаеву» на

<sup>25</sup> «Советская музыка», 1946, № 10, стр. 72.

<sup>26</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V, 1957, стр. 58.





*Ю. А. Шапорин и И. Архипова на концерте  
из произведений композитора*

стихи Пушкина, делает обработку русской народной песни «Бурлацкая», слова и мелодию которой сообщил композитору М. Горький. Тогда же Шапорин обращается к обработке пяти современных русских народных песен для голоса и фортепиано и, наконец, вторично завершает баллады о войне и мире для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра «Доколе коршуну кружить», переросшие позже в ораторию.

Таким образом, 40-е годы прошли преимущественно под знаком работы в жанре вокальной и вокально-симфонической музыки.

Не вдаваясь в подробный анализ созданных в этот период вокальных сочинений<sup>27</sup>, мы подчеркнем лишь то, что отличает их от предшествующих. Новые вокальные циклы вмещают в себя большое содержание и, главное, новую образность (в особенности в цикле оп. 21). Здесь и лирика «вечных тем», и современные мотивы, и темы природы и т. д. Но лирическое содержание раскрывается композитором по-новому. В этих циклах обобщается опыт, накопленный Шапориным ранее, и окончательно складываются стилевые принципы, позволяющие безошибочно угадывать его творческий почерк. Меняется самый строй, «тональность» шапоринской лирики, размах интонаций. Это касается прежде всего основного фактора, формирующего вокальную музыку композитора — мелодики, которая, освобождаясь от всякого рода излишеств (и психологических, и конструктивных), становится определяющим признаком идейно-образного содержания музыки. Завершенность выразительных средств — вот характерная примета новых вокальных циклов.

Сборник «Элегии» объединяет романсы на стихи М. Лермонтова, Н. Языкова, Ф. Тютчева, Н. Огарева, А. Фета, И. Бунина, И. Аненского и А. Блока. Тонко чувствующий красоту русской поэзии, композитор нашел совершенные средства музыкального выражения для разных по своей творческой индивидуальности поэтических произведений.

Тема воспоминаний, столь близкая композитору, объединяет и этот цикл, но претворяется она по-новому с какой-то возвышенной, просветленной лиричностью. Широкое развитие мелодического начала, точное проникновение в ритмику стиха, характерные интонации (без ложной стилизации) для каждого из них образуют подлинное музыкально-образное единство. (Очень интересны в этом отношении романсы на стихи Огарева «В моей глуши однообразной» и романс «Еще томлюсь тоской желаний» на стихи Ф. Тютчева.) Столь свойственное Шапорину умение почувствовать и передать русское поэтическое слово, придать ему музыкальность, сохранить его первоначальную свежесть, убедительно сказалось в этом цикле.

<sup>27</sup> См. об этом, в частности, статьи: Н. Запорожец. Романсы Ю. Шапорина. — «Советская музыка», 1956, № 6, стр. 25—30; В. Протопопова. О романсах Ю. Шапорина. — «Советская музыка», 1961, № 3, стр. 42—47.

Наиболее характерными чертами цикла ор. 21 являются дальнейшие поиски композитором выразительных средств вокальной лирики, непосредственное обращение к народной песне, органическое включение в ряд произведений современной песенной интонации, его общее жизнеутверждающее начало. Исключительно требовательный к слову, композитор долго искал поэтические образцы, близкие его творческому *credo*.

Жанр песни-романса любим широкой аудиторией, и каждое подлинное художественное произведение находит самый теплый отклик любителей музыки. Обращение Шапорина к песне-вальсу на стихи А. Суркова «Под вечер примолкла война...» было бесспорной и большой творческой удачей. Простота, исключительное благородство и лаконизм выразительных средств, точно найденная современная интонация, и в то же время обогащение композитором песенной куплетной формы, выгодно выделяют это произведение.

К сожалению, обращение композитора к теме войны в песне «Ой, туманы мои, растуманы» (ор. 21) на слова М. Исаковского не нашло адекватного поэтическому музыкального выражения. Примененные им музыкальные средства находятся в противоречии с темой произведения.

Менее значительны романсы на стихи Вс. Рождественского, Ст. Щипачева; они ближе к традиционному разрешению музыкально-поэтической образности.


Исключительно удачна включенная Шапориным в цикл обработка народной песни «Не одна во поле дороженька», в которой композитор обнаружил отличное чувство музыки стиха, мелодики народной речи. Более чем столетняя история обращения деятелей музыкального искусства к одной из жемчужин русского народного творчества знает немало удач, однако тонкий музыкальный вкус, мастерство и глубокое проникновение в природу русской песни позволили композитору создать поэтическую обработку песни, чрезвычайно тонко передающую ее лирическую атмосферу.

Обращение к народно-песенному творчеству расширило использование народной ладовости в музыке композитора. Одним из таких произведений является «Вокализ». В основу его положена тема еврейской народной песни, сообщенной композитору С. М. Михоэлсом. Трагическая окраска, характерная для мелодии, подчеркнутая суровыми гармониями, обостренная ритмика позволили композитору создать выдающееся по своей эмоциональной силе произведение. В «Вокализе» Шапорин мастерски сочетает еврейскую и русскую народные темы. Музыка романса как бы вобрала в себя лучшие мелодии разных народов и по-своему сплела их в единую песню.

Следующей важной вехой в творчестве композитора был цикл на стихи Ф. Тютчева «Память сердца». Подробный, очень тонкий разбор этого цикла дан в статье В. Протопопова, названной выше. Хотелось бы отме-

тить две наиболее характерные особенности этого цикла — его внутреннюю цельность, подчеркнутую приемом обрамления-повторения в последнем романсе мелодии первого, исключительную гармоничность сочетания вокальной и инструментальной линий романсов.

Весьма значительный итог деятельности композитора в этот период является убедительным свидетельством необычайной широты творческих интересов композитора, его неустанных поисков новых художественных решений, не на основе формалистического новаторства, а на основе традиций русской классической музыки. Мудрая лаконичность, умение сжато и художественно убедительно сказать самое необходимое, без ущерба для творческого замысла, выгодно отличают произведения Шапорина 40—50-х годов.



## Глава девятая

### «Декабристы»



История оперы «Декабристы» — это история творчества Шапорина. Задуманная еще в начале 20-х годов, опера рождалась в поисках, в раздумьях о судьбах Родины и народа, многократно переделывалась и дорабатывалась. Иногда, разочарованный композитор прерывал работу над «Декабристами». Он обращался к другим жанрам — симфоническому, камерному — вокальному и инструментальному, вокально-симфоническому, ораториальному, но при этом никогда не оставлял мысли создать оперу такой, чтобы она отвечала его идейно-художественным требованиям и его творческим принципам.

Почти три десятилетия отделяют начало создания оперы от ее завершения.

Что же явилось причиной столь затянувшейся работы? Высокая требовательность к себе, иногда перерастающая в неверие и мешающая выпустить в свет уже давно законченное сочинение, или причины более глубокие, идейно-художественного порядка?

Несомненно, первое обстоятельство сыграло известную роль, но главное, конечно, было связано с более существенными принципами.

Уже в начале работы над оперой Шапорин почувствовал противоречие между широким замыслом историко-героической оперы и истолкованием темы. Это стало ясно, хотя и не вполне, уже после показа первых сцен будущей оперы в 1925 г. К тому же, появившиеся в печати высказывания, в целом положительно оценившие достоинства музыки Шапорина как таковой, рез-

ко критиковали либретто, его драматургию, основной конфликт, который был сведен к истории любви Полины и Анненкова.

Это убедило композитора в правильности его позиций и вся дальнейшая история оперы стала во многом историей борьбы за либретто, основу которого должна была составить не любовная, а патриотическая тема, принципы драматургии — соответствовать не лирической опере, а героической народной драме.

«Мне сразу же было ясно, — рассказывает Юрий Александрович, — и особенно я в этом утвердился после показа отдельных сцен, что нельзя давать драматический, героический сюжет только через призму переживаний лирических героев... Я всегда считал, что декабристское восстание 1825 г. должно быть отражено не в лирическом плане, а в героико-патриотическом, народном, не лишая конечно сюжет лирического начала, которое украшает всякое произведение. Толстой же был непримирим к моей критике. Будучи крупной творческой индивидуальностью и крутым по нраву человеком, он не хотел поступиться своими взглядами, своими принципами в трактовке образов».

Несогласия между композитором и автором либретто не оставались тайной. В самых первых откликах прессы на показанные две картины оперы «Полина Гельб» уже отмечалось отсутствие единства и взаимопонимания у авторов оперы<sup>1</sup>. Критикой была высказана мысль о том, что в либретто чувствуется «внутренняя фальшь и неубедительность» в трактовке образов. Так, например, критик журнала «Жизнь искусства» Н. Малков писал, что основной недочет нового произведения Шапорина «менее всего может быть поставлен в вину автору музыки. Этот недочет — сценическая вялость текста, внутренняя его фальшь и неубедительность».

Отношения писателя и композитора, сложившиеся на этой почве были сложными и трудными. Ряд документов, свидетельствует о длительных и непрерывных спорах художников, о неудовлетворенности друг другом и недостаточном взаимопонимании.

Позицию Толстого в отношении либретто нельзя рассматривать без учета всего процесса его работы над оперой. Известно, что писатель задумал написать драматическую поэму из жизни декабриста Ивана Анненкова и француженки Полины Гельб, ставшей его женой. Он менее всего ставил тогда перед собой задачу создать историческую драму и ограничился лишь драматизацией любовной истории. Довольно банальный любовный сюжет не предполагал развертывания сильных характеров, действующих на фоне народного движения.

Многочисленные варианты либретто оперы, созданные А. Н. Толстым, составляют целый архив (24 палки, которые хранятся в рукописном отделе Института мировой литературы АН СССР, в личных фондах писате-

<sup>1</sup> См. статью Н. Малкова в журнале «Жизнь искусства», 1926, № 12, стр. 10.

ля) и убедительно показывают все этапы длительной работы писателя над оперным сценарием (включение ряда новых сцен, новых героев, переосмысление их действий, изменение ситуаций). Но эта большая работа Толстого и его попытки, по просьбе композитора, переосмыслить общий драматургический план произведения, полностью не удовлетворяла Шапорина. До конца жизни писателя они так и не смогли достичь единства взглядов и в творческом содружестве завершить свой труд. Многострадальное либретто, как известно, было закончено уже после смерти А. Н. Толстого поэтом Вс. Рождественским, создавшим по мотивам толстовской пьесы новый вариант, в редакции которого опера и увидела свет рампы.

Сюжет о «лучших людях из дворян» (Ленин), о первых русских революционерах, сразу же увлек Шапорина. Однако он был далеко не единственным, кто в ту пору обратился к этой теме. В середине 20-х годов, когда отмечалось столетие со дня декабристского восстания, многие художники самых различных видов искусства обратились к волнующим событиям, связанным с началом освободительного движения в России. 1925 год ознаменовался появлением целого ряда произведений в области музыки, драматургии, кино. Достаточно назвать оперу В. Золотарева «Декабристы» (1925), пьесы М. Яхонтовой «Декабристы» (1925), А. Кугеля и К. Тверского «Николай I и декабристы» (1925), Н. Венкстерн «В 1825 году» (1926) и А. Толстого и П. Щеголева «Полина Гель» (1926); кинофильм А. Ивановского «Декабристы» (1925), фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Союз великого дела» (конец 20-х годов) и многие другие. Даже этот перечень дает представление о том, как волновала умы наших современников тема декабристов, пафос их пражданской доблести, непримиримость к тирании и, наконец, бессмертный подвиг «молодых штурманов будущей бури» (А. Герцен), заставляющий верить в победу разума. Вместе с тем — и это очень важно — тема декабристов перекликалась с актуальной для многих художников того времени темой «интеллигенция и революция».

Правда, в большинстве произведений, посвященных восстанию 14 декабря, эта тема большого общественного содержания нередко подменялась темой взаимоотношений отдельных героев, в то время как само движение составляло лишь фон для развертывания личных коллизий. Широкие обобщения, попытки создать рельефные характеристики приносились в жертву воспроизведению внешних событий, их хроникальному изложению.

В первом опыте Шапорина, в сценах из оперы «Полина Гель» естественно нашли отражение все эти недостатки, характеризующие как уровень исторической науки того времени, так и недостаточную идейную зрелость авторов оперы. И вместе с тем нужно заметить, что уже тогда, в музыке намечались элементы конфликтной драматургии.

В течение многих лет работы над оперой Шапорин продолжал совершенствовать свое мастерство, обращаясь к различным жанрам музыкального творчества. Почти в каждый из них он внес свое, новое, характерное для его творческой индивидуальности.

Единое в своем направлении, творчество Шапорина развивалось как бы в нескольких параллельных руслах. Однако главное, где особенно ярко проявилась его индивидуальность, были стихия лирическая и область эпическая. И в романсе — миниатюрной вокальной драме, и в монументальной композиции — опере, симфонии, симфонии-кантате или ораториях самыми сильными, впечатляющими были именно лирические и эпические образы.

Поэзия лирической музыки пронизывает все жанры, в которых композитору пришлось работать, а обращение к жанрам «крупной формы» сообщило многим вокальным сочинениям Шапорина черты симфонического развития. В результате этого взаимопроникновения, ставшего отличительным свойством музыки Шапорина, музыкальная ткань оперы обогащалась все новыми и новыми приемами и средствами выразительности, найденными в других жанрах — чертами ораториальности, развитых симфонических форм, романсовой лирики, а каждый из этих жанров испытывал на себе воздействие оперной драматургии, развернутых ариозных построений, картинности, эпичности.

Однако, как нам представляется, в замедленном процессе сочинения была и своеобразная трагедия оперы «Декабристы». Многое свежее, оригинальное, что в течение стольких лет работы было найдено, подчас растворялось в других жанрах, образные характеристики обеднялись, нарушалась стройность и единство большой композиции. Не этому ли обязаны своим появлением некоторые длинноты, повторения сходных интонаций, а иногда и просто угасшие, стершиеся от времени, когда-то очень ярко задуманные мелодические очертания? И в самом деле, можно ли в продолжение тридцати лет сохранить свежесть восприятия событий и, особенно, свежесть чувств к своим героям?

История создания оперы, этапы ее идейного становления, совершенствование либретто, образных характеристик и новаторские черты «Декабристов» представляют большой интерес. Мы остановимся в первую очередь именно на этих моментах, так как другим вопросам — драматургии, музыкального языка и т. п. — посвящено много специальных статей и исследований.

Уже упоминалось о том, что идея оперы «Декабристы» родилась у П. Е. Щеголева во время одной из встреч с Шапориным в доме А. Н. Толстого в середине 20-х годов. Очень скоро композитор в содружестве с либреттистами написал две картины будущей оперы. Работа эта сразу же заинтересовала музыкально-театральную общественность Ленинграда и буквально с самых первых шагов пресса следила за ее ходом. Так уже



в середине 1925 г. журнал «Жизнь искусства» сообщал, что «А. Н. Толстым и П. Е. Щеголевым предложено академической опере разрабатываемое ими либретто историко-революционной оперы из эпохи начала XIX века; музыку ее пишет Ю. А. Шапорин»<sup>2</sup>.

Немного позже тот же журнал извещал читателей, что «28 декабря в Большом оперном театре состоится вечер, посвященный памяти декабристов: в программу его включена специальная музыкально-драматическая инсценировка сочинения В. А. Брендлера, а также две сцены из новой оперы Ю. Шапорина „Жена декабриста“, рисующие отъезд декабриста Анненкова из Москвы в Петербург и допрос его Николаем I; постановка их поручена В. Р. Раппопорту»<sup>3</sup>. В 1926 г., в первом номере журнала «Новая Россия» А. Н. Толстой и П. Е. Щеголев впервые полностью опубликовали свою пьесу «Полина Гельб», назвав ее драматической поэмой и снабдив примечанием, что «музыку на текст этой поэмы пишет Ю. Шапорин»<sup>4</sup>.

Эта пьеса и явилась основой первой редакции либретто оперы «Полина Гельб». Первоначально в нем было девять картин: 1 — «В Париже», 2 — «У Анненковой в деревне», 3 — «У Анненкова в Москве», 5 — «У Рылеева», 6 — «Сенатская площадь», 7 — «Кабинет Николая», 8 — «Петропавловская крепость» и 9 — «Вязьма».

Уже в этот вариант либретто Шапорин просит авторов внести ряд поправок. В частности, стремясь усилить социальное, конфликтное начало, тему борьбы декабристов с самодержавием, он предлагает переделать седьмую картину («Кабинет Николая I»), введя в нее Рылеева и Бенкендорфа. Нужно сказать, что почти каждый из вариантов либретто содержит многочисленные комментарии композитора, разметки отдельных сцен — сольных и хоровых, их взаимодействия, соображения, касающиеся драматургической композиции оперы и другие замечания, характеризующие его (Шапорина) видение оперы.

Основу первого варианта либретто составляла любовно-лирическая драма Полины и Анненкова. Уже самое название пьесы «Полина Гельб» предполагало соответствующую направленность сюжета, сужение идейного содержания произведения до интимно-лирического. Все остальные эпизоды в той или иной мере являлись фоном для его развития. Такое смещение акцента резко противоречило исторической правде и диктовало характер драматургии, чуждый поставленной задаче — «создать историко-революционную оперу»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> «Жизнь искусства», 1925, № 8, стр. 22.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См.: А. Толстой. Полное собрание сочинений, т. XI. М., Гослитиздат, 1949, стр. 504.

<sup>5</sup> В основу содержания пьесы Толстой и Щеголев взяли подлинный исторический факт. Молодой офицер кавалергардского полка поручик И. А. Анненков, член тай-

В первом варианте в музыке наметились элементы, которые в процессе работы послужили основой для перерастания лирической оперы в народно-героическую. Уже здесь, хотя еще только в общих контурах были показаны основные действующие силы, выявились характеры героев, их взаимоотношения и, в известной мере, атмосфера эпохи. Наряду с лирическими сценами, занимающими доминирующее положение, в опере наметилась и линия героико-патриотическая, которая в дальнейшем приобретала все большее и большее значение. Именно эта героико-патриотическая тема гражданственности, в первоначальной редакции служившая лишь фоном для основной лирической линии, в окончательной редакции стала ведущей и определяющей. Не случайно, что из редакции в редакцию почти без изменения переходили народные эпизоды, песни крепостных девушек, народные и сатирические жанровые песни «Пров пива наварил», песня сторожа «Колотушка моя», песня ямщика «Ой вы, версты» и другие. В музыке первого варианта оперы также наметились основные интонационные пласты — лирический, жанрово-бытовой, героический, претерпевшие впоследствии значительные изменения. Сравнительно устойчивой оказалась линия лирическая. И все же первый вариант либретто не мог послужить настоящей основой для реализации конфликтности главного драматургического принципа оперного произведения. Форма выявления его пока была еще несовершенной, так как эпизоды, посвященные мотивам социальным, привлекались авторами либретто лишь постольку, поскольку нужно было показать Анненкова не только в роли возлюбленного Полины, но и как члена тайного Общества декабристов, участника будущих событий на Сенатской площади.

С 1925 г. большое внимание к опере стали проявлять театры. После исполнения первых сцен Академический театр оперы и балета в Ленинграде вступил в договорные отношения с авторами и с тех пор непрерывно участвовал в усовершенствовании произведения, а с начала 30-х годов оперой «Декабристы» заинтересовался и Большой театр СССР.

Работая над оперой, Шапорин постоянно знакомил своих друзей со всем новым, что появлялось из под его пера. Так, «детскоселы» вспоминают многие вечера, когда в доме А. Н. Толстого Шапорин, садясь за рояль, напевал ту или иную сцену, показывал песни или арии. К. А. Федин до сих пор ясно помнит рождение песни сторожа «Колотушка моя». Кстати, писатель очень верно заметил, что у Шапорина «очень русский корень», что он «хорошо слышит русскую песню и прекрасно ее развивает». Это свойство проявилось во всем, что создано Шапоринным.

ного Северного общества, один из участников восстания, был приговорен Верховным судом к ссылке на каторгу в Сибирь. Его возлюбленная, продавщица модного магазина французевка Полина Гебль, добившись разрешения у Николая I на брак с Анненковым, не только последовала за ним, но обвенчавшись с ним, разделила его судьбу.



Страница рукописи оперы «Полина Гербль»

Наиболее интенсивно композитор стал работать над оперой с начала 30-х годов.

Одним из стимулов для этого послужило письмо Б. В. Асафьева, который в начале 30-х годов писал Шапорину: «Атмосфера в Москве и в Большом театре как раз для оперы в масштабах *Вашего* дарования (пластичный, ясный мелос, большой план, сочные контуры, здоровые выдумки и т. д.)... Я убежден, что Вы, композитор оперный, русский, и что Вы можете создать ценное произведение»<sup>6</sup>.

Большой театр, наметивший постановку «Декабристов» в сезон 1931/32 г., требовал от Шапорина быстрой завершения работы. Письма и телеграммы в адрес автора музыки шли непрерывным потоком.

<sup>6</sup> Письмо Б. В. Асафьева Шапорину хранится в архиве композитора в Москве.

В ответ на эти письма композитор сообщал, что «либретто оперы проработано им совместно с А. Н. Толстым в мельчайших деталях и сделано на 2/3 и что задержка окончания объясняется болезнью писателя...

Согласитесь, — писал Шапорин, — что в таком непредвиденном обстоятельстве я никак не повинен, а между тем получить либретто в законченном и утвержденном Вами виде для меня не менее важно, чем для театра. Торопясь послать Вам первую треть либретто, я отправил ее Вам непосредственно от переписчика, без корректуры Толстого, чем навлек на себя его гнев. В результате, от несвоевременного окончания либретто я нахожусь под перекрестным огнем»<sup>7</sup>.

История оперного искусства дает множество примеров полного слияния намерений композитора и либреттиста. К сожалению, в случае «Декабристов» эта традиция была нарушена, и Шапорин не смог убедить Толстого в том, что предложенная П. Щеголевым тема не получила в либретто решения, удовлетворяющего его желаниям. Поэтому ни самые жесткие требования музыкальной части Большого театра, ни письма директора театра не смогли заставить композитора пойти против своих принципов, смысл которых заключался в том, что либреттист должен подчиниться воле композитора, а не наоборот.

Семейное горе в связи с тяжелой болезнью и смертью дочери надолго выбило Шапорина из колеи. К тому же требовательность его к себе не позволяла сдать в театр произведение, которое не удовлетворяло его самого. В ответ на настойчивые обращения директора ГАБТ Е. К. Малиновской, Юрий Александрович писал: «Совершенно естественно, что своими медленными темпами, о причине которых я скажу ниже, мне приходится доставлять Вам и театру неприятности. Было бы однако неизмеримо хуже если бы делу, которому мы с Вами служим, — музыке — я доставлял бы неприятности сочинением *незрелых* произведений. Перефразируя известную английскую пословицу о бедном человеке, говорившем, что он не настолько богат, чтобы покушать дешевые вепи, я смогу сказать: „я не настолько молод, чтобы позволить себе писать плохие произведения“. Совершенных произведений, как правильно указывал Чайковский, нет. Но ведь и мириться с явно несовершенным трудом и пускать его в свет в такой же мере недостойно уважающего себя творца как и обратно, долг каждого из нас стремиться к тому лучшему, что каждый из нас по способности может дать. В сущности в этом и только в этом кроется причина моих медленных темпов»<sup>8</sup>. Композитор просит продлить срок представления оперы и включить ее в репертуар сезона 1933/34 г.

<sup>7</sup> Письмо Шапорина Е. К. Малиновской от 24 ноября 1931 г. Копия хранится в архиве композитора в Ленинграде.

<sup>8</sup> Письмо Шапорина Е. К. Малиновской от 12 декабря 1931 г. Копия хранится в архиве композитора в Ленинграде.

Он предлагает даже конкретные сроки сдачи картин (одних в клавире, других в партитуре) не позже середины 1933 г., на что Е. К. Малиновская ответила согласием, тем более, что по заказу Большого театра Шапорин в это же время заканчивал также свою монументальную Симфонию.

Постепенно появлялись все новые и новые сцены оперы. Но пока они были достоянием лишь узкого круга людей. У себя дома, либо в кругу друзей Шапорин охотно показывал отрывки из оперы, внимательно прислушивался к замечаниям и пожеланиям. Стали появляться даже заметки в прессе, где снова (в который раз!) отмечались неравноценность либретто и музыки. «Как ни высока драматургическая стройность либретто и как ни хорош стильный и красочный язык его, композитор все же опережает (подчеркнуто нами. — С. Л.) либреттистов. Музыка „Декабристов“ дает картину эпохи, ее темы рождают социально и психологически отчетливые образы и ассоциации более конкретные, чем рожденные словом», — писал В. Богданов-Березовский<sup>9</sup>.

Уже с первых шагов работы над оперой критика, как правило, отмечает умение композитора запечатлеть дух эпохи, точными и убедительными средствами раскрыть в музыкальных характеристиках образы различных социальных групп — крепостных (народные сцены), помещиков-крепостников (старуха Анненкова), самих декабристов.

Особенно интересными в этом смысле нам представляются впечатления знаменитого революционера Н. А. Морозова, подчеркнувшего правдивость характеристик, записанные Л. В. Яковлевой-Шапориной в своем дневнике и любезно нам предоставленные: «24 мая (1934 г. — С. Л.) к нам приезжали Морозовы. После обеда Юрий играл отрывки из ярмарки, а затем сцену заговора. Николай Александрович сидел с горящими глазами и по щекам текли слезы.

„Мне, пережившему то же, что и декабристы, — сказал он, — особенно понятно, когда искусство передает настоящее, или когда чувствуется фальшь. Вас я поздравляю — это верно, это подлинно настоящее понимание декабристов. Каховского я совершенно так и понимаю, о Рылееве и говорить не приходится“»<sup>10</sup>.

Совершенствуя оперу, композитор стремился все более и более усилить в ней момент социальный. Дорабатывая первую картину, он ввел в нее еще один женский хор, взяв в основу слова народной песни «Ах, талан ли мой». По замыслу автора, эта песня должна быть отражением подневольного состояния крепостных девушек. В песнях собрания М. Сахарова были две, которые Любовь Васильевна Шапорина соединила, доба-

<sup>9</sup> «Вечерняя красная газета», 3 октября 1932 г.

<sup>10</sup> Дневник Л. В. Яковлевой-Шапориной. Хранится в архиве Ю. А. Шапорина в Ленинграде.

вив от себя всего лишь два слова (ибо ни в одной из песен сборника не было упоминания о крепостном праве). Так, в песне вместо слов — «У чужих людей жить умеючи», появились слова: «Во чужих людях рабскую жить». Эта, казалось бы незначительная, на первый взгляд, деталь, в действительности была очень существенной, так как сразу меняла характер всей сцены. Как много, в процессе работы, было таких «мелочей», которые композитор, не взирая на протесты либреттистов, вводил в оперу.

В конце 1934 г., по совету Е. К. Малиновской, Юрий Александрович переехал в Клин. Творческим итогом этого периода явилась новая, вторая редакция оперы (1941), где главными героями стали уже не Анненков и Полина, а группа декабристов.

Именно в Клину началась творческая дружба Шапорина с поэтом Вс. А. Рождественским, который параллельно с А. Н. Толстым (хотя в начале и без его ведома) стал работать над новым вариантом либретто<sup>11</sup>.

В письме к автору настоящей книги Вс. А. Рождественский пишет, что вместе с композитором ему «пришлось немало потрудиться, когда встал вопрос перевода сюжета из личных отношений Ив. Анненкова и Полины Гельб в план широких историко-социальных обобщений, т. е. с того момента, когда первичный замысел оперы лирической стал перерастать в наше общее представление «народной драмы». Помню, немалую роль в наших беседах с Юрием Александровичем играла тема, которую можно было бы назвать „трагедией русской интеллигенции вообще, в дореволюционные годы силою исторических обстоятельств оторванной от народа и мучительно сознающей этот разрыв“. Чисто исторический сюжет перекликался, таким образом, с многими раздумьями, вызванными переживаниями нашего с Ю. А. поколения. Кроме того нам хотелось установить преемственность революционных идей. Вот, в атмосфере подобных бесед рос, креп и оформлялся замысел „Декабристов“»<sup>12</sup>.

В письме Вс. Рождественского нам особенно хотелось бы подчеркнуть два момента. Во-первых, проблему «интеллигенция и революция» и, во-вторых, проблему преемственности революционных идей.

Можно смело утверждать, что идея создания оперы «Декабристы», высказанная Шапорину Щеголевым, возникла не случайно. Она несомненно была связана с проблемой «интеллигенция и революция», занимавшей умы многих советских художников в 20-е и даже начале 30-х годов. Известно, что сам Щеголев, избравший в качестве основной темы своей и

<sup>11</sup> Шапорин рассказывает, что он втайне от Толстого завел «интригу» с поэтом Вс. Рождественским, начав совместную с ним работу над исправлением либретто. Шапорину тогда казалось, что эта вынужденная ложь и «двойная игра» были единственно возможным выходом для окончания оперы. Но Толстой, узнав об этом, был глубоко возмущен, не согласился как ни с одной из поправок и переделок его текста, так и с написанными Рождественским новыми сценами.

<sup>12</sup> Письмо В. А. Рождественского от 26 февраля 1959 г.

Толстого пьесы «Полина Гёбль», трогательный роман Анненкова и Полины, в то время по-настоящему еще не знал декабристской литературы. Позже, уже вслед за пьесой, он стал внимательно изучать эпоху и историю декабристского движения и создал ряд выдающихся исследований, посвященных как самому движению, так и его героям — цвету русской интеллигенции, видя в их судьбе трагедию русской интеллигенции вообще в дореволюционный период. Выше мы уже говорили, что в 20-е годы многие деятели искусства и литературы обратились к теме декабристов. Интерес к ней был связан не только с памятной датой, но прежде всего с проблематикой, глубоко волнующей умы и сердца современников — проблемой взаимоотношения интеллигенции и революции, и роли в ней интеллигенции. В образах декабристов художники стремились воплотить черты лучших представителей интеллигенции нашего времени, их благородство, преданность идеям построения нового общества, их духовную красоту, а социальные мотивы декабристского движения помогали им сблизить прошлое с современностью. Таким образом происходило своеобразное скрепление двух проблем — «интеллигенция и революция» и преемственности революционных идей одного поколения от другого.

Интересно, что в конце 20-х, начале 30-х годов в советской драматургии появилось большое количество пьес, в которых нашла отклик именно эта тема. Назовем такие пьесы, как «Страх» А. Афиногенова, «Разлом» Б. Лавренева и «Любовь Яровая» К. Тренева, отчасти «Дни Турбиных» М. Булгакова. Несомненно, что и Шапорина эта тема привлекла не случайно. События 1825 г. были переосмыслены им через призму проблемы интеллигенция и революция. В своей опере композитор тоже стремился отразить свое видение событий прошлого, показать их в новой трактовке, отразить эти события в музыке средствами, характерными для современного строя музыкального мышления. И совершенно понятно, что К. А. Федин воспринимает оперу Шапорина как произведение глубоко современное.

Работая над либретто, Вс. Рождественский часто приезжал из Ленинграда в Клин для совещаний с композитором. Обитатели Дома-музея Чайковского не раз были свидетелями, а иногда и участниками их бесед. В дневниках А. В. Живаго (выдержки из которых мы приводили выше) есть интересные записи, касающиеся этих встреч. Например, 26 августа 1936 г. он записал: «Сегодня к Ю. А. Шапорину приехал поэт Всеволод Александрович Рождественский. Поэт этот очень талантливый, заменит и поправит многое в тексте либретто оперы „Декабристы“...». А в записи от 27 августа можно прочесть следующее: «В кабинете Модеста Ильича поэтом Рождественским было прочитано либретто оперы „Декабристы“, причем было упомянуто, что изменено, а частью исправлено, не менее 50% текста, обработанного ранее Алексеем Толстым. Опера с прологом (где действие происходит в Париже). В I действии — две картины, во II — три картины, в III — две картины. Интересное, в общем, содержание тек-

ста либретто подверглось обсуждению, были указаны некоторые желательные изменения... Некоторые длинноты, особенно в Прологе, было рекомендовано сократить. Кое-что, однако, удалось отстоять и Рождественскому и композитору... главным образом потому, что многое в стихах либретто взято у писателей, близких эпохе декабристского восстания. В общем впечатление от этой работы признано благоприятным.

В заключение Ю. А. Шапорин сыграл несколько отрывков из своей оперы, обычно напевая за солистов и за хор... На присутствовавших в музыкальной комнате, как и на нас ранее, музыкальные фрагменты эти произвели прекрасное впечатление»<sup>13</sup>.

В следующем, 1936 г., 10 августа А. В. Живаго записал особенно интересные сведения, касающиеся предложения композитора о введении в оперу образа Пестеля «Почти до полуночи мы прослушали ряд отрывков, частью обработанных заново (элегия Анненкова, сцена заговора декабристов, с сокращением арии Рылеева, сцена на площади, дуэт Анненкова с женой и финал оперы, где будет воспроизведена сцена молча идущих по снеговым равнинам каторжников под конвоем при звучании невидимого хора на не раз проходившую в опере тему „Взойдет заря“)» Ю. А. жаловался, между прочим, на то, что поздно теперь изменять, но у него в представлении ярко рисуется вариант, где Сенатская площадь в момент восстания 14 декабря была бы заменена сценой из *Южного заговора* (подчеркнуто мною.— С. Л.) с драматическим эпизодом, разыгравшимся с Муравьевым-Апостолом и его братом и *где среди других лиц мог бы быть выведен Пестель* (подчеркнуто мною.— С. Л.). Шапорин согласился с нашим мнением, что в опере и без того много действующих лиц и что было бы ошибкой и перепрузкой введение новых»<sup>14</sup>.

Если вспомнить обсуждения «Декабристов» в Большом театре в 1952 и 1953 гг., где композитору было предложено ввести в оперу образ Пестеля, то станет ясным, насколько раньше сам композитор чувствовал необходимость этого, насколько сам он ощущал ограниченность идейного содержания либретто.

Работая над оперой, Шапорин стремился приобщить к ней все больший и больший круг слушателей. Нужно сказать, что Юрию Александровичу вообще свойственна необычайная общительность. Он охотно делится своими замыслами, раскрывает «секреты» своей творческой лаборатории, любит показывать музыку и всегда очень внимательно относится к суждениям своих первых слушателей. Кроме «Клинчан» — постоянных свидетелей рождения оперы, — в Дом-музей Чайковского все чаще и чаще стали приезжать композиторы и музыковеды, представители художественной

<sup>13</sup> Дневник А. В. Живаго. Клин. 1935, тетрадь 3, стр. 78. Хранится в архиве В. Н. Рукавишникова в Москве.

<sup>14</sup> Там же, 1936, тетрадь 4, стр. 106.



общественности Москвы, для знакомства с оперой Шапорина. Так его работа постепенно входила в музыкальную жизнь Москвы. Условия, которые были предоставлены Шапорину в Клину, позволяли ему работать быстро и интенсивно. Ничто не отвлекало его. Однако для завершения оперы недоставало то необходимых новых картин либретто, то старых, переделанных Толстым (с которым, несмотря на начавшийся «роман» с Рождественским, Шапорин отношений не прекращал). Письма Шапорина к А. Н. Толстому очень красноречиво об этом говорят. В феврале 1935 г. он сообщал писателю: «Желание Е. К. Малиновской, чтобы я работал в Клину, может, по-видимому, привести к положительным результатам.

Я здесь в полном одиночестве, не отвлекаемый никем и ничем от работы. В первые дни по приезде сюда я даже не знал, куда девать время, так много его было сравнительно с постоянной нехваткой в Ленинграде, вызываемой бесцельными сидениями в заседаниях и ненужными разговорами».

И далее: «Второй акт на пути к окончанию. К сожалению, я не могу вполне его закончить, так как не имею новой редакции сцены на площади, той, о которой мы условились при последних наших встречах (с участием народа).

Боюсь взглянуть, но мне кажется, что в данное время, в условиях полного одиночества в Клину, я больше, чем когда бы то ни было, могу в очень быстрый срок разделаться с оперой, которая при дальнейшей затяжке может в конце концов надоесть мне.

Это было бы до крайности обидно, тем более, что творческое мое самочувствие в настоящее время таково, что при обилии времени, на которое никто не покушается, я могу работать одновременно над разными сценами оперы.

Так как вопрос окончания оперы тесно связан с наличием недостающих в либретто картин 3-го акта и Пролога, то я очень прошу срочно сообщить мне удобное для тебя время, когда мы могли бы заняться окончанием недостающих в либретто сцен»<sup>15</sup>.

Однако Толстой, очень занятый своей литературной работой, не сразу откликнулся на просьбу Шапорина. Более чем через год композитор снова обращается к нему с просьбой завершить и переделать ряд картин.

«Около месяца тому назад, — пишет композитор, — сюда (в Клину. — С. Л.) приезжал В. И. Мутных<sup>16</sup> в сопровождении Мелик-Пашаева и Асафьева. Они слушали оперу (которая на сносях) и еще раз подвергли обсуждению сценарный ее план.

<sup>15</sup> Архив А. Н. Толстого. Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 43, оп. 3, инв. № 2985/1. Письмо от 2 февраля 1935 г., автограф.

<sup>16</sup> Новый директор Большого театра.



*Ю. А. Шапорин и В. А. Рождественский*

То обстоятельство, что каждое обсуждение сценария неизбежно начинается сомнениями в нужности Пролога (сцена „в Париже“.— *С. Л.*), уже давно породило во мне желание от него отказаться и если, тем не менее, я упорно его отстаивал, то в значительной мере ради возможности использовать удавшийся мне романс Полины. Но если забыть о романсе, то придется признать, что упреки в несценичности Пролога в большой степени основательны. Действительно, сценического движения в нем нет, наличие же Пролога на целую картину отодвигает развертывание интриги, которая и в первом акте движется крайне медленно, на каждом шагу прерываясь интермедиями (2 песни цыганки, пение сторожа, хор мужиков и пр.). Как ни обидно отказываться от романса Полины, но интересы целого требуют, чтобы частности, как бы хороши они ни казались сами по себе, были отброшены. Я взвесил еще раз все pro и contra и пришел к выводу, что от Пролога необходимо отказаться. Этим отказом, помимо, так сказать, уплотнения интриги, будет достигнуто и другое, чрезвычайно важное обстоятельство: мы уменьшим количество лирических сцен, которыми изобилует опера.

С другой стороны, наряду с отказом от Пролога, я решил включить отброшенную нами сцену допроса. Главный мотив, который руководил моим решением, заключается в следующем. На всем протяжении оперы (в теперешнем ее виде) отсутствует сцена, где были бы противопоставлены декабристы и Николай I, если, конечно, не считать коротенькой сценки Николая I с Анненковым, которой недостаточно.

Так как при переработках либретто *постоянной твоей заботой было усиление в опере общественно-политических моментов, то нельзя не признать, что включение в оперу сцены допроса поведет к углублению идейной значимости оперы* (подчеркнуто мною. — С. Л.). Но кроме этой, чрезвычайно важной самой по себе, цели, включением сцены допроса и отсечением Пролога будут достигнуты и два других ценных обстоятельства: отсечение Пролога уменьшит на одну картину массовые картины оперы, включение картины допроса, в которой не участвует хор, даст возможность отдохнуть хору, занятому в *шести* картинах из восьми.

Хочется надеяться, что основания, по которым я решил отказаться от Пролога и включить сцену допроса столь убедительны, что ты не будешь возражать против моего решения и в таком случае я очень прошу тебя по получении письма *немедленно* заняться сочинением картины допроса, в которой действующими лицами должны быть:

Николай I,  
Рылеев,  
Бенкендорф,

а если ты найдешь нужным, то и Анненков.

Эта картина пойдет после сцены бала (эта сцена займет 3-й акт) и вместе с последней сценой в крепости составит 4-й акт оперы.

Опыт сочинения оперы говорит мне, что сочинять музыку на стихотворный текст и легче и скорее, чем на текст прозаический. Поэтому я просил бы тебя после того, как ты сделаешь текст допроса, передать его поэту Всеволоду Рождественскому, который переложит его в стихи.

Такой способ работы в значительной степени сократит время, нужное мне для сочинения музыки.

Я говорю о Рождественском, как потому, что это настоящий поэт с той культурой, которой, к сожалению, так недостает большинству современных поэтов, так и потому, что имя его в связи с работой над оперой (когда я просил от тебя стихов) упоминалось и тобою.

Кроме того Рождественскому я обязан исправлением моих виршей в сцене бала, когда мне вздумалось ввести в эту сцену хор и переложением в стихи некоторых мест прозы в сцене тюрьмы.

...От меня требуют представления оперы в самое ближайшее время... Я рассчитывал еще до конца этого сезона сдать клavier (*со сценой допроса*).

Будь добр, не задержи меня»<sup>17</sup>.

Однако стремление Шапорина закончить оперу вновь не было реализовано. Опять его задерживало либретто. Композитор едет для встречи с Толстым в Ленинград, где они работают над картиной бала и другими, и где он получает заверения писателя быстро прислать недостающие сцены. Но, возвратившись в Клин и не получив тотчас обещанного, он вынужден снова обратиться к Толстому: «Милый Алеша! Посылаю тебе картину бала, доставленную мне (от переписчиков.— С. Л.) в самую последнюю минуту перед отъездом из Ленинграда... Очень беспокоюсь, не получая от тебя обещанных исправлений в последней картине. Их там не так много, между тем неполучение их задерживает приведение картины в окончательный вид.

Будь добр, займись, если ты этого еще не сделал, отделкой последней картины и вышли ее как можно скорее.

Мне хотелось бы к 15-му января, когда я предполагаю быть в Ленинграде, закончить и переписать последнюю картину на основе утвержденного тобою текста»<sup>18</sup>.

В конце 1936 г. к просьбам композитора, адресованным А. Н. Толстому, присоединяется и Театр оперы и балета им. Кирова в Ленинграде, в план которого (как и в план московского Большого театра) опера «Декабристы» была давно включена.

Дирекция театра им. Кирова организовала прослушивание оперы, музыка которой произвела на слушателей сильное впечатление. Композитор получил полное одобрение. Однако в своем заключении дирекция снова обратила внимание на необходимость переделки некоторых сцен либретто, а главное просила «приблизить сюжет оперы к исторической правде, к тем событиям, которые сейчас в либретто местами являются лишь фоном»<sup>19</sup>. Таким образом эта просьба, как и все предыдущие, касалась основного — идейной стороны либретто.

Дальнейшие споры и «междоусобицы» писателя и композитора становились все более бесплодными. Тогда Комитет по делам искусств решил создать авторитетную комиссию, в которую наряду с композиторами и музыковедами вошли крупнейшие историки. Им поручалось рассмотреть оперу и дать объективную оценку ее достоинств и недостатков и вынести окончательное суждение о возможности постановки. В январе 1937 г. на совещании у председателя Комитета П. М. Керженцева были высказаны мнения специалистов-историков о либретто и мнения музыкантов — о музыке оперы.

<sup>17</sup> Архив А. Н. Толстого. Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 43, оп. 3, инв. № 2985/1. Письмо от 9 апреля 1936 г.

<sup>18</sup> Там же. Письмо от 29 декабря 1936 г.

<sup>19</sup> Из письма Дирекции театра им. Кирова к А. Н. Толстому от 20 ноября 1936 г. (Архив А. Н. Толстого, ИМЛИ, ф. 43, оп. 3, инв. № 1104/2).

Заключение историков, в общем виде, сводилось к следующему:

В либретто есть искажения исторических фактов и характеристик декабристов.

Движение декабристов показано поверхностно, вне связи с общественными и политическими явлениями эпохи.

Образы декабристов схематичны, не индивидуализированы.

В самом восстании показана лишь эмоциональная, романтическая сторона и совершенно не затронуты его сильнейшие черты: напряженная работа политической мысли, активное начало, проявляющееся в определенных действиях и поступках.

Эти недостатки историки объясняли главным образом неудачно выбранным сюжетом, где центральной фигурой был Анненков, вокруг которого группировались все остальные герои. Ученые возражали против того, чтобы Анненков — один из рядовых участников восстания — был героем оперы. Сделать его таковым значило «заранее обречь либретто на примитивно-романтическую трактовку темы. Но роман Анненкова не был органически связан с революционным заговором и оказывается внешне приклепленным к основному сюжету; а показать революционные действия Анненкова неоткуда — их не было. Таким образом сюжет не только не раскрывает значительности и глубины исторического явления, но, наоборот, сильно снижает его внутреннее содержание. Автору приходится идти на выдумки, но это не спасает его произведение: заговор от этого не становится серьезнее и интереснее. *Получается ряд раздробленных эпизодов, в которых нет подлинного драматизма, нет последовательно выдержанной фабулы, нет развивающегося действия*»<sup>20</sup> (подчеркнуто мною. — С. Л.). Если сравнить этот вывод с впечатлениями рецензентов после постановки первых картин оперы еще в 1925 г., то нетрудно увидеть, насколько схожи были требования, предъявленные к либретто.

Кроме общей концепции либретто, критике подверглись и индивидуальные характеристики декабристов. Образ Рылеева — главы петербургского заговора — нашли неверным, сниженным, как и образы Каховского и Бестужева. В искаженном виде, по мнению историков, были представлены и события на Сенатской площади, где «начиналось то, чего больше всего боялись декабристы — т. е. *народная революция*. Именно эта оглядка на народ и парализовала начавшиеся было активные действия декабристов, которые „простояли“ революцию, и которых победил на Сенатской площади не Николай I, а призрак нового Пугачева, всенародного восстания»<sup>21</sup>.

Критике была подвергнута и характеристика Николая I.

<sup>20</sup> ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 1, ед. хр. 263, л. 6—15.

<sup>21</sup> Там же.

Вывод, к которому пришли ученые, сводился к тому, что к художественному произведению, посвященному декабристам, надо подходить с большей требовательностью, нельзя допускать искажения истории, снижения образов первых русских революционеров.

Шапорин был в большой мере прав, когда утверждал, что А. Н. Толстой как оперный драматург недостаточно силен. Его либретто, во всех вариантах, страдало отсутствием подлинного драматизма. И неслучайно роман Анненкова и Полины, не имеющий почти никакого отношения ни к событиям, ни к эпохе, все время выдвигался писателем на первый план. Примечательно, что и вторую редакцию своего либретто он назвал не «Декабристы», а «Полина Гебль»<sup>22</sup>.

Таким образом дело заключалось вовсе не в том, что писатель и композитор «не сходились характерами», а в том, что Толстой *сознательно* хотел совсем иного, чем Шапорин.

Возвращаясь к итогам обсуждения «Декабристов», заметим, что музыка вызвала у ее оппонентов наименьшие возражения. Было решено, что работу Шапорина, в основном, можно считать законченной. «Интересы дела, — говорилось в выводах, — требуют срочной доработки отдельных картин либретто для того, чтобы композитор мог окончательно свести весь музыкальный материал, представляющий по художественному своему качеству большую ценность»<sup>23</sup>.

Наконец, общими усилиями, к концу 30-х годов театром был принят и утвержден новый план оперы; теперь в ней было уже не три, а четыре действия, включающие семь картин, где основной драматургический акцент был на героико-патриотической линии сюжета.

Новый вариант плана выглядел таким образом:

- I действие: 1 картина — «У старухи Анненковой» (Пролог был снят);  
2 картина — «Ярмарка».
- II действие: 3 картина — «У Анненкова»;  
4 картина — «У Рылеева».
- III действие: Симфоническая картина;  
5 картина — «Сенатская площадь».
- IV действие: 6 картина — «Бал»;  
7 картина — «Петропавловская крепость».

Интересную мысль о написании симфонической картины перед началом III действия предложил А. В. Гаук. В письме к референту Театра им. Кирова Н. П. Шастину он писал:

<sup>22</sup> Конечно, А. Н. Толстой, как большой художник, имел право отстаивать свою концепцию, но тогда нужно было либо избрать другого композитора, либо убедить Шапорина.

<sup>23</sup> ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 1, ед. хр. 263, л. 4—5.

«Сенатской площади должна предшествовать симфоническая картина. Мысль, которую я подал, очень понравилась Шапорину и Толстому. Мне кажется, что средствами симфонической музыки можно очень хорошо дать движение этой картины.

В сущности, весь этот акт должен быть кульминацией всей оперы. И Чайковский и Римский-Корсаков прибегали к таким симфоническим местам в опере, и получилось неплохо»<sup>24</sup>. К сожалению, это очень разумное предложение не было осуществлено композитором. Интересно, что и в последующие, уже более поздние годы Шапорину вновь предлагали предварить картину «Сенатская площадь» обобщенно-симфоническим антрактом, но он этого все же не сделал.

Таким образом, в новом варианте либретто авторы отказались от ряда картин: Пролога («В Париже»), седьмой картины («Кабинет Николая I») и девятой («Вязьма»), введя, правда, новую — «Бал» с эпизодом встречи Полины с Николаем. Предполагали отказаться еще и от картины «У старухи Анненковой» (об этом свидетельствует один из экземпляров второго варианта либретто, хранящийся в Музее Театра им. Кирова). Но, по справедливо мотивированному предложению режиссера-постановщика Л. В. Баратова, она была восстановлена, так как давала «характеристику среды, от которой уходит Анненков».

Идейная направленность этого варианта либретто, как видно, уже решительно изменилась. Основным мотивом стал мотив героический, главным действующим лицом — декабристы — «воины-сподвижники».

В этом варианте четко определились и основные линии развития оперы: историко-героическая (сцены заговора, восстания, разгрома декабристов), народная, жанрово-бытовая (ряд сцен, в которых воссозданы картины народного быта) и лирическая (роман Полины и Анненкова). Здесь же, впервые в истории, героем оперы становится не отдельный персонаж, а группа декабристов.

Характеристика этого нового образа, впервые намеченная в картине «Ярмарка», получила законченное выражение в картине «У Рылеева», основные эпизоды которой, в том числе и «Гимн декабристов», были уже созданы.

Во второй половине 30-х годов Шапорин решает показать свою оперу музыкальной общественности Москвы. Поводом для этого послужила встреча в Клину с К. М. Поповым, художественным руководителем только что организованного тогда ансамбля оперы при ВТО. Прослушав отрывки из «Декабристов», К. М. Попов предложил композитору подготовить оперу и показать ее сначала в Клину, а затем в Доме актера в Москве. Несколько месяцев продолжалась работа над разучиванием оперы.

<sup>24</sup> Письмо от 8 октября 1940 г. Хранится в архиве Театра оперы и балета им. Кирова.

Много усилий приложили концертмейстер Н. Миронов, хормейстер Е. Юхова и солисты ансамбля. Первый показ состоялся в Клину в Доме культуры, а затем в Доме ученых и в Доме актера в Москве.

Премьера оперы, в конце апреля 1938 г., была принята с большим интересом, она вызвала много суждений, пресса единодушно признала «Декабристов» большим событием в нашей музыкальной жизни. В выступлениях музыковедов<sup>25</sup>, наряду с достоинствами музыки Шапорина, отмечались и многие ее существенные недостатки, в частности, недоработанность отдельных сцен, особенно героических и народных. «Без настоящей экспозиции декабристов, без полноценно нарисованной „Сенатской площади“ то монументальное полотно, над которым работает Шапорин и в которое он уже вложил столько большого таланта и мысли, будет иметь значение лишь ряда зарисовок — своеобразной „хроники времен декабристов“. Не довольствуясь такими результатами, Шапорин должен приложить еще немалые усилия и поднять свое произведение до уровня подлинной историко-героической музыкальной драмы. Для решения этой большой задачи у Шапорина имеются все данные»<sup>26</sup>, — писал один из критиков. Правда, нужно оговориться, что опера показывалась не целиком, и это в известной степени отразилось на впечатлении слушателей. Исполнялись лишь четыре картины из семи, и то не полностью<sup>27</sup>.

Наиболее содержательной и впечатляющей была признана сцена «У Рылеева», проникнутая высокой патетикой и героизмом.

После премьеры в Москве и дополнительной работы над оперой было решено поставить ее в Театре оперы и балета им. Кирова в Ленинграде в сезон 1940/41 г. Постановку должны были осуществить дирижер А. М. Пазовский, режиссер Л. В. Баратов и художник Е. Е. Лансере. Однако и на этот раз срок не был выдержан, композитор не успел закончить партитуру. Потом началась война, надолго отодвинувшая завершение оперы.

Лишь после окончания войны Шапорин вновь вернулся к «Декабристам», создав новую, третью редакцию. И эта, последняя, претерпела много изменений, сущностью которых было усиление социального, общественного мотива. Композитор создал ряд новых картин: «На почтовом тракте», куда звел песню Каховского, написанную на текст Пушкина из послания «К Чаадаеву», «В Зимнем дворце», «Сенатская площадь», «Бал»

<sup>25</sup> См. статьи Ф. Фермана, А. Шавердяна, М. Коваля и др. в газете «Советское искусство», май, июнь, декабрь 1938 г.

<sup>26</sup> А. Шавердяна. Заметки о «Декабристах». — «Советское искусство», 6 июня 1938 г.

<sup>27</sup> Ансамбль ВТО показал картины: «В имении Анненковой» (начиналась она с песни «Ах, талан»), «Ярмарка», «У Рылеева» и заключительную картину, из которой шли «Песня солдата» и дуэт Полины и Анненкова при встрече на сибирском тракте. Завершалась опера «Гимном декабристов». Всего было показано семнадцать номеров. Они же потом прозвучали по радио.



и «Петропавловская крепость», дописал отдельные эпизоды к картине «Ярмарка». Закончив оперу в конце 1950 г., Шапорин представил ее сразу в оба театра: Ленинградский им. Кирова и Большой театр. В феврале и мае 1951 г. она была показана в концертном исполнении, после чего состоялось новое обсуждение. На совещании в Большом театре 13 февраля 1951 г. композитору было предложено ввести в оперу образ Пестеля — руководителя Южного Общества, чтобы более полно представить революционное движение и, главное — показать связь Северного и Южного обществ.

В этом совещании участвовали крупнейшие историки — академик Е. В. Тарле, профессора П. А. Зайончковский и Б. Е. Сыроечковский, композиторы и музыковеды — И. Бэлза, Д. Кабалевский, Л. Книппер, И. Рыжкин, Т. Хренников, дирекция и музыкальное руководство Большого театра.

Выступавшие сошлись во мнении, что музыка в опере подкупает слушателя, что по своим художественным достоинствам и профессиональному мастерству она стоит высоко, что Шапорину удалось широко использовать народно-песенный материал, придающий опере ярко выраженный национальный характер, что он сумел создать образ декабристов, яркий и исторически правдивый, что патристический пафос произведения очень высок. Однако есть еще много просчетов в драматургии, и все еще слишком много внимания уделено любовно-лирической теме. И, по-видимому, для того чтобы создать правдивую оперу о декабристах, нужно было сразу задумывать ее как таковую, а не брать историческую концепцию и придавать ей личный характер.

В ответ на это автор оперы заявил: «Если я пришел к этому варианту, то он является равнодействующей силой среди всех сил, которые были в процессе создания оперы... Верно было сказано, что опера была задумана как лирическая драма Анненкова и Полины. Этого не скроешь. Но после работы с Алексеем Николаевичем (Толстым), я начал выводить линию декабристов, т. е. не роман Анненкова на фоне декабристов, а декабристов поставил в центре внимания. Надо было, может быть, давно отказаться от Анненкова. Но тогда вышло издание одного автора<sup>28</sup>, где великий поэт и демократ (в записи 17 октября 1857 г.) очень высоко оценил Анненкова. Я иногда больше верю поэтам, чем историкам, да простят они меня. Это моя беда, что я тогда это так почувствовал и что он (Анненков. — *С. Л.*) остался в опере, но уже в другой ситуации».

На предложение заменить образ Полины образом одной из жен декабристов, воспетых Некрасовым, композитор заметил: «Вводить в оперу женщин, которых я всемерно уважаю, например Марию Волконскую, я все же не могу. Ведь Волконский был „южанин“!».

<sup>28</sup> Шапорин имеет в виду «Дневники» Т. Г. Шевченко (*С. Л.*).

Со многим из того, в чем упрекали автора музыки, он согласился. Кстати, говоря о главных героях оперы, он сообщил интересную подробность: «В одной из редакций оперы Полина была охарактеризована как француженка, она пела „Карманьолу“, у нее были совсем другие интонации. Этот вариант можно найти в Мариинском театре или в частных архивах<sup>29</sup>. У нее были тогда французские интонации, сейчас этих интонаций у нее нет». На предложение заменить Анненкова композитор считал возможным выбрать из числа декабристов другое лицо, при условии, что «вся ситуация с матерью, вся семейная хроника Анненкова будет переложена на другую семью». Таким мог бы быть, например, декабрист Щепин-Ростовский.

К 1952 г., внося новые существенные изменения в оперу, авторы создали новую, уже четвертую редакцию. В этом варианте были усилены социальные мотивы, более подчеркнута роль народных масс. Более развитой стала характеристика Рылеева, место Анненкова занял декабрист Щепин-Ростовский, а его невеста Елена стала обобщенным образом русской женщины. Мотив трагизма декабристского движения, занимавший в прежних вариантах либретто большое место, был заменен темой патриотического долга, осознания ответственности перед Родиной и народом. Изменился соответственно и драматургический план оперы. В первой картине («В имении») (либретто написано Вс. Ивановым) были завязаны уже *все* драматургические узлы, намечен *основной* конфликт произведения. Для этой картины Шапорин заново написал рассказ старого солдата о тяжелой доле — ариозо Лукича. В следующей картине за счет сокращения жанрово-бытовых эпизодов вышел на первый план мотив тайного сговора декабристов. Вместо цыганского хора, заключающего картину, композитор ввел песню Бестужева «Ой, вы версты» (в первой редакции ее пел Ямщик, и она отделяла Пролог от первой картины, символизируя переход действия из Франции в Россию). Значительному изменению подверглась картина «У Рылеева», в новой редакции она приобрела подчеркнуто пражданское, мужественное звучание. Новая сцена Рылеева с дочерью Настенькой придала образу декабриста лирическую теплоту. Картина «Сенатская площадь» также приобрела иное звучание: из нее был исключен мотив пассивного ожидания. Еще более приподняла всю сцену заключительная ария Рылеева, полная мужества и героического оптимизма. В седьмой и восьмой картинах также появились новые эпизоды. Композитор нашел более убедительные средства для характеристики Николая I. Завершалась опера заново написанной картиной «В Сибири», где происходит встреча декабристов, идущих по сибирскому тракту, с народом. Идею создания этой картины предложил на одном из обсуждений

<sup>29</sup> К сожалению, ни в библиотеке Театра оперы и балета им. Кирова, ни в других хранилищах — этот вариант не обнаружен.

Л. Книппер, и она была поддержана режиссером Н. П. Охлопковым, который утверждал, что «народ и декабристы в своем движении — как бы на публику — должны создавать впечатление, что они идут к нашему времени»<sup>30</sup>. Такое символическое решение финала — один из характерных приемов режиссерского творчества Охлопкова. По общему мнению, в новом варианте идейно-художественная сторона оперы была решена верно, было найдено и правильное соотношение между элементами героики и лирики, рожденной высокими этическими качествами героев-декабристов.

После репетиций опера вновь была широко обсуждена представителями научной и музыкальной общественности (25 июня 1952 г. в Большом театре). На этот раз проф. Сыроечковский заметил: «Шанорин говорил: „Я хочу показать декабристов так, чтобы зритель любил их, сочувствовал им, понимал, что это героические люди“. И надо прямо сказать, что он этого достиг»<sup>31</sup>. Выступающие отметили, что центральная тема произведения — декабризм — получила достойное раскрытие, что в музыке с большим чувством стиля воплощены стихи Пушкина. Высокую оценку получили лирические и народно-жанровые сцены, особенно картина «Ярмарка», где композитор обнаружил большое мастерство владения средствами полифонии и где с большим блеском переплетаются линии вокальные и симфоническая. В целом было признано, что идейно-художественная сторона оперы решена верно. В феврале 1953 г. авторы представили окончательный вариант оперы, в которую ввели новый образ — Пестеля, раскрыв тем самым связи Северного и Южного обществ. Это естественно привело к необходимости изменения ряда сценических ситуаций.

Образ Пестеля введен в первую картину и в заново написанную картину «В каземате». Инициатива создания ее принадлежит режиссеру Театра им. Кирова Е. Н. Соковину. В картину «В каземате» вошли ария Рылеева (в ранних редакциях она заключала шестую картину, но теперь композитор ее значительно переработал и расширил), вновь написанные сцены Рылеева с Пестелем и их прощание с идущими на казнь декабристами. Автор либретто этой картины С. А. Ценин. Ему, судя по записке Шанорина к Д. Б. Кабалевскому, автор оперы обязан рядом ценных предложений...<sup>32</sup>

В последней редакции героико-патриотическая опера «Декабристы», наконец, была публично исполнена 23 июня 1953 г. в Большом театре в Москве и 15 июля в Театре оперы и балета им. Кирова в Ленинграде.

<sup>30</sup> Архив ГАБТ, д. «Декабристы». Стенограмма от 14 июня 1952 г.

<sup>31</sup> Там же. Стенограмма от 25 июня 1952 г.

<sup>32</sup> «Мне очень хотелось бы, — пишет Юрий Александрович, — еще раз встретиться с С. А. Цениным, тем более, что высказанные соображения по поводу первой картины не остались втуне, а приняты мною во внимание...» Из письма Ю. А. Шанорина к Д. Б. Кабалевскому (без даты). Хранится в архиве последнего.

Окончательный вариант либретто содержит девять картин, составляющих три действия:

- I действие: 1 картина — «В имении»;  
2 картина — «На почтовом тракте»;  
3 картина — «Ярмарка».
- II действие: 4 картина — «У Рылеева»;  
5 картина — «В Зимнем дворце»;  
6 картина — «Сенатская площадь».
- III действие: 7 картина — «Бал-маскарад»;  
8 картина — «В каземате»;  
9 картина — «Петропавловская крепость» и «В Сибири»  
(апофеоз).

В дальнейших постановках последняя картина была объединена с предыдущей, став ее логическим завершением. Таким был и вариант, осуществленный в 1953 г. в Ленинграде.



Опера Шапорина — одно из выдающихся творений советской оперной культуры. Своим высоким патриотическим звучанием, своей возвышенной красотой она обязана прежде всего героическому труду композитора, его творческой воле. Вся история ее создания — свидетельство долгих и глубоких раздумий Шапорина над оперой, свидетельство того, насколько важным для него было найти в либретто опору для выражения своих творческих замыслов — создать подлинную народно-историческую музыкальную драму.

Патриотический пафос русской классической оперы нашел во всех компонентах «Декабристов» свое продолжение и развитие. Это проявилось и в ярких индивидуальных характеристиках героев оперы, и в их собирательном образе, и в характеристике народа, запечатленной как в развернутых, эмоционально-насыщенных хоровых сценах, так и в психологических характеристиках отдельных людей из народа, показывающих многосторонность и жизненность его образа (Сергеич, ночной сторож и др.). Наконец, это сказалось в развитии лирико-драматической темы, поднятой композитором до общественно значительной, воспевающей подвиг «декабристов» (как назвал их Некрасов), высоко оцененный современниками и потомками, оставшийся навсегда свидетельством великих душевных сил, присущих русской женщине:

Пленительные образы! Едва ли  
В истории какой-нибудь страны  
Вы что-нибудь прекраснее встречали.  
Их имена забыться не должны!

Уже сама тема оперы «Декабристы» предопределила тип ее драматургии. Драматический характер событий на Сенатской площади, трагическая судьба основных деятелей декабристского движения, противоречия внутри него и — главное — основной конфликт: декабристы — самодержавие, являющийся идейным центром произведения, — все это создавало предпосылки для обращения композитора к жанру монументальной героико-патриотической музыкальной драмы.

Известное положение Пушкина, что целью трагедии является «судьба человеческая, судьба народная», как нельзя более относится и к сюжету «Декабристов».

Совершенствуя драматургию и музыкальный строй оперы, Шапорин все более и более усиливал тему «судьбы народной», которая, созревая от варианта к варианту, углубляла основную патриотическую идею произведения, получившую в окончательной редакции исторически верное истолкование. И хотя известно, что в ту пору народ не был еще движущей силой восстания, что, по выражению В. И. Ленина, декабристы были «страшно далеки от народа», все же тема *сочувствия* народа революционному движению декабристов постепенно занимала все более важное место в опере, проходя через нее красной нитью, придавая произведению в целом народный характер.

Однако вопрос о содержании оперного произведения и вопрос о творческой зрелости его автора отнюдь не исчерпывается лишь тем, как *идейно* решается главная тема произведения. Важно и то, как в органической связи с развитием темы решаются проблемы образного содержания, драматургии, вопросы музыкального языка, конкретных музыкальных форм.

Уже в ранних вариантах оперы накапливался богатый музыкально-театральный материал, складывались принципы и основы музыкально-интонационной драматургии, выражающей основной конфликт противоборствующих сил. В большой мере этому способствовал и самый характер тематизма, в особенности народных сцен, преломляющий интонации русской народной музыки.

Идейным содержанием обусловлена драматургическая концепция и музыкальные формы ее выражения. Усиление социального мотива в окончательной редакции, выдвигание на первый план основного конфликта — декабристы — самодержавие, усиление народного начала привели к переосмыслению *ведущего* образа, к созданию нового героя — *группы* декабристов. Решительно преобразился и основной пафос произведения, усилилось его героико-патриотическое звучание. Это новое направление основной драматургической линии оперы вызвало к жизни появление совершенно новых сцен, занявших в развитии и осуществлении ведущей идеи произведения существенное место и ставших узловыми моментами драматического действия: это сцены Пестель — Щепин-Ростовский (1-я картина) «У Ры-

леева» (4-я картина), «Сенатская площадь» (6-я картина), «В каземате» (8-я картина); выдвижение же в качестве главных героев оперы декабристов — Бестужева, Каховского, Рылеева, Пестеля, Щепина-Ростовского придало патриотической идее жизненно-конкретный характер. Лирическая линия, доминирующая в ранних вариантах, приобрела теперь второе, более значительное значение.

Тип драматургии оперы, метод воплощения основной идеи был обусловлен в первую очередь самим характером дарования композитора, склонностью его к музыкально-эпическому мышлению, стремлением доводить изображение конкретных событий до глубоких философских обобщений.

В опере «Декабристы» мы не встретим внешней патетики, бьющей на эффект. Вдохновенная героиня, романтическая приподнятость образов декабристов раскрывается в произведении просто, естественно, как она рождалась в самой жизни: не от стремления прославиться подвигом, а от безмерной любви к Родине, свободе, своему народу.

Поэтому естественно, что патриотическая идея оперы не только вызвала к жизни соответствующие формы выражения, но и приобрела высокое поэтическое звучание, обусловив глубокое единство формы и содержания оперы. Для раскрытия мужественного, этического начала композитор обращается к возвышенным образам, к стилистике гимнов. Музыкальный язык главных сцен характеризуется величественными мелодическими линиями.

В «Декабристах», как и в других монументальных сочинениях Шапорина, преобладает эпический тип драматургии, когда действие, охватывая широкий круг событий, разворачивается медленно, последовательно, без бурных столкновений и острых поворотов, без подчеркнутых кульминаций как внутри каждого акта, так и в целом. Конфликт проявляется не сразу, а как бы зреет от картины к картине; непосредственное столкновение противоборствующих сил впервые происходит лишь в шестой картине («Сенатская площадь»). Этот принцип проявился, естественно, прежде всего в картинах и сценах, непосредственно связанных с выявлением основного конфликта оперы, сыгравших в драматическом развитии произведения важнейшую роль. Таковы сцены Пестеля и Щепина-Ростовского (1-я картина), «На почтовом тракте» (2-я), «У Рылеева» (4-я) и, конечно, в сцене «Сенатская площадь» (6-я). Однако даже в этой кульминационной сцене характеристика героев не претерпевает существенных изменений, здесь не происходит заметного тематического развития и обновления. Композитор лишь сопоставляет враждебные силы, но не дает их столкновение в остром конфликте.

Принцип эпической, картинной драматургии выявлен и в структурных особенностях оперы, в замкнутости, завершенности построений (и не только крупных сцен, картин, но даже отдельных номеров), в индивидуаль-

ных характеристиках, в развитии которых отсутствует ярко выраженный динамизм. Отсюда известная однотипность кульминаций, падающих чаще всего на финалы картин, большое количество интонационных повторений.

Основным композиционным элементом, составляющим конструкцию оперы, является картина, которая в свою очередь ясно членится на ряд сцен (как правило, законченных), объединяющих в себе монологические и диалогические построения; последние часто перерастают в ансамбль. Вместе с тем в каждой картине оперы есть и симфоническое развитие, образующее в итоге «сквозное действие», способствующее единству музыкально-драматического развития и созданию цельных образных характеристик, развивающихся на протяжении всего произведения. Мы имеем в виду прежде всего главного «героя» — группу декабристов.

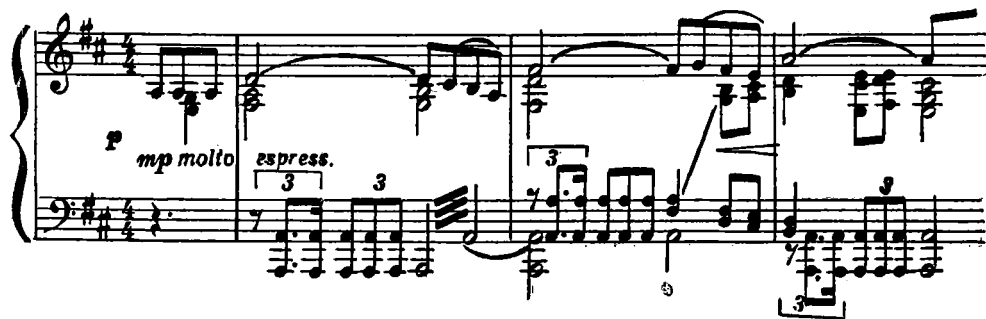
Интересно проследить, как складываются музыкальная драматургия оперы, образная характеристика декабристов, выяснить истоки тематизма главных героев, особенности их музыкальной речи.

Небольшое инструментальное вступление (или Интродукция) сжато, лаконично. Однако в нем, в самых общих чертах, заложено основное содержание оперы, намечены главные линии развития, дан основной конфликт, показано движение интонационной драматургии. Уже в первом призывном взлете труб, символизирующем тему восстания декабристов, заключен не только идейный смысл, но и интонационная основа оперы. Ведь именно из этой короткой интонационной ячейки-импульса — мотива фанфары (трихордная попевка и квартово-квинтовый ход вверх от тонического звука) рождаются затем тема враждебной силы, выросшая из «наступательного» развития темы восстания, и — главное — тема патриотического гимна декабристов, венчающая всю монументальную композицию. Но как различен характер тем, порожденных этим импульсом! Тема самодержавия — мрачная, угловатая, подчеркнута декламационного характера и тема декабристов, развертывающаяся в широкий напев, полный силы и мужественной красоты.

Композитор достигает контрастности образов не противопоставлением конфликтных сфер; он исходит из различной эмоциональной и психологической трактовки общего для обеих сфер интонационного содержания. Такой прием был в значительной степени характерен и для других монументальных сочинений Шоприна, в частности, для его симфонии-кантаты и оратории, темы которых отличала не только контрастность, но и общность содержания.

Во вступлении проходят три темы: фанфарная тема восстания декабристов (она без всяких изменений будет звучать каждый раз, когда в опере пойдет речь об их героических действиях), тема самодержавия, интонационной основой которой является тот же мелодический ход, и тема гимна декабристов, в истоках своих также опирающаяся на тот же исходный мелодический импульс. Но, как мы увидим, метод развития, эмоциональное

содержание и характер выразительных средств каждой из них совершенно иной:



Тема восстания — это образ *активного действия*. Тема гимна декабристов, будучи выражением их прагматического мужества, идей свободы и веры в будущее, уже заключает в себе не только призыв к действию, но и огромную волю и эпический размах, символизирующие мощь и силу движения декабристов. Тему же самодержавия отличает напряженный характер, отражающий смятенность, испуг, озлобленность. Музыкальная характери-



стика Николая резка, неприятна, язык жесткий, мелодическая линия угловата. Все здесь должно создавать образ холодного и жестокого царя-вешателя. Вместе с тем Шапорин, обращаясь к характеристике отрицательного образа, не отказывается от эстетического критерия. Однако важно главное: будет ли это эстетическое возвышение или обличение? В данном случае композитор подчиняет средства музыкальной выразительности задаче эстетического обличения.

Во вступлении к опере отсутствует лирическая тема. В этом сказалось желание Шапорина подчеркнуть в произведении прежде всего героико-патриотическую идею.

Первая картина («В имени») очень существенна в общем драматургическом и интонационном плане произведения. Здесь завязаны все «узлы», намечены основные сюжетные линии — народная, лирико-драматическая и героико-патриотическая, вокруг которых концентрируется и развивается все действие оперы. В этой картине (хотя пока лишь в общих чертах) дано сопоставление конфликтных сил — народ и его угнетатели. Законченное выражение получают основы интонационной драматургии, обозначена тенденция целого. Здесь показана и атмосфера крепостнического быта, породившая неизбежность восстания декабристов. Безрадостно звучит хор подневольных девушек, ставший лейттемой горя и скорби крепостного народа. Интонации хора «Ах, талан ли мой» прозвучат и в конце картины и в сцене восстания и, наконец, в заключительной сцене оперы, став одним из элементов «сквозной» драматургии.

Обобщенная характеристика русского крепостнического быта представлена в сценах с участием жестокой помещицы Щепиной-Ростовской — матери декабриста. Ее лейттема с характерными ходами на тритон (сидиз — фа-диез), тональной неустойчивостью и мелодическим движением, напоминающим интонацию вопроса, сопровождает каждое ее появление или упоминание о ней. Музыкальная речь, вернее, речитативный говор, непрерывные цезуры, упоры на то или иное слово, рисуют холодный, властолюбивый характер помещицы.

В арнозо Щепина-Ростовского, а затем в последующей сцене и квартете, в оперу впервые входит лирическая тема, получающая сразу же вполне законченную музыкальную характеристику, мало изменяющуюся на протяжении всего произведения. Рядом с мелодической и тональной неустойчивостью партии помещицы, лирическая тема Щепина-Ростовского воспринимается как совершенно новый интонационный пласт. Пронизанность чистыми и благородными чувствами, широкий мелодический разлив, взволнованная патетика, светлый мажорный колорит и вместе с тем элегическая мягкость заключены в «Дифирамбе» Щепина-Ростовского, определившем образное содержание всей лирической линии оперы.

В оркестровом вступлении к этой сцене передано общее настроение и запечатлен основной мелодический образ, который получит развитие и

окончательное оформление в самом лирическом высказывании героя. Как много знакомых интонаций, характерных мелодических оборотов, отличающих высокую романсовую лирику Шапорина встретится в партии Щепина-Ростовского! Как много общего в соотношении вокальной и оркестровой партий напомним об общности жанра романсовой лирики и лирической линии оперы, как близок их мелодический язык, полный трепетного волнения и вместе с тем сдержанности чувств!

**Andante con moto e molto espressivo**

The musical score is written for a vocal and piano duet. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and expression marking is "Andante con moto e molto espressivo".

The first system shows a piano introduction. The treble staff has a melody starting on G4, moving up stepwise. The bass staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking is *pp*.

The second system shows a vocal line. The vocal staff has the lyrics "Да я лю-блю". The piano accompaniment continues. The dynamic marking for the vocal line is *mf*, and for the piano accompaniment, it is *mp*.

Другая лирическая партия — партия Елены — разворачивается в той же эмоциональной сфере, что и партия Щепина-Ростовского. Общность тематизма обоих лирических героев очевидна. Это служит порой причиной известного однообразия музыки, повторения одних и тех же мелодических оборотов. К сожалению, Шапорину не удалось в развитии лирической линии достичь того «дух захватывающего неустанный подъема мелодической

линии» (Асафьев), который был так характерен для тематизма опер Чайковского, особенно его лирических образов:



Наконец, в этой картине, в отдельных интонациях партии Пестеля и репликах Щепина-Ростовского зарождается музыкальная характеристика группы декабристов — основного «героя» оперы. Композитор словно хотел показать, что этот новый образ воинов-сподвижников вырос из суммы этических качеств каждого из декабристов, этих, по выражению Герцена, «богатырей, кованных из чистой стали с головы до ног». Героическая тема декабристов также становится одним из лейтмотивов оперы.

Появление Пестеля вносит заметный перелом в сюжетное и динамическое развитие первой картины. Вместе с новым героем в оперу входит и новая тема, героическая тема революционной борьбы. Интонационный строй картины резко меняется, активизируется. К сцене и арии Пестеля — центральной в этой картине — как бы потянулись нити, связывающие ее с предшествующими, и вместе с тем она стала началом совсем новой линии, подготавливающей появление образа группы декабристов. Эта сцена вместила в себя и основную драматическую коллизию оперы — призыв восстать против «трона и царей», идти «вперед, за счастье родины, за волю, за народ!» Поэтому ее можно рассматривать как завязку главной сюжетной линии оперы.

Интонационное содержание сцены и арии Пестеля отличается ритмической активностью. Как в свое время основу стиля свобододобивой поэзии декабристов составила опора на «слова-сигналы», вызывающие гражданские эмоции, так тематизм героико-патриотической линии оперы опирается, условно говоря, на «интонации-сигналы». Уже в первых тактах оркестрового вступления к сцене и арии Пестеля звучат возгласы-сигналы труб, из которых вырастают первые реплики героя. Они же окрасят его эпический монолог — «О, Родина, мать» (преимущественно в оркестровом сопровождении), особенно его среднюю часть («Пусть не дрогнет меч» с характерным маршевым ритмом) и заключительную, в которую включаются реплики и призывные интонации Щепина-Ростовского. В оркестре в это время появляются первые черты будущего гимна декабристов, который

полностью выкристаллизуется в следующей, второй картине. Вся сцена таким образом приобретает действенный, устремленный в будущее характер:

**Allegro moderato**

Musical score for **Allegro moderato**. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth-note triplets. The piano part is marked *mf*.

**Allegro appassionato e molto severamente**

Musical score for **Allegro appassionato e molto severamente**. The piece is in 9/8 time and B-flat major. It features a vocal melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The vocal melody is marked *p* and the piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: О, Ро-ди-на-мать, чтоб рабство по-прать.

**Poco meno mosso**

Musical score for **Poco meno mosso**. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The vocal melody is marked *mf* and the piano accompaniment is marked *mf*. The lyrics are: Пусть не дрог- нет меч.

Итак, пять сцен первой картины оперы дают почти законченную экспозицию основных действующих сил, намечают их музыкально-образные характеристики. При всей кажущейся самостоятельности и законченности отдельных сцен, в целом, в первой картине складывается довольно отчетливо выраженная единая линия драматического развития.

Композиционное строение второй картины («На почтовом тракте») внешне аналогично первой. Ее тоже легко расчленишь на ряд сцен: жанровую цыганскую с песней Стеши и сцену декабристов. Связующими моментами служат эпизоды с полицейскими, тема которых вначале звучит в небольшом оркестровом вступлении ко второй картине, а затем после реплики Каховского («Полиции на ярмарке полным-полно») она появится в последующей, третьей картине. После этого идет эпизод встречи декабристов с предателем Ростовцевым и заключительная сцена Бестужева.

Вместе с тем, вторая картина отличается от первой большей драматургической цельностью, единством и законченностью, чему, в частности, способствует и сопоставление тональностей ( $es - f - As - es$ ). Героико-патриотическая тема получает во второй картине значительное развитие. Здесь даны портретные характеристики декабристов — Трубещкого, Бестужева, Каховского. Сложная драматургическая ситуация вызывает необходимость принять решение выступить против царя, решение, которое свою окончательную реализацию получит в четвертой картине. В этой же картине впервые появляется и портрет группы декабристов. Композитор показывает постепенное становление музыки их патриотического гимна, выражающего единство их мыслей и чувств.

Вопрос о художественной убедительности индивидуальных музыкальных характеристик в опере «Декабристы» не раз был предметом полемики<sup>33</sup>. Некоторые критики упрекали композитора в недостаточной разработке образов отдельных декабристов, в отсутствии контраста при выборе средств музыкальной выразительности и т. д. Однако вряд ли можно признать эти упреки справедливыми. Ведь герои оперы Шапорина — единомышленники. Их объединяют не только политические взгляды, революционные устремления, но и нравственные, этические идеалы. И композитор погрешил бы против истины, если бы наделил своих героев контрастными характеристиками. Именно в единстве чувств и мыслей героев кроется сильная сторона оперы, позволившая автору музыки создать новаторский образ декабристов, запечатлев в нем общность их идей. И нельзя не согласиться с Е. Грошевой, справедливо утверждающей, что главной задачей Шапорина, получившей новаторское решение, было «выражение в музыке *единства* чувств и мыслей декабристов, *общности* спланивающих их революционно-освободительных идей. Отсюда и избранный композитором „метод интонационных ассоциаций“ (терминология Асафьева). В пре-

<sup>33</sup> См. статьи в журнале «Советская музыка», 1954, № 3, 7, 10.

делах общего интонационно-ритмического строя музыки, в сценах, где действуют декабристы, Шапорин создает индивидуальные мелодические образы, очерчивающие характер героев»<sup>34</sup>.

В сравнительно небольшой по масштабу второй картине композитор не только разворачивает индивидуальные характеристики основных персонажей — Трубецкого, Бестужева, Каховского, дает их художественно убедительные портретные зарисовки, но и создает обобщенный образ коллективного героя, воплощенный в патриотическом гимне декабристов — яркой кульминации картины, естественной и логической вершины музыкального развития индивидуальных характеристик.

Музыкальный язык каждого персонажа отразил наиболее типические черты, свойственные характеру каждого из них: неустойчивость позиций Трубецкого, сказавшаяся в мелодико-гармонической характеристике, где наряду с призывно-героическими интонациями можно услышать и мерно-колышавшиеся фигурации альтов, на фоне выдержанной валторны, а затем деревянных духовых.

Этот, на первый взгляд, внешне-иллюстративный прием полон глубокого смысла — скованность, сдержанность, нерешительность действий Трубецкого безусловно нашла в нем свое отражение. Кстати, этот элемент характеристики Трубецкого получил в опере тоже значение лейтмотива.

Интересно и не совсем обычно решена Шапориным характеристика Бестужева. Композитор исходит в данном случае не из общепринятого метода, когда появление того или иного персонажа предваряется звучанием его индивидуальной темы. Здесь Шапорин идет от обратного: первый выход Бестужева связан со звучанием темы-антипода, темы самодержавия. Поэтому тема Бестужева воспринимается особенно остро, как один из важных компонентов конфликтного начала (тем более, что тема царя полностью проходит именно в этой сцене впервые). Такой прием следует отнести к несомненным находкам композитора, новаторским чертам его оперы.

Следующие за названной сценой куплеты «Трубы восстанья поют нам на алой заре» создают характеристику Бестужева — человека, полного мужества, героической отваги и благородства. Интонационные истоки его песни находятся в том же русле, что и песни Пестеля, вырастая из фанфарно-призывной темы вступления к опере. Однако портретная характеристика Бестужева не ограничивается лишь этой стороной. Шапорин в конце второй картины дополняет его облик чертами лирической мягкости, душевности. Заключительная песня Бестужева «Ой вы, версты, версты», в истоках своих опирающаяся на русскую народно-лирическую песню с ха-

<sup>34</sup> Е. Грошева. Традиции высокого патриотизма. — «Театр», 1953, № 10, стр. 82—83.

рактальной протяженностью мелодической линии, ладовой переменностью, ритмическим своеобразием, показывает способность композитора к перевоплощению образных характеристик, умению показать все богатство содержания внутреннего мира героя. Хотелось бы особенно подчеркнуть в этой песне русскую самобытность, красоту и правду образного выражения, мелодическое богатство.

Очень важная роль в интонационной драматургии оперы принадлежит музыкальной характеристике Каховского, ибо собственно в ней заключена тема гимна декабристов. В его ариозо как бы слились индивидуальная и обобщенная характеристики героев восстания.

Выше уже говорилось о своеобразии музыкального строя героической темы декабристов, выросшей из фанфарно-сигнальной темы вступления, характеризующей активное, действенное начало оперы. И во второй картине, в партии Бестужева, в отдельных репликах-речитативах декабристов, в активно маршевом ритме их песен слышатся возгласы-призывы. Однако, обращаясь к образной характеристике Каховского, Шапорин не повторяет найденных ранее приемов и интонаций. Композитор идет здесь по пути мелодического переосмысления фанфарных интонаций, преобразуя их в плавный эпический напев, придавая призывным возгласам характер распевной, песенной мелодики, дополняя героическую характеристику чертами лирической мягкости, используя наряду с маршево-песенными интонациями и ритмами черты, свойственные высокой романсовой лирике. На это справедливо указывает в своей статье Вл. Протопопов<sup>35</sup>.

Ариозо Каховского начинает собой новую линию в характеристике декабристов, выражающую их высокие патриотические чувства. И не случайно итогом развития, идейным и эмоциональным выводом ариозо Каховского стала песня-гимн декабристов. В дальнейшем развитии оперы песня-гимн приобретает очень важную драматургическую роль: она служит кульминацией наиболее значительных сцен и картин, цементирует собой произведение, подчеркивает продуманность, симфоничность композиции. Нужно сказать, что песня-гимн звучит, как правило, в ансамблевом исполнении.

Вопрос о роли ансамблей, особенно мужских, как формы «сквозной» драматургии, заслуживает специального внимания, ибо это тоже один из новаторских приемов оперы Шапорина.

Каждая из линий, составляющих драматургию «Декабристов», — героическая, лирико-драматическая, народная — характеризуются своими конструктивными закономерностями, обусловленными содержанием. В развитии этих линий ансамблям принадлежит существенное место. Но если лирическая линия выражена в сольных и дуэтных формах, то героическая и народная, как правило — в развернутых ансамблях. Героическая, начи-

<sup>35</sup> См. «Советская музыка», 1950, № 11.

наясь обычно с сольных эпизодов, выливается в развернутые мужские ансамбли (квнтет во второй картине, хор декабристов в начале четвертой картины, секстет и хор в конце ее, хор декабристов в заключительной картине и т. д.). Обращаясь к народным сценам, композитор через индивидуальные характеристики, через судьбы отдельных героев стремится показать судьбу народную. Поэтому наряду с сольными, чаще всего эпическими формами Шаторин в народных сценах главное внимание уделяет также ансамблям и хорам. Важно подчеркнуть при этом, что динамика развития ансамблевых и хоровых сцен целиком обусловлена драматическим движением сюжета, и что каждая из них связана с наиболее значительным моментом в развитии действия оперы. Герои в ансамблевых сценах выступают как *цельный, коллективный образ*, в котором подчеркнуто *единство* их взглядов и стремлений. Таковы ансамблевая сцена второй картины — квнтет декабристов Щепина-Ростовского, Каховского, Трубецкого, Якубовича и Бестужева, подчеркивающая мотив объединения сил в борьбе с самодержавием, финальная сцена четвертой картины, выражающая решимость и волю декабристов «Без колебання идти на площадь» и, наконец, заключительная сцена, где звучит мотив утверждения героического подвига первых русских революционеров.

Каждая из этих сцен вместе с тем служит и кульминацией в развитии действия, особенно его героико-патриотической линии.

Еще одной примечательной особенностью ансамблевых сцен является то, что они, как правило, вырастают из предвещающих их сольных эпизодов. Так, квнтет декабристов во второй картине непосредственно выливается из ариозо Каховского, партия которого воспринимается как своего рода сольный запев к развернутой ансамблевой сцене, поддержанной широко развитой оркестровой партией. В четвертой картине ансамбль и хор декабристов обрамляют и развивают характеристику Рылеева. Тот же принцип использован Шаториным и в других картинах. Композитор достигает единства образных характеристик как отдельных героев, так и коллектива декабристов; он образует единую тематическую сферу индивидуальных и ансамблевых сцен, формирует сквозную драматургию оперы, в которой судьбы отдельных героев, индивидуальные линии сплетаются в общую картину борьбы декабристов.

Характеристика ведущего образа оперы — декабристов — строится, как уже говорилось на двух темах: фанфарной теме-сигнале (теме-призыве) и песне-гимне. Первая сопутствует *действиям* декабристов, направленным против царя (неслучайно она приобретает особую роль в эпизодах, связанных с выражением основного конфликта оперы, где дано столкновение враждебных сил). Кроме того она служит характеристикой героических действий декабристов, выражением их решимости к борьбе. Особенно ярко это проявилось в четвертой и пятой картинах. Нужно заметить, что тема-призыв стала своеобразным лейтмотивом не только героической линии





*4-я картина оперы «Декабристы». Большой театр*

оперы, но и вообще активного начала всех монументальных произведений Шаторина.

Тема эта лаконична, ее отличает восходящее мелодическое движение, чередование квартово-квинтовых интонаций.

Она порождает все другие темы, связанные с героическим началом оперы. Именно к ней восходят маршево-призывные интонации партий Пестеля, Бестужева и других декабристов.

Истоки декабристских гимнов, как прозвучавшего во второй картине, так и заключительного, тема которого рождается в ариозо Рылеева в четвертой картине, а затем утверждается в финале оперы, — лежат, с одной стороны, в песнях вольности и в застольных песнях (широко распространенных в начале прошлого века в военной среде, в кругах либерального дворянства и среди солдат и офицеров), с другой — в свободолюбивых песнях-гимнах той эпохи. Известно, что первые, проникнув в широкие круги, стали народными и сохранились почти до нашего времени. Песни декабристов, или как их называли «стихотворные прокламации», занимали очень важное место в политической пропаганде. Они заучивались наизусть и передавались от одного к другому по всей России. Они были известны не только в Петербурге, но дошли и до Южного общества. Характерно признание А. Бестужева, который в своих показаниях Следственной комиссии писал: «Сначала мы имели намерение распустить их (песни. — С. Л.) в народе, но после одумались. Мы более всего боялись народной революции, ибо она не могла быть не кровопролитна и не долговременна: а подобные песни могли бы онау приблизить»<sup>36</sup>.

Это высказывание свидетельствует об огромной политической роли песен, и одновременно подчеркивает правильность мысли В. И. Ленина о том, как далеки были декабристы от народа, как боялись его. И все же, особенно перед восстанием, декабристские песни получили большое распространение не только в офицерской среде, но и в солдатской и матросской, на которую собственно они и были рассчитаны.

М. А. Бестужев в своих мемуарах вспоминает, что «хотя правительство всеми мерами старалось истребить эти песни, где только могло находить их, но они были сделаны в простонародном духе, были слишком близки к его состоянию, чтобы можно было вытеснить их из памяти простолюдинов, которые видели в них верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем... Рабство народа, тяжесть притеснения, несчастная солдатская жизнь, изображались в них простыми словами, но верными красками... В самый тот день, когда исполнена была над нами сентенция и нас, морских офицеров, возили для того в Кронштадт, бывший с нами унтер-офицер морской артиллерии сказывал нам наизусть все запрещенные стихи и песни Рылеева, прибавя, что у них нет

<sup>36</sup> «Восстание декабристов», т. 1, стр. 458.

канонира, который, умея грамоте, не имел бы переписанных этого рода сочинений и особенно песен Рылеева»<sup>37</sup>.

Шапорин в своей опере коренным образом меняет эмоциональный тон застольных песен декабристов. Мотив тоски, уныния уступает место мотиву утверждения, воли, решимости, веры в будущее. Композитор, «изображая простыми словами, но верными красками» облик первых русских революционеров, наделяет их песни героическими интонациями, создает боевой гимн, полный революционного пафоса, оптимизма, звучащий как торжественная клятва верности пражданскому и патриотическому долгу. И не случайно поэтическое содержание гимна составляют пророческие слова Пушкина:

Товарищ, верь: взойдет она,  
Звезда пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна;  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!

Шапорин стремится сблизить историю и современность. Он обогащает музыкальный язык не только активными и волевыми ритмами, свойственными революционным песням-маршам и патриотическим гимнам декабристской эпохи, но и современными массово-песенными интонациями<sup>38</sup>.

Песни-гимны Шапорина наряду с героическими мотивами вмещают в себя высокую романтическую патетику и проникновенную лирику, сохраняя при этом глубоко национальный колорит (это касается и средств музыкальной выразительности и принципов формообразования). В отличие от фанфарной темы-призыва, гимны декабристов характеризуются широкой распевностью, поступенными мелодическими ходами, окрашивающими их в мягкие лирические тона, в соединении с активной ритмической устремленностью, восходящим квартово-секстовым движением мелодики, типичными для песенно-маршевых тем. «Все то, романтически-восторженное, устремленное к идеалу, что таит в себе музыка лучших сочинений Шапорина, как бы собрано во вдохновенном гимне „Товарищ, верь“, ...воплотившем и важнейшие черты его романсового творчества»<sup>39</sup>, — справедливо пишет В. Протопопов.

<sup>37</sup> «Воспоминания Бестужевых». М., 1931, стр. 79.

<sup>38</sup> Нужно специально подчеркнуть, что Шапорин — один из первых советских композиторов, кто для создания песенных образов в исторической опере широко использует современный народно-интонационный строй. Да и не только в опере. И Симфония, и симфония-кантата, и оратории, и романсы свидетельствуют о попытке композитора решить проблему современного национального стиля в музыке.

<sup>39</sup> «Советская музыка», 1961, № 3, стр. 43.

Quasi piu mosso



Принципом строения песен-гимнов является куплетность, характерная как для революционных песен прошлого, так и современной массовой песни. Однако Шапорин широко, свободно и оригинально трактует эту форму, развивая и обогащая ее как в отдельных сольных эпизодах, так и, в особенности, в ансамблевых, образующих, как правило, развернутые динамические построения, широко использующие принцип варьирования.

Нужно подчеркнуть роль песен-гимнов как важнейшего фактора в становлении «сквозной» драматургии оперы, в выявлении ее патриотического содержания. Естественна в связи с этим и органическая интонационная связь партий ведущих героев оперы и песен-гимнов (сравним партии Пестеля, Бестужева, Рылеева), ставших обобщенным выражением самого духа движения декабристов, их жизнеутверждающего оптимизма.

Третья картина оперы — «На ярмарке», как и предшествующие, ясно делится на две законченные сцены: жанрово-бытовую сцену ярмарочного народного гулянья и сцену Щепина и Елены, развивающую лирическую линию произведения. Большую, развернутую сцену народного гулянья Шапорин строит на мастерском полифоническом сочетании разнохарактерных тем: распевной эпической песни мужского хора «Эх, в Таганроге со-лучилась беда» (в тексте которой заключен намек на смерть царя) и валь-

сообразной песни девушек «Ходи, ходи быстрее, по кругу, карусель», к которым затем присоединяется и сатирическая песня мужиков «Пров пива наварил». Быстрое чередование, повторение мотивов этих песен, полифоническое их переплетение создают ощущение разноголосного хора русской ярмарки, набегающих друг на друга звуковых волн, идущих как бы с разных концов ярмарочной площади. Этот принцип полифонического соединения «интонационно-различных тем», служит одним из действенных средств контраста. Унаследованный от русской классической оперы, этот принцип в «Декабристах» Шапорина нашел свое развитие и новаторское истолкование.

Сцена ярмарки строится на основе варьирования куплетных песен. При этом надо заметить, что каждая из песен сама по себе многоголосна. В итоге, как отмечает Вл. Протопопов, образуется не просто «сочетание двух мелодий, но двух многоголосных комплексов», к которому затем присоединяется еще и третий (заключенный в оркестровом сопровождении), обладающий своей мелодической самостоятельностью. Исследователь подчеркивает мастерство Шапорина, его умение сообщить полифоническому сочетанию разнохарактерных мелодических образований текучесть и непринужденность. Преодоление расплывчатости он объясняет в первую очередь жанровой характеристичностью компонентов. «Рассмотренный пример контрастно-тематической полифонии, — пишет Вл. Протопопов, — очень важен с точки зрения развития классических традиций. Шапорин не повторяет уже известных образцов из опер XIX века, но вводит нечто своеобразное — использует сочетание жанров, которое прежде не встречалось. Течение каждой темы очень свободно, что необыкновенно повышает реалистические качества этой сцены, приближая ее к жизненным условиям. Такая контрастная полифония противостоит модернистской трактовке многоголосных сочетаний, встречающихся в операх композиторов современного Запада»<sup>40</sup>. Нам хотелось бы еще раз подчеркнуть, что прочная опора композитора на традиции русской классической оперы не только не мешает, но, напротив, помогает ему в создании новаторских черт и приемов, какой бы стороны произведения это ни касалось — тематизма, формообразования, образных характеристик, методов тематического развития и т. д. и т. п.

Среднюю часть народной сцены составляет песня Стеши и хор цыганок. Но ее быстрое течение нарушается репликами декабристов, неожиданно появившихся на пороге трактира. В репризе народной сцены вновь слышатся темы девичьего и обоих мужских хоров, к которым затем присоединяются и темы песни Стеши и хора цыган, приводящие к яркой коде.

Нужно сказать, однако, что, несмотря на мастерство и удачные музыкальные находки, композитору не удалось в этой сцене подчеркнуть

<sup>40</sup> Вл. Протопопов. История полифонии. М., Музгиз, 1962, стр. 265.

социальный мотив. Акцентируя жанровые моменты, увлекшись задачей полифонически соединить контрастные тематические элементы, создать многослойную хоровую фактуру, он упустил очень важный момент — создание цельной образной характеристики народа.

Лирический раздел третьей картины отделен от жанрового контрастной сценой полицейских, разгоняющих народ («Слышали? Царь помер! Ярмарка закрывается, расходись!»), куда включаются и отзвуки песни о Таганроге и песни ючного сторожа, в которой образ полицейских ассоциируется со «злыми псами на цепях» (недаром при этих словах слышится знакомый лейтмотив полицейских).

Лирическая линия в третьей картине оперы если и получает развитие, то скорее сценическое, нежели музыкально-драматургическое. Здесь происходит объяснение Щапина-Ростовского и Елены, и она принимает решение «все в жертву принести своей любви». Однако эмоциональной полноте лирической сцены мешает известное однообразие музыкального содержания, что не могло не привести и к пассивности в развитии сценического действия. Лирические темы, намеченные в первой картине, не получают здесь развития, и композитор, удовлетворившись повторением ранее найденной им элегически-созерцательной характеристики лирических героев, затормозил драматическое движение картины в целом.

Четвертая картина («У Рылеева»), открывающая собой второе действие оперы, является не только кульминацией в становлении нового образа коллективного героя, но одной из вершин драматического развития. Музыка, «ведущая действие», получила здесь эквивалент и в сценических ситуациях и в разнообразии музыкальных форм. Это одна из наиболее цельных и законченных картин, где основная героико-патриотическая идея произведения получила яркое, художественно-убедительное и исторически верное раскрытие.

В четвертой картине Шапорин широко и многообразно подходит к изображению характеров героев, показывая их в движении, развитии, в остро-конфликтных ситуациях. Несмотря на общность интонационного строя партий декабристов, выражающую высокие думы и чувства «рыцарей свободы», единство их стремлений — образы эти индивидуализированы. В каждом из них автор подчеркивает характерное, неповторимо-индивидуальное. Если у Бестужева преобладают черты мужественной решимости, то Каховского скорее отличают романтическая патетика, лирическая приподнятость чувств. Рылеева, наряду с присущей ему твердостью, характеризуют ноты суровой печали, скорбного раздумья о судьбах родины. Каждая из этих ярких портретных зарисовок, обогащая друг друга, помогает созданию обобщенного образа декабристов, объединившего в себе черты и героические, и эпические, и лирико-драматические, а в музыкальном строе — элементы фанфарной темы-призыва и песни-гимна, впервые прозвучавшей во второй картине, и всего самого возвышенно-героического.

что есть в опере. Несмотря на то, что четвертая картина состоит из ряда законченных сцен, она объединена сквозным симфоническим развитием. Начавшись с песни Каховского — «Когда поток с высоких гор», подхваченной затем присутствующими у Рылеева декабристами, действие переходит к их вождю — Рылееву, к его монологу-размышлению.

Сцена Рылеева помимо ариозного пения включает и индивидуально-выразительный речитатив, гибко передающий тончайшие оттенки душевного движения героя. Используя опыт русской классической оперы, Шапорин стремится максимально приблизиться к строю русской речи, для которой характерна распевность, размеренность. Сближая различные компоненты тематизма, Шапорин формирует единый музыкально-образный строй, опирающийся на общенациональные основы русского музыкального языка. Поэтому речитативы Рылеева наполнены большим мелодическим содержанием, столь же песенны и кантиленны, как и его арии и ариозо, в которых оба эти элемента (речитатив и мелодия) взаимно переплетаются, образуя новое качество. Удачное использование традиций глинкавского речитатива составляет существенную сторону завоеваний Шапорина в оперном жанре. Известно, что в 30-е годы, в период активной работы композитора над «Декабристами», вопрос этот приобрел значение одного из важнейших в развитии жанра оперы вообще. Некоторые композиторы полностью отрицали необходимость речитатива в оперном произведении (И. Дзержинский), другие, напротив, отводили ему основополагающую роль (С. Прокофьев в опере «Семен Котко»). Думается, что верность принципам русской реалистической оперы, развитие традиций применительно к новому содержанию и новому образному строю советской оперы — составляет одну из новаторских черт «Декабристов». Развернутая сцена и ария Рылеева занимает в четвертой картине оперы центральное место. Не случайно она перерастает затем в хор декабристов, развивающий основную идею данной сцены. Ария Рылеева построена на двух темах:

### Largo con gran espressivo

О, Руть мо-я, мой край родной,

*pp*

a tempo

Тенора

Мы все пойдем на бой свра\_гом,

Басы

Detailed description: This block contains the vocal staves for a Tenor and a Bass. The Tenor part is on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Bass part is on a bass clef staff with the same key signature. Both parts have lyrics written below the notes. The Tenor part has a long note on 'свра\_гом,' which is tied to the next measure. The Bass part has a long note on 'свра\_гом,' which is also tied to the next measure.

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the first system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Poco piu mosso

Е\_е тер\_нис\_тый путь тя\_жел,

Detailed description: This block contains the musical score for the second system. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).



Тематизм партии Рылеева выходит за рамки индивидуального портрета героя. Он включает в себя все лучшее, что связано в сочинениях Шапорина с темой Родины, России, патриотизма. Композитор создал образ мужественного героя, человека, наделенного чувствами глубокой отцовской нежности и мудростью вождя. Образная характеристика Рылеева получилась более масштабной и многогранной, чем, например, характеристика Дмитрия Донского, ариозо которого в «Поле Куликовом» также занимало одно из центральных мест. Ария Рылеева, как уже было отмечено, перерастает в хор декабристов, тематизм которого основан на темах рылеевской думы и таким образом воспринимается как ее вариационное развитие. Сочетание сольного и хорового эпизодов образует сонатную форму без разработки. Характеризуя эту сцену, Вл. Протопопов подчеркивает ее новаторские черты. Он отмечает здесь «необыкновенно удачное и оригинальное применение вариационности и сонатности. В такой форме видна связь с бытовой песней-романсом, а в то же время несомненно сказываются традиции глинкинского принципа „запевало-хор“. Но они даны в творческом развитии» <sup>41</sup>.

Заключительная сцена четвертой картины состоит из ряда эпизодов: это хор часовых на Неве (вносящий в действие бытовой оттенок), и реплика Бестужева, и развернутый инструментальный эпизод — своеобразная фортепианная прелюдия, в которой объединяются все основные темы картины. Финальная сцена в свою очередь складывается из ряда построений: хора «Отечество наше страдает» (на текст Катенина), песни-гимна «Товарищ, верь» (на текст Пушкина), объединяемых строфой из катенинского же стиха «О, вольность святая». И в финале картины ансамблевым сценам предпосланы сольные запевы. В обоих случаях «запевалой» является вождь восставших — Рылеев.

Одако наряду с музыкально и драматургически выразительными моментами (как например, «сквозное» развитие героической линии оперы от песни Каховского до песни-гимна, или удачное введение песни «москвичев», которая символизирует общность настроений декабристов и солдатских масс и намечает связи с последующей, шестой картиной, где обе эти силы вступят в непосредственное столкновение с враждебным лагерем), даже в этой, драматически наиболее цельной картине, есть известные провалы. Чаще всего это связано с нарушением динамического движения к кульминациям. Шапорин рассредоточивает внимание слушателя. На пути к финальной ансамблевой сцене композитор вводит эпизоды с часовыми на Неве и развернутую фортепианную прелюдию, заметно ослабляющие драматическое напряжение кульминации, и тем самым замедляет и без того недостаточно динамическое развитие действия оперы.

<sup>41</sup> Вл. Протопопов. «Иван Сусанин» Глинки. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 303.

Пятая картина («В зимнем дворце») — одна из самых лаконичных в произведении. Она дает характеристику Николаю I. И хотя сценическое действие ограничено показом единственного персонажа, музыкальная драматургия картины развивается довольно активно. Теме Николая в оркестре противопоставлена героическая фанфарная тема декабристов, как бы предопределяющая направление драматического движения и взаимоотношения конфликтных сил.

Вопрос о воплощении отрицательного образа в опере Шапорина вызвал целую дискуссию<sup>42</sup>. Композитора критиковали за то, что образ царя не оправданно облагорожен, что его характеристика внеисторична, что она основана на «ложных принципах типизации», а в музыкальном языке композитор «не находит особых, специфических приемов локального колорита», что «господствующий в музыке оперы лиризм распространяется и на образы зла», превращая сильные качества музыкального языка — лиризм — в свою противоположность и т. п.

От автора музыки требовали большей социальной заостренности, принесения в характеристику Николая элементов гротеска, сатиры, насыщения музыкального языка более жесткими и острыми гармоническими сочетаниями, подчеркивающими жестокость, озлобленность, трусость царя.

Обращаясь к характеристике отрицательных героев, Шапорин следует прежде всего традициям классиков. Он считает, что в выборе средств музыкальной выразительности необходимо руководствоваться единственным критерием — художественностью. Поэтому он менее всего стремится к изобретению специальных острых средств, резко отличных от характеристики положительных героев. Не едкий сарказм, не гротеск, не острые гармонические и прочие преувеличения, а глубоко реалистический подход отличают музыкальный язык, которым охарактеризованы и княгиня Щепина-Ростовская и Николай и другие отрицательные персонажи «Декабристов». В «Декабристах» нетрудно заметить ясное разграничение интонационных сфер, сознательный отбор иной системы выразительных средств для характеристики различных социальных групп. Для сферы положительных образов едва ли не основную роль играет *песенное* начало в самом широком смысле, начиная от подлинных народных напевов крепостных девушек, до выразительнейшего гимна декабристов. В музыкальной характеристике отрицательных персонажей преобладает не вокальная распевность, а декламационно-речитативное начало, «угловатость» интонационного рисунка. И образ княгини Щепиной-Ростовской и Николай отличаются не столько лейттемы, сколько лейтгармонии, основанные на применении более сложных гармонических сочетаний, внезапных модуляциях

<sup>42</sup> См.: «Советская музыка», 1954, № 3, 7, 10; «Советское искусство», 27 июня 1953 г. и др.



*6-я картина оперы «Декабристы». Большой театр*

в далекие тональности, на сопоставлении увеличенного и уменьшенного ладов, более сложной и капризной ритмике.

Образ старой княгини очень ярко и лаконично очерчен в воспоминаниях Полины Анненковой, где сказано, что это была «женщина в высшей степени надменная, гордая и совершенно бессердечная»<sup>43</sup>. Шапорин в своей музыке хорошо почувствовал антигуманистическую природу этого образа. В самом деле, как далеки друг от друга образы деспотичной помещицы и ее сына — декабриста. В музыкальных характеристиках этих персонажей Шапорин пытается поставить не только проблему взаимоотношения различных поколений, но гораздо более важную — социальную проблему, благодаря чему история в опере выступает не в качестве отвлеченной категории, а говорит живым человеческим языком.

Широко и разносторонне подходи к изображению характеров, Шапорин стремится найти такие средства, которые способствовали бы раскрытию не только судеб отдельных героев, социальных групп, но и движения истории. При этом особое значение приобретает тема гуманизма, характеризующая круг положительных героев оперы. Сфера отрицательных образов, не выходящая за пределы художественного и подчиненная реалистическим средствам выразительности, не эстетически возвышается, а эстетически обличается. Шапорин лишает отрицательных героев привлекательной мелодической напевности, подчеркивает их смятение, злобность, жестокость. Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением критиков, что для изображения отрицательных героев необходимы особые, специфические средства выразительности, не имеющие ничего общего со сферой положительных образов.

А. Дмитриев пишет, что «пожалуй впервые в музыкальной литературе с такой силой раскрыт страшный образ царя-самодура, жестокого и мрачного. Первый же стремительный выход артиста заставляет насторожиться. В этих быстрых шагах и скупых, нервно-механических жестах очень четко раскрывается внутренняя сущность деспотичного самодержца. Характерное скандирование каждого слова в соединении с хорошо разработанной манерой подачи самого звука создает своеобразную по интонациям речь Николая, резко отличную от человечески теплого, правдивого языка декабристов»<sup>44</sup>.

Сценический образ Николая в пятой картине получился несколько статичным. Его партия — это в сущности размышления о своей судьбе. Лишь небольшое отступление от этих мыслей, связанное с увиденными им из окна кабинета мятежниками, вызывает в нем смятение, злобу и страх перед восстанием. В последующих шестой и седьмой картинах обострение

<sup>43</sup> «Воспоминания Полины Анненковой». М., Изд. Всес. общества политкаторжан и ссыльно-переселенцев, 1932, стр. 69.

<sup>44</sup> «Ленинградская правда», 25 сентября 1953 г.

сценической ситуации не получило отражения в музыкальной характеристике царя, что безусловно снизило остроту конфликтного начала оперы.

Драматургической кульминацией «Декабристов» призвана стать шестая картина («Сенатская площадь»). Не случайно композитор именно сюда перекидывает «арку» от темы-сигнала из вступления, как бы стремясь подчеркнуть, что призыв декабристов найдет здесь живое и действенное воплощение.

В шестой картине впервые непосредственно сталкиваются два враждебных лагеря. Шапорин развертывает широкую панораму народных образов, показывает сочувствие народа декабристам, но вместе с тем, как бы боясь нарушить историческую правду, акцентирует не мотив общности с восставшими, а оторванность от них. Народ не участвует в действии, а лишь наблюдает за ним. Отсюда и характер развертывания драматического действия — вместо резкого столкновения конфликтных сил эпическое их противопоставление. Не случайно на сцене зритель видит лишь одну из сторон — декабристов; царские же войска «ощущаются» зрителем за пределами сценической площадки.

Шестая картина состоит из десяти отдельных эпизодов, не подчиненных единой линии развития, а потому и не образующих цельной картины народной трагедии. В этих эпизодах можно проследить три плана, отражающих характеристику различных социальных групп: декабристов, народа и самодержавия. Однако если Шапорину удалось найти полноценное музыкальное решение в показе положительных сил — декабристов, народа (подчеркнем удачное использование интонаций первого хора крепостных девушек в финале картины, отдельные хоровые реплики и т. д.), солдат (широкое и многообразное использование песни москвичей), то враждебные силы показаны внешне. Интонационный их строй недостаточно типичен, не всегда художественно убедителен и индивидуален (таковы сцены с Митрополитом, с генералом Милорадовичем). Шапорин не смог показать здесь *«многопланового контраста в едином сценическом действии»* (М. Друскин). А это привело к вялости в развитии драматического действия, к недостаточному выявлению основного конфликта, составляющего идейный центр оперы.

В своей статье «Мысли об оперной драматургии» Шапорин сформулировал требования, которым должна отвечать историческая музыкальная драма. Это «живое чувство истории, могучая шекспировская хватка народной жизни, глубокая психологическая правда в передаче человеческих характеров»<sup>45</sup>. Нужно сказать, что сам композитор в основной для «Декабристов» шестой картине полностью ответить этим требованиям не смог.

Завершает шестую картину тема народного горя. Начавшись в оркестре, она развивается через монолог старого солдата «Ой, братцы! Видно

<sup>45</sup> «Советская музыка», 1940, № 10.

смерть пришла» к скорбному хору, звучащему за сценой. Этот хор перелитонизирует песню «Ах, талан ли мой», символизирующую трагический исход событий на Сенатской площади.

Седьмая картина оперы, пожалуй, наиболее традиционна. Здесь происходит своего рода эмоциональная «разрядка». В сцене бала (почти обязательной для всех больших опер), во встречах Елены и царя, в характеристике окружающей царя военной знати ни развития, ни обострения конфликта не происходит, хотя события давали для этого возможность. Как раз здесь и можно было выявить и психологически правдиво показать характер реакционной силы, задушившей восстание декабристов.

Большой интерес представляет следующая, восьмая картина («Каземат»), в которой композитор прибегает к использованию того самого «многопланового контраста в едином сценическом действии», которого так не хватало шестой картине. На сцене, в двух различных камерах каземата, *не видя* друг друга поют Рылеев и Пестель (это одна из интересных находок Шапорина). Каждый по-своему переживает трагическое поражение восстания. Не жертвы восстания, а его герои, они готовы заплатить жизнью за свободу: «Но где, скажи, когда была без жертв искуплена свобода?» — поет Рылеев. Его ариозо, целиком построенное на интонациях патристически-возвышенного монолога из четвертой картины «О, Русь моя», так же как и ариозо Пестеля, в котором тот мечтает о свободе для своего народа, — звучат гимном величию и бесстрашию героев восстания. Завершающий картину дуэт идущих на казнь Рылеева и Пестеля, переходящий в песню-гимн «Товарищ, верь», служит кульминацией сцены. И хотя восьмая картина не является новой ступенью в развитии драмы, она еще глубже раскрывает их характеры, приобретая тем самым особый смысл в выявлении идейного содержания оперы.

Тема единства помыслов декабристов и народа развивается в финальной девятой картине. В песне и балладе часового Сергеича и в заключительном народном хоре «Ах, талан ли мой», перерастающем в песню-гимн, которую поет вместе с декабристами народ — звучит жизнеутверждающий мотив:

Взойдет желанная заря,  
Народ порвет свои оковы.  
И вас помянет добрым словом,  
Как первых, вставших на царя!

В песне Сергеича нетрудно усмотреть близость к интонациям песни Бестужева «Ой, вы версты». Сюда как бы незримо протянулась нить, связывающая декабристов с народом. Примечательно, что и сцену Сергеича, начавшуюся с бытовой песни «Ой, погодушка, погода» и его балладу — драматический рассказ о казни пяти декабристов, — несмотря на всю напряженность драматической коллизии, Шапорин строит в привычной ему

эпической манере. Сцена Сергееча служит вместе с тем подтверждением мысли Б. В. Асафьева о «переключении смысла» от жанрово-бытовой сцены в «идею-образ народа», приеме, очень характерном для русской классической оперы и для Шапорина, сумевшего в «Декабристах» поднять бытовой материал до уровня высокого искусства.

Небольшое ариозо Бестужева, следующее за балладой Сергееча, как бы возрождает в памяти образы братьев по борьбе. В оркестре возникают лейтмотивные характеристики Рылеева и Каховского, звучит тема песни-гимна декабристов. И в сцене Сергееча и в других народных сценах, Шапорин минимально используя подлинники народные напевы, создает музыкальный строй, в основе которого лежит широкий мелос, кантиленная распевность, «растворенность» элементов русской народной музыкальной речи. Язык оперы свидетельствует об органическом насыщении его интонациями народной песенности. Это придает музыке русский колорит, в котором объединились черты народного языка с интонациями, родственными русской классической музыке.

●

Музыкально-героическая эпопея «Декабристы» — значительнейшее явление в советской оперной культуре. Шапорин создал произведение во многом новаторское, прочно вошедшее в репертуар оперных театров.

В истории советской оперной культуры «Декабристам» принадлежит особая роль. Это не только итог длительных и настойчивых творческих исканий композитора, но и существенный этап в развитии жанра героико-эпической оперы. Обратившись к исторической теме, Шапорин во многом решил ее как современный художник. Это сказалось и в самой идейной концепции оперы и в средствах музыкальной выразительности и в принципах формообразования.

Шапорин правдиво показал в опере первый этап революционного движения в России. Но опера воспринимается не как дань прошлому, а как живая история нашей родины, как гимн декабристам, в действиях которых, по словам В. И. Ленина, «в 1825 году Россия впервые увидела революционное движение против царизма»<sup>46</sup>.

Задача, поставленная Шапориным — сближение истории и современности — уже сама по себе новаторская. Шапорину бесспорно удалось нарисовать реалистический портрет декабристов.

И. Рыжкин верно отмечает, что Шапорин «наиболее самобытно, творчески своеобразно показывает себя в тех случаях, когда само задание требует выявления новаторского начала. Не случайно же то обстоятельство, что убедительнее всего даны музыкальные характеристики декабристов»<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 23, стр. 234.

<sup>47</sup> «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., Музгиз, 1954, стр. 362.



*Ю. А. Шапорин, А. Ш. Мелик-Пашаев и Е. А. Мравинский  
на репетиции*

Новаторство Шапорина сказалось и в трактовке народных сцен, в прочной опоре их, с одной стороны, на исторически-сложившиеся традиции, с другой — в обращении к современному интонационному строю, к органическому сочетанию этих элементов.

Новаторская трактовка образов, создание коллективного образа декабристов естественно потребовали обращения к новым выразительным средствам, синтеза различных элементов: героического, лирико-драматического, эпического, народножанрового. Все это придало опере многоплановый характер, хотя основу ее составляет эпика. Большая роль, наряду с коллективным героем, в опере принадлежит народным сценам, широко трактованным, начиная от бытовых песен и сцен, до обобщенных песен-гимнов, отражающих основную героико-патриотическую идею оперы.



«Декабристы» — произведение, полное высокого этического и гражданского пафоса. Лирические сцены обогащают народножанровые и героические элементы произведения.

Драматургия оперы подчинена выявлению основного конфликта. Композитор использует для этого самые многообразные средства и формы, начиная от народных песен до развернутых вокально-симфонических сцен, где сложные взаимоотношения героев подчинены сквозной линии драматического развития.

Касаясь вопроса о формообразовании, надо заметить, что наряду с использованием традиционных форм, по преимуществу законченных сцен, Шапорин достигает и непрерывного симфонического развития, «сквозной» драматургии.

Однако, как уже говорилось, не все задачи, поставленные композитором, решены в одинаковой степени удачно. Композитору не везде удалось органично объединить, намеченные в первой картине оперы героическую, лирическую и народную линии развития. Порой в опере ощущается сосуществование этих линий, а не подлинное взаимопроникновение.

И тем не менее Шапорин создал произведение, служащее благородному делу воспитания народа в духе патриотизма и верности революционным идеалам. В опере органично сочетаются реализм и высокая романтика, которая никогда не звучит декларативно, а составляет одно из основных качеств произведения.

«Декабристы» — крупнейшее достижение в творчестве Шапорина, посвященном темам освободительной борьбы России за свободу и независимость, начиная от битвы на Куликовом поле до Великой Отечественной войны. Эта патриотическая направленность в свое время положила начало героическому эпосу в советской музыке. Шапорину принадлежит честь быть одним из тех советских композиторов, кто внес ценный вклад в создание плодотворных традиций советской музыкальной культуры.

---

## Глава десятая

*Шапорин — педагог,  
музыкально-общественный деятель,  
публицист*



Деятельность Шапорина-педагога охватывает почти четверть века. Придя еще в 1939 г. в Московскую консерваторию на кафедру композиции, он и поныне остается ее бессменным профессором. За два с половиной десятилетия Шапорин воспитал многих композиторов, музыкальных деятелей, педагогов, среди которых получили широкую известность Р. Щедрин, А. Флярковский, Е. Светланов, Р. Яхин и другие. Своим ученикам Шапорин сумел привить качества, отличающие его самого: широкий интерес к музыкальной и творческой жизни, активное участие в строительстве советской музыкальной культуры, подчинение всей своей творческой деятельности общественным интересам.

Шапорин и как педагог унаследовал многое из того, что было завещано лучшими представителями русской музыкальной школы, и в частности, его учителями, воспитанниками Римского-Корсакова и Глазунова. Это прежде всего индивидуальное отношение к ученику, к его дарованию, умение не только передать знания, без которых не может быть профессионального музыканта, но, — что самое главное, — научить мыслить широко, творчески. Шапорин учит не только постигать основы композиторского мастерства, но расширять свой идейно-художественный кругозор, подчинять детали широко поставленным задачам, уметь понимать процесс развития музыкальной культуры в целом.

Уроки Шапорина никак нельзя ограничить узким понятием «курс композиции», где за технологическими деталями подчас



*Ю. А. Шапорин и Р. К. Щедрин*

может исчезнуть сама музыка. Педагогическую систему Шапорина, по утверждению одного из его учеников — Р. Щедрина, менее всего можно уместить в рамки «системы». «Не заключается ли,— пишет он,— система Шапорина именно в том, что у него нет никакой педантично разработанной, раз навсегда данной системы? Педагогика для него тоже творчество, а в творчестве ведь бывают и неожиданные открытия.

Юрий Александрович не предлагает своим ученикам никаких готовых решений. Он пробуждает, будоражит мысль студента, причем делает это настолько тактично и тонко, что она начинает казаться вполне „собственной“. Главное же в педагогическом методе Шапорина состоит... в том, что к каждому начинающему художнику он подбирает единственно возможный „ключ“, который годится только для данной индивидуальности и ни для какой другой. (Можно сделать рискованное сравнение,— продолжает Р. Щедрин,— что Шапорин-педагог владеет редкой способностью открывания потайных секретных замков в душах молодых музыкантов)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Р. Щедрин. Учитель и друг.— «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 37—38.

Но что значит открыть «секрет» музыки? Это прежде всего суметь помочь ученику найти свое место в искусстве.

Именно поэтому ученики Шапорина так различны. Разве можно спутать «почерк» Р. Щедрина с «почерком» Е. Светланова, индивидуальность А. Флярковского с обликом Р. Яхина, А. Волконского с Г. Жубановой, Н. Сидельниковым с М. Марутаевым и т. д. Трудно найти определение, которое характеризовало бы их как воспитанников единой системы, школы, стиля. Угадав склонности своих учеников, Шапорин, не навязывая своих вкусов, не подавляя творческой индивидуальности ученика, ставит перед собой задачу выявить то, что подспудно лежит в склонностях ученика и повести его в направлении этих, только ему свойственных качеств.

Шапорин умеет передать ученику не только чисто технические навыки — но и пробудить в нем интерес к самому широкому кругу явлений жизни, к литературе, живописи, истории, философии. Энциклопедические познания самого Шапорина, близкое общение с выдающимися деятелями русской культуры нашей эпохи — Горьким, Блоком, А. Толстым, К. Фединым, дружба с крупнейшими музыкантами, великолепное знание музыкальной литературы, русской и зарубежной, классической и современной, — все это делает его уроки особенно интересными, наполняет их большим и глубоким содержанием. И не случайно в классе Юрия Александровича можно постоянно видеть не только его непосредственных учеников, но и тех, кто просто хочет больше знать о музыке, о нашем времени, о нашей культуре.

«Уроки Шапорина — вдохновенная импровизация. Здесь находится место и живым параллелям с другими искусствами, и разносторонним ссылкам на самые различные примеры из музыкальной литературы, и остроумнейшим рассказам из прошлого и настоящего музыкантов, да и не только музыкантов. И все это ярко, броско, увлеченно, насыщено сочными жизненными впечатлениями... В Шапорине студент находит то, что он не прочтет ни в одном учебнике. Я, например, — пишет Р. Щедрин, — часто ловил себя на мысли, что то или иное замечание моего педагога является для меня преображенным замечанием то ли его учителей — Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, то ли его друзей — Мясковского, Прокофьева, Блока, Горького, А. Толстого и других крупнейших деятелей русского искусства...»<sup>2</sup>

Знакомству своих учеников с музыкальной литературой Шапорин уделяет особое внимание. Игра в четыре руки занимает большое место в его занятиях. Первое знакомство учеников со многими оркестровыми сочинениями происходит обычно в классе, за роялем. «Юрий Александрович приучил нас к настоящему музицированию, и теперь оно уже стало потребностью. Причем не формальное чтение с листа, а такое, чтобы звучала му-

<sup>2</sup> Р. Щедрин. Учитель и друг. — «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 38.



*Ю. А. Шапорин с учениками*

зыка, по возможности в нужном темпе, со всеми авторскими указаниями и, конечно, с собственным отношением к исполняемому произведению»<sup>3</sup>. Мы особенно подчеркиваем этот тезис ученика Шапорина *с собственным отношением* к произведению. Для него это не деталь. Как сам он с индивидуальной меркой подходит к произведению учеников, более того, обращаясь к одним и тем же погрешностям в работах студентов, он умеет находить для каждого свои слова, свой подход, так и от них он требует своего отношения к музыке, к ее пониманию и истолкованию.

Но есть принципы, которые он хотел бы привить всем своим воспитанникам, и которые отличают прежде всего его самого, его мировоззрение. Это — отражение действительности в реалистических образах и реалистическими средствами. Ученики Шапорина, даже самые разные по своему почерку, отмечают, что Юрию Александровичу наиболее импонируют в их работах ясные и свежие диатонические сочетания, красивая и пластичная мелодика, а не «внешняя броскость» и технические сложности. «При разборе произведений своих студентов, наш педагог обращает большое внимание на широту дыхания, логику, естественность мелодического развития.

<sup>3</sup> Э. Махмудов. Незабываемое... «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 42.

Без яркого мелодического материала далеко не уйдешь, подчеркивает он. Поначалу мы не всегда соглашались с Юрием Александровичем. И в результате: „У Вас в мелодике ритмическое однообразие — вот и получается какая-то клочковатость, нет широкого мелодического дыхания“. И при этом Юрий Александрович не тратит много слов, он просто отсылает нас к Бетховену, Чайковскому, Рахманинову»<sup>4</sup>.

А между прочим и сочинения самого Шапорина могли бы служить очень показательным образцом последовательности творческого метода композитора. Говоря о работе Юрия Александровича с учениками, нельзя не подчеркнуть творческой атмосферы, царящей постоянно в его классе, о большом взаимном доверии учителя и учеников, их подлинной дружбе и понимании. Юрий Александрович «никогда не изображал из себя эдакого маэстро, у которого все разложено по полочкам и в любой момент готов тот или иной рецепт. Обсуждались новые сочинения коллективно. Порой даже стиралась грань между учителем и учениками: нередко случалось, что за роялем сидел Юрий Александрович и играл свою музыку, а мы, ученики, высказывали о ней свое суждение. Так мы прослушали „Декабристов“, романсы, виолончельные пьесы и отрывки из начатой в то время кантаты „Доколе коршуну кружить“», — пишет ученица Шапорина Г. Жубанова<sup>5</sup>.

Исключительно требовательный к себе, Шапорин и в своих учениках воспитывает самокритичность. Главная его забота — направить ученика по верному пути, не лишая его, однако, индивидуальных черт. Характерно, что он, как правило, свои пожелания высказывает в виде совета, либо вопроса: „Не следует ли Вам подумать над тем, чтобы сделать более ощутимой тональную опору? У Вас все ползет, меняется, как мне кажется, без достаточной обоснованности. Слишком частая смена гармоний здесь, видимо, будет вредить восприятию слушателя. Вы не согласны со мной?“ В следующий раз уже приносишь тщательно отшлифованные „места“, по неволе думая и об удобстве исполнителей, которых еще нет, и даже о слушателях, хотя, казалось бы, в начальной стадии работы об этом думать рановато. Вот так Юрий Александрович заставляет заботиться о целом, мысленно охватывая сочинение со всех сторон, со всех точек зрения»<sup>6</sup>.

Шапорин следит за тем, чтобы его ученики знали все, что появляется нового в музыкальной литературе, знакомит их с произведениями современной зарубежной музыки. В его классе возник своеобразный семинар по изучению творчества современных композиторов. Ряд занятий был посвящен творчеству Б. Бартока, А. Берга и других. Причем это было не просто

<sup>4</sup> Э. Махмудов. Незабываемое..., стр. 42.

<sup>5</sup> Г. Жубанова. Рахмет дорогому аксакалу. — «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 40.

<sup>6</sup> Э. Махмудов. Незабываемое..., стр. 42.



Ю. А. Шапорин открывает Второй Всесоюзный  
съезд композиторов

знакомство с их музыкой, но и с эстетикой и особенностями творческого метода, стиля и т. п. Не раз по поводу сочинений композиторов разных эпох возникали в классе интересные дискуссии, в которых Шапорин обнаруживал свое блестящее мастерство полемиста, глубокое проникновение в творческий метод композиторов, умение обобщить свои наблюдения, приподнести их в убедительной форме.

Еще одним из примечательных свойств Шапорина-педагога является умение сохранить в сочинениях учеников национальные черты их музыки. Как и творчество самого Шапорина, музыка его учеников при всем их индивидуальном своеобразии — глубоко национальна, почвенна. Не случайно именно ученик Шапорина — Р. Щедрин свою оперу «Не только любовь» строит на широком использовании русской частушки, симфонизируя этот современный народный жанр. А лирические песни А. Флярковского? Сколько в них по-настоящему русских интонаций, мягкости и естественности мелодического дыхания, характерных прежде всего для национальной вокальной лирики? То же можно сказать и о творчестве Рустема Яхина, опирающегося в своих произведениях на широкие интонационные пласты народной татарской музыки, и о сочинениях других его учеников.

Ясность и глубокая осознанность идейно-эстетических позиций Шапорина как музыканта сказалась в полной мере и в его педагогической деятельности. Его «наказ» самому себе — «зародить в сердцах молодежи стремление к большим чувствам, научить ее ценить высокую поэзию, отбрасывая прочь все мелкое, пошлое, обывательское» — послужил основным критерием и в воспитании учеников.

Но деятельность Шапорина далеко не исчерпывается композиторским творчеством и педагогикой. Он ведет еще и большую музыкально-общественную работу, выступает как публицист и музыкальный критик.

Будучи в течение многих лет одним из секретарей правления Союза советских композиторов СССР, Юрий Александрович активно участвует в строительстве советской музыкальной культуры. Он является одним из тех безоговорочных авторитетов, кому поручается представлять советскую музыкальную культуру за границей. Многие страны посетил Шапорин, со многими зарубежными музыкальными деятелями пришлось ему встретиться и не просто в качестве гостя Международных музыкальных фестивалей или съездов композиторов, но и в качестве докладчика, пропагандиста реалистических принципов советской музыки, эстетики социалистического реализма.

Проблема народности, национальности, реализма — вот основные темы его докладов и выступлений. Убежденность Шапорина, доказательность его выводов, умение найти свои, нужные слова, всегда привлекали большое внимание и не раз заставляли противников отступить.

Мастерство Шапорина-публициста и полемиста общепризнано. Великолепное владение русским языком, умение найти точные и образные вы-



ражения, тонкий подход к явлениям искусства и, главное, умение *по-своему* раскрыть эти явления отличают его статьи и выступления.

«Не берусь сказать,— пишет Д. Шостакович (имея в виду публицистику Шапорина),— что здесь послужило главной причиной — близкое ли общение с замечательными писателями — Блоком, Горьким, А. Толстым, Фединим, огромная ли любовь к русскому слову, русской речи или природная одаренность точно и ярко выражать мысль (а вернее всего, сыграли роль все три фактора), — но публицистическому таланту Ю. А. Шапорина могут позавидовать многие. И не в том дело только, что на протяжении всей своей длительной и разнообразной творческой деятельности композитор писал интересные статьи по вопросам искусства, но и в специфическом даре собеседника-полемиста. Послушайте, как он разговаривает, как спорит, убеждает в чем-то.

Даже человеку, не разделяющему художнические взгляды Ю. А. Шапорина, нелегко опровергнуть его: так убежденна, богата ассоциациями его речь»<sup>7</sup>.

Шапорин представлял советское искусство в целом ряде демократических стран: Болгарии, Германской Демократической Республике, Польше, Чехословакии и в капиталистических: Австрии, Италии, Норвегии, Финляндии, Франции и других, много сделав для укрепления дружбы и взаимопонимания между музыкантами всего мира.

Шапорин был удостоен чести открыть Второй Всесоюзный съезд советских композиторов. Его вступительное слово, произнесенное с высокой трибуны, было обращено к советским и прогрессивным музыкантам всего мира. «Мне хочется,— сказал он,— призвать вас вложить в предстоящую нам работу всю силу ума, сердца, знаний, опыта, всю присущую советским людям страстность и правдивость... Мне хочется верить, что наш съезд пройдет под знаком сплоченности и дружбы музыкантов... под знаком единодушного стремления обеспечить дальнейший высокий подъем музыкальной культуры и создания произведений, достойных нашего народа, самоотверженного в труде и в борьбе за дело коммунизма».

Многогранная творческая и музыкально-общественная деятельность Шапорина была высоко оценена присвоением ему высокого звания Народного артиста Советского Союза и присуждением трех государственных премий.

Музыкально-критическая деятельность Шапорина охватывает большой круг вопросов и проблем. Им написано около ста статей и работ, среди которых основное место отведено классикам русской музыки — Глинке, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Чайковскому, Танееву, Рахманинову, зарубежной — Баху, Бетховену, Моцарту, Шопену, Сметане и совет-

<sup>7</sup> Д. Шостакович. Художник русской души.— «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 23—24.

ским композиторам. Много статей посвящено исполнительскому искусству, преимущественно вокальному (сфере, наиболее близкой композитору), основным проблемам развития советской музыки, — традиций и современности, отношения к наследию, вопросам мастерства и разнообразия музыкальных форм. Много написано им рецензий на выступления советских и зарубежных артистов. Кроме того, Шапорин является автором предисловий к таким книгам, как «П. И. Чайковский. Письма к близким» и «Переписка С. И. Танеева с П. И. Чайковским», «Переписка Чайковского с Юргенсоном», т. 2.

Во всех своих статьях и работах Шапорин выступает прежде всего как последовательный и убежденный сторонник реалистического искусства. «Мы с гордостью можем сказать, — пишет он, — что русская классика, на протяжении чрезвычайно короткого времени утвердившая свое мировое значение, всегда стремилась к высоким идеалам реалистической правдивости и народности. Глубоко усвоив многовековой опыт всей мировой музыкальной культуры, русские классики вместе с тем достигли высокого национального своеобразия и самобытности.

Внешняя подражательность никогда не приводит и не может привести к положительным результатам. В то же время могучий дух Глинки, которому следовали композиторы после него, оплодотворил всю русскую музыку от Даргомыжского до Рахманинова, он жив и сейчас, составляя великую отраду и надежду современных композиторов всех поколений»<sup>8</sup>.

Шапорин — один из советских композиторов старшего поколения, деятельность которого продолжает и развивает классические традиции. Это сказалось не только в чисто музыкальных приемах, но в самой этической направленности его творчества, в стремлении поддержать передовое, талантливое, индивидуальное. Он выступает за доверие композиторам, ибо «в доверии заключен сильный импульс, помогающий раскрываться творческим способностям», за смелое выдвижение молодых, но при этом требует от них постоянно работать над совершенствованием мастерства, не отрываться от народа, создавать произведения близкие и понятные ему.

«Прочно только то, что корнями своими гнездится в народе». — Эти слова Танеева служат девизом и для Шапорина.

В статьях о творчестве Мусоргского, Чайковского и других классиков русской музыки Шапорин подчеркивает прежде всего высокую идейность, подлинную народность и реализм их музыки, знание народных характеров, умение вслушиваться в живую русскую речь, мелодический дар, смелое новаторство и демократизм их творчества.

«Все сочинения Чайковского понятны каждому. Самый сложный замысел всегда облечен у него в такую совершенную и вместе с тем такую простую форму, что делается доступным для всех. Высшее совершенство

<sup>8</sup> «Правда», 24 марта 1957 г.



*Ю. А. Шапорин на музыкальном вечере в Доме-музее  
П. И. Чайковского в Клину*

искусства Чайковского — в мудрой простоте его художественного стиля»<sup>9</sup>.

В творчестве Мусоргского Шапорин подчеркивает высокую правду творчества, называя его певцом народной жизни, величайшим реалистом, смелым новатором, тонким психологом-композитором, который с удивительной силой умел «проникнуть в глубины народной жизни и показать внутренний мир людей». Обращаясь в своих статьях к творчеству Моцарта, Бетховена, Баха, Шопена, Шапорин также прежде всего говорит о сочетании в их искусстве жизненной правды и красоты, об их прозрении будущего — кстати это один из основных тезисов, отличающих публицистическое творчество Шапорина — умение в прошлом увидеть живые традиции, протянуть нити к современности.

И в творчестве своих коллег, советских композиторов, в их музее Шапорин стремится найти «лица необщее выражение». «Счастье нашего искусства, — пишет он, — состоит в том, что... оно сохранило бесчисленно

<sup>9</sup> «Правда», 6 мая 1940 г.

разнообразные индивидуальности художников, творящих в едином русле реализма и народности. Слушая и читая то, что еще совсем недавно говорилось и писалось толкователями произведений Шостаковича, считавшими его человеком, всегда раскрывающим свою личность в творчестве, невольно возникал вопрос: так что же, неужто перед нами „чистый лирик“ и только? Но тут же рождался внутренний протест против „отнесения“ какого бы то ни было художника к определенной „статье искусства“, ибо истинное творчество — вещь широкая, разноликая и его никогда нельзя целиком упрятать в ящик заранее данных узко музыковедческих представлений и терминов...

Шостакович не только лирик, хотя конечно, каждое его творение, как у всякого большого художника, выражает внутренний мир автора. Но не только внутренний. Он пишет *правду* (подчеркнуто нами. — С. Л.). Правду окружающего, объективного мира. В этом мире еще много зла, мешающего нам. Композитор очень нервен и впечатлителен. Может быть поэтому ему так удается „подслушать“ голос времени, зовы, устремления, мечтания сегодняшнего дня. Совокупность всех его лучших симфоний — это документ эпохи, в которую живет и творит композитор... И лиризм и эпика Шостаковича, будь они в его симфониях или в вокальном цикле „Из еврейской народной поэзии“, пленяют своей искренностью, своей честностью, отличающими творения русских музыкантов со времени Глинки и до советских композиторов всех поколений»<sup>10</sup>.

В симфониях Мясковского Шапорин также подчеркивает новаторство, чудесные открытия, ясность мысли, красоту формы; в его камерных сочинениях полностью лирического высказывания, тонкость и ум художника, умение ничего не повторяя найти свои выразительные средства для «своего видения мира». В музыке Прокофьева — *его* яркую индивидуальность, например, прозрачность, душевную чистоту, мечтательность в полной света Седьмой симфонии.

Радостную праздничность он видит в творчестве Хачатуряна, выраженную «в звонком тематизме и в пышной оркестровой палитре», в силе его музыкального «мазка». Шапорин подчеркивает как важно художнику сохранять индивидуальность, ибо в «конце концов именно в совокупности и развитии разных художнических устремлений, объединенных в одном русле народности и реализма — залог будущего»<sup>11</sup>.

И от критики он требует дальновидности и прозорливости. «Пусть она выступит истинной помощницей людей искусства и его любителей, поддерживая все прогрессивное, новое, смелое, бичуя все архаичное, отжившее, уходящее в прошлое. И тогда каждый из нас увидит, что критика идет впереди искусства, во многом определяя его развитие, что она является

<sup>10</sup> Юрий Шапорин. Всегда идти вперед.— «Октябрь», 1958, № 7, стр. 5—6.


<sup>11</sup> Там же, стр. 7.

верным, умным, отважным помощником партии, которая всегда боролась и сегодня борется за новаторское искусство эпохи строительства коммунизма»<sup>12</sup>.

Как близко все это тому, что и сегодня ожидает народ от советского художника. Как точно и верно он говорит об обязанности художника — не отрываться от жизни, от народа, а служить ему своим искусством.

За свою долгую жизнь Шапорин никогда не изменил избранному им пути, определенности идейно-эстетических позиций, верности принципам народности и реализма. Как в композиторском творчестве, так и в своей критической и публицистической деятельности он выступал и постоянно выступает поборником правды, идейности, преданности высоким идеалам советского реалистического искусства.

<sup>12</sup> Там же, стр. 8.



## З а к л ю ч е н и е



творческая деятельность Шапорина охватывает почти половину столетия. Основную массу созданных им сочинений составляет вокальная лирика (им написано более пятидесяти романсов) — жанр наиболее любимый композитором, в котором он сумел почувствовать и передать поэзию, щедро рассыпанную вокруг нас, вернуть слову его первоначальную свежесть, силу и музыкальность.

К значительным явлениям советского музыкального искусства надо отнести и монументальные сочинения Шапорина — его Симфонию, симфонию-кантату «На поле Куликовом», оратории «Сказание о битве за Русскую землю», «Доколе коршуну кружить» и оперу «Декабристы».

На каждом из этих сочинений лежит печать времени и событий, в них слышится голос истории и современности. Каждое из произведений отмечено большим гражданским звучанием, гуманистическим пафосом.

Среди камерно-инструментальных сочинений, созданных композитором, известны две сонаты для фортепиано, пять пьес для виолончели, баллада для фортепиано и др. Значительное место в творческом наследии Шапорина занимает музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам. Именно в этой сфере ранее всего проявились новаторские черты его музыки — интерес к современной тематике, широкое использование нового музыкально-интонационного строя, демократизм музыкального языка — качества, которые стали определяющими для творчества композитора, особенно в вокально-симфоническом жанре.

Все творчество Шапорина едино, целеустремленно и последовательно. В этом смысле его нельзя разделить на какие-либо этапы. Конечно, можно говорить о различной степени зрелости композитора в разные периоды его жизни, но нельзя не подчеркнуть при этом стилистического единства его музыки в целом, его верности принципам реализма, опоры на народное творчество, национальной характеристики, этической чистоты самой атмосферы его музыки.

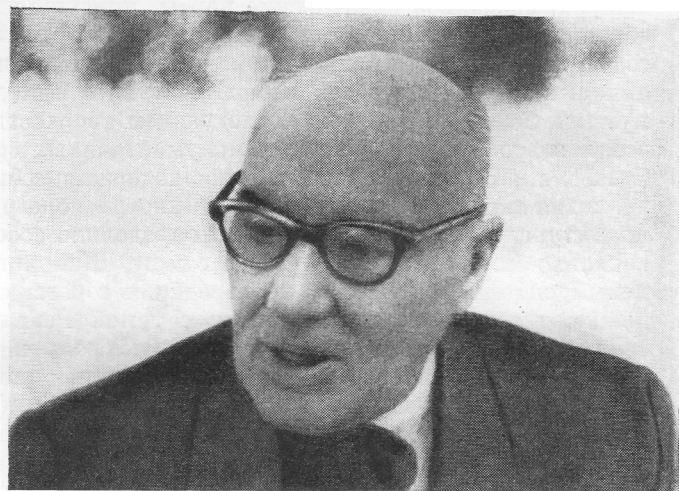
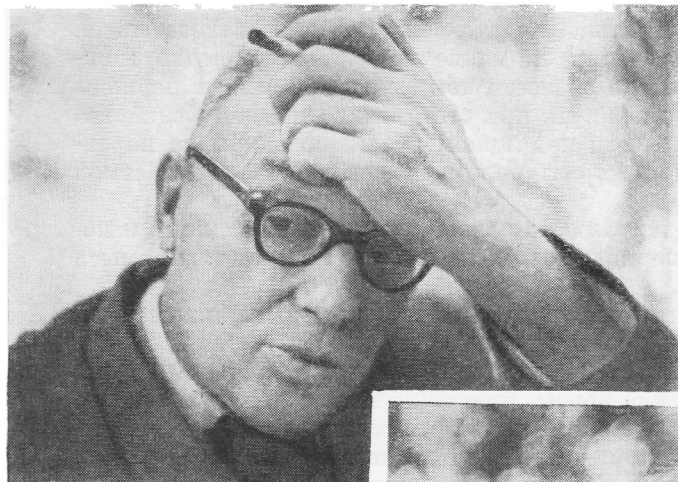
На страницах книги мы не раз обращались к проблеме традиций и новаторства в творчестве Шапорина. В чем же сказался конкретный смысл этого новаторства?

В ранних сочинениях композитора, прежде всего в музыке, написанной к драматическим спектаклям, т. е. жанре, где советское искусство и, в частности, драматургия достигли наибольших успехов раньше, чем в других жанрах, сказались новаторские черты, присущие всей советской музыке: обращение к современному образному строю, интонациям, бытовавшим в годы революции и гражданской войны, использование демократических, бытовых форм — массовой песни, частушки и т. д. Влияние театральной музыки сказалось на всем последующем творчестве Шапорина и, прежде всего, на одном из его первых монументальных сочинений — грандиозной Симфонии. В этом сочинении новое содержание было столь ощутимо, что, несмотря на ряд недостатков — длинноты, перегруженность оркестровки, драматургические просчеты, — оно определило собой не только тенденции вокально-симфонической музыки самого Шапорина, но и стимулировало целый ряд симфонических произведений советских композиторов уже более позднего времени, связанных с темой Революции. Монументальные сочинения Шапорина сыграли большую роль в становлении советского вокально-симфонического творчества, будучи одним из серьезных подступов к таким, например, сочинениям, как 11-я Симфония Шостаковича или оратория Свиридова и другим произведениям, посвященным темам Революции.

Новаторские черты Симфонии Шапорина, как будто внешне отталкивавшиеся от традиций, сами стали традицией, а современный творческий опыт обогатил их.

Устремленность Шапорина к современной жизни, утверждение высоких гражданских идеалов, ставят его в число значительных композиторов нашего времени, способствующих укреплению реалистических позиций советской музыки.

Развиваясь на почве преемственности от русской музыкальной классики и, особенно, ее героико-патриотической линии, монументальные произведения Шапорина сыграли большую роль в формировании новых традиций советской музыки. Они положили начало созданию героического эпоса в советской музыке. В его вокально-симфонических произведениях, в его опере слушатель всегда ощущает масштабность образов, величие замысла.



Жизнь выступает в них не в отдельных проявлениях, а в обобщенно-философском плане. Вспомним образы Невесты или Матери в «Поле Куликовом» или аналогичные образы в ораториях, которые приобрели значение символов.

Для Шапорина характерно использование внутри крупных произведений различных жанровых начал, соответствующих целям, поставленным им перед собой. Новое наполнение, новое содержание получила в них песня и ариозо, ария и вокально-симфонические эпизоды, в которых, как правило, синтезируется весь тематизм положительных образов, образов русских патриотов, выявляется основная идея произведения. Таковы финалы Симфонии и «Поля Куликова», ораторий и оперы.



В камерных вокальных сочинениях Шапорин, следуя традициям, использует напевный плавный русский стих, но вовсе не ограничивается лишь воспроизведением в музыке его размера, ритма и чисто внешних черт. Не ломая формы, он создает свою образность, свой эмоциональный строй, свою композицию, свою интонацию, придает индивидуальный характер всем сторонам музыкальной речи. Это — один из ключей к пониманию стиля Шапорина, цельности и органичности его музыки.

Вокальное творчество композитора пережило заметную эволюцию. Начав с песен в народном духе, он затем создает более развернутые композиционные формы в стиле кучкистов. Испытав на себе известное влияние течений, характерных для 20-х годов, в 30-е годы он выступил как признанный мастер вокальной миниатюры, где рассудочность ранних романсов,



*Ю. А. Шапорин рассказывает*

усложненность мелодического языка, фактуры сопровождения уступили место простоте и сдержанности чувств, открытой эмоциональности, лирическим, полным волнующей искренности страницам, позволившим поднять жанр советской вокальной музыки до уровня высокой поэзии. В романсах Шапорина этого периода, наряду с творческим претворением традиций Чайковского, Метнера и, особенно Рахманинова, зазвучала своя интонация, свои характерные обороты, появился свой тип вокальной мелодии, которую нельзя было спутать ни с какой другой.

В 40-е годы в циклах «Элегии», в романсах на слова советских поэтов, в обработках народных песен, отмеченных большим мастерством, заметны еще большая демократизация музыкального языка, взаимопроникновение жанров романса и песни, привнесение в романс жанрово-бытовых элементов; причем композитор отбирал лишь то, что органически сочеталось с его собственной музыкальной речью — в этих романсах, отмеченных тонким вкусом и благородством чувств, Шапорин выступил как классик советской вокальной лирики.

Однако цикл «Память сердца» на слова Тютчева, созданный в конце 50-х годов, явился известным шагом назад. Не в смысле мастерства, ибо здесь композитор достиг огромных высот — достаточно вспомнить вдохновенный, полный жизни романс этого цикла «Весенняя гроза», — а в отношении его к ранее найденным формам, эмоционально-образному и интонационному строю. Если его младшие современники — Шостакович, Свиридов, Кабалаевский и другие в области вокальной лирики пошли по линии расширения границ жанра, создания психологически насыщенных сцен, жанровых зарисовок, то Шапорин, родоначальник великолепных традиций в этом жанре, не стал развивать их дальше, а остался на уровне, ранее им достигнутом, даже не пытаясь выйти за рамки, ставшие уже для него традиционными. В последнем цикле и тематическое содержание и музыкальная стилистика свидетельствуют об известной пассивности мысли.

Обращаясь к вопросу о художественном мировоззрении Шапорина, о его творческом стиле, надо прежде всего коснуться содержания его произведений, ибо это в конечном итоге является определяющим моментом. Вероятно, наиболее крупные художники и мыслители не случайно связывают вопросы стиля прежде всего с художественным содержанием.

Если говорить о стиле, о художественных приемах, отвлекаясь от содержания, то вряд ли найдутся такие приемы, которые можно расценить как абсолютно новаторские. Все они в той или иной мере уже применялись. Все дело в том, чему служат эти средства, что они утверждают.

Творчество Шапорина дает основание сделать вывод, что особенностью его стиля является прежде всего национальная характерность, сказавшая-

ся и в тематизме, и в его истоках, в характере тематической разработки, в насыщении мелодизма русской песенностью, наконец, в самой образности его произведений, главным образом эпической, а чаще всего сочетающей эпические, лирические и героико-патриотические черты.

В шапоринской музыке, вокальной, вокально-симфонической и оперной, ясно выступают свойства, типичные для русской народной музыки: кантиленно-распевное голосоведение, вариантно-попевочное развитие, характерные певучие подголоски (необходимые спутники его мелодий), но все это в соединении с повествовательным тоном музыки, преобразующим ее в образы «высокой пластики».

Главное, что отличает музыку Шапорина, — это ее *мелодизм*, в котором широкий кантиленный разлив, лирическая трепетность, обогащенные русской песенностью, воплощены в индивидуально претворенной манере, сообщающей этой мелодике специфически «шапоринский» характер. Мелодика Шапорина *вокальна* в самом точном смысле этого слова. Б. В. Асафьев называет Шапорина композитором-певцом, в душе которого «всегда поет дума, поет мысль». «В этом одаренном человеке, — пишет ученый, — всегда действительно поет привлекающая к себе музыка, притом музыка, неразрывной цепью связанная с лучшим, что есть в истоках и традициях русского мелоса, вроде напевности стиха Блока, излучавшейся из тех же качеств. Русское классически напевное, русски кантиленное свойство мелодийности придает шапоринской музыке обаяние и привлекательность, которым не хочет противиться ничей слух»<sup>1</sup>.

Мелодизм пронизывает собой все творчество Шапорина. Именно в нем поэтому проявились и наиболее характерные, индивидуальные черты музыки композитора. Мы уже говорили, что специфика шапоринской мелодики прежде всего в ее вокальности, плавности. Большую роль в ее структуре имеют ходы на сексту, чаще всего малую, трихордные попевки, движение на септиму. Как правило, мелодика Шапорина диатонична, эпически-распевна, хотя в ряде романсов она не лишена и известной утонченности, тогда он обращается к использованию хроматических последований (как, например, в отдельных романсах блоковского цикла). Основное же, определяющее свойство шапоринской мелодики — распевный эмоциональный строй, окрашивающий не только романсы, но и всю сферу его творчества.

Мелодика Шапорина «отвечает» поэтическому содержанию стихов. Более того, нередко сами тексты, их эмоциональный строй, структура вызывают, порождают мелодию, определяя и ее характер и композиционное строение. Полное слияние поэтического и музыкального образов — одна из самых примечательных черт музыки Шапорина. Обобщенность, образ-

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Портреты советских композиторов. Машинопись. Хранится в архиве И. С. Асафьевой.

ность, характерность вокальных интонаций тоже одно из отличительных свойств его музыки.

Чем дальше, тем бóльшую роль в романах Шапорина приобретала партия фортепиано, насыщаясь самостоятельными мелодическими головами.

Гармонический язык музыки Шапорина, в целом довольно ясный, также имеет свои специфические черты, которые заключаются в первую очередь в наполнении «гармонической вертикали голосоведением» (на что очень верно указывает в своей статье С. Григорьев)<sup>2</sup>, т. е. в обогащении гармонии мелодическими голосами. При этом «линейно-мелодические моменты активно воздействуют и на структуру вертикалей и на их ладо-функциональную связь» — отмечается в той же статье. Особая роль в гармоническом языке Шапорина принадлежит задержаниям и различным неаккордовым звукам. Часто он обращается к сочетанию мажорного и минорного ладов. Излюбленными являются и субдоминантовые гармонии, использование аккордов IV и II ступени, натуральных видов минора — дорийского и фригийского, типичных для русской народной музыки.

Гармонический язык Шапорина, ладовые особенности его музыки — одна из сфер, требующих серьезного и пристального изучения. Именно здесь находится ключ к пониманию специфических, индивидуальных особенностей его музыки. Однако этому до сих пор в работах музыковедов уделялось недостаточно внимания. Даже в статьях специалистов-теоретиков, посвященных творчеству Шапорина, лишь мимоходом затрагиваются эти важные проблемы. С. Григорьев в названной выше статье впервые пытается поставить и решить проблему музыкального языка Шапорина, включая сюда вопросы и мелодики и гармонии, ладового мышления композитора и т. д.

Важную роль в музыкальном мышлении Шапорина, в его гармоническом языке играет полифоническое начало. Мы могли это наблюдать и в его романах («Воспоминание», «В тиши и мраке таинственной ночи»), и в опере (особенно в сцене ярмарки), и в фортепианной балладе, где полифонический прием *basso ostinato* составляет основу произведения, написанного в форме пассакалии. Кстати, и это — одно из проявлений близости шапоринской музыки к русским истокам.

Шапорин в своем искусстве поставил много вопросов. Он один из самых ярких выразителей реалистического направления советской музыки, линии монументального реализма.

Его творчество является не только переосмыслением всего лучшего, что было создано предшественниками, но и вносит подлинный вклад в науку о музыке. В этом прежде всего новаторство его искусства.

<sup>2</sup> См.: Сб. «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки». М., Музгиз, 1963.

Можно без преувеличения сказать, что творчество Шапорина, прочно опирающееся на народное искусство, на лучшие реалистические завоевания музыкальной классики, служит интересам народа. Поэтому неверна и ограничена точка зрения на творчество Шапорина только как на завершающий этап. Новаторские достижения Шапорина всегда знаменовали направленность в будущее, знаменовали собой начало новых традиций. Поэтому его искусство служит не традициям, а современности, связывая их с решением новых задач жизни и искусства.

Высшим критерием искусства социалистического реализма является художественная и жизненная правда. Передать эту правду, нарисовать правдивый облик эпохи, создать яркий образ героев под силу только художнику, обладающему ясным и четким мировоззрением, определенностью утверждений.

К такому типу художников несомненно принадлежит Юрий Александрович Шапорин.

---

## Сочинения Ю. А. Шапорина

- Ор. 1. 1) «Гаральд Свенгольм»: Баллада для голоса с оркестром. Слова А. К. Толстого. Соч. 1914—1915 гг. Не издано. 2) «Кондор». Фантазия для голоса с оркестром. Слова И. Бунина. Соч. 1914—1915 гг. Не издано. 3) «Матьяш Губец». Баллада для голоса с оркестром. (Пер. с болгарского). Не издано.
- Ор. 2. «Песни Жар-птицы» для голоса и септета (2 скрипки, альт, виолончель, флейта, гобой, кларнет). Слова Е. Данько. Соч. 1924 г. Не издано.
- Ор. 5. Первая соната для фортепиано фа-диез минор. (Посв. Х. С. Кушнареву). Соч., 1924 г. М., Госмузиздат, 1934.
- Ор. 6. Шесть романсов для голоса с фортепиано на слова Ф. Тютчева: 1) «Душа моя — Элизium теней»; 2) «О чем ты воешь, ветр ночной»; 3) «От жизни той, что бушевала здесь»; 4) «Последняя любовь»; 5) «Грустный вид и грустный час»; 6) «Поэзия». Соч., 1921 г. (№№ 2, 4 и 5. Л., «Тритон», 1930).
- Ор. 7. Вторая соната для фортепиано си-бемоль минор. (Посв. М. В. Юдиной). Соч., 1926 г. М., Музсектор Госиздата, 1929.
- Ор. 8. «Блоха». Шутейная сюита для оркестра (по повести Н. С. Лескова «Левша»). (Посв. В. Шапорину). Соч. 1928 г. Партитура. М., Госмузиздат, 1935.
- Ор. 10. Пять романсов для голоса с фортепиано на слова А. С. Пушкина: 1) «Зачем кружится ветр в овраге» (Посв. Д. Шостаковичу); 2) «Расставание»; 3) «Под небом голубым»; 4) «Закливание» (Посв. А. Ф.); 5) «Воспоминание». Соч., 1937. Л., Музгиз, 1937.
- Ор. 11. Симфония до-минор для симфонического оркестра, духовой группы, фортепиано и смешанного хора, в 4-х частях. Соч. 1932—1933 гг. Не издано.
- Ор. 12. «Далекая юность». Песни для голоса с фортепиано на стихи А. Блока. (Памяти М. Н. Толстой): 1) «Я помню вечер»; 2) «Дым от костра»; 3) «Я тишиною очарован»; 4) «Ветер принес издалека»; 5) «За горами, лесами»; 6) «Медлительной чредой»; 7) «Твой южный голос томен»; 8) «Когда-то долгие печали»; 9) «Я вижу блеск, забытый мной»; 10) «Та жизнь прошла». Соч., 1939 г. М., Музгиз, 1940.
- Ор. 14. «На поле Куликовом». Симфония-кантата. Для солистов, хора и оркестра. Стихи А. Блока, с изменениями и дополнениями М. Лозинского. (Посв. А. А. Касьянову). Соч. 1938 г. Клавир. М., Музгиз, 1941. Партитура. М., Музгиз, 1946.
- Ор. 16. Три русские народные песни для голоса с фортепиано: 1) «Бурлацкая» (напев и слова сообщены композитору М. Горьким)<sup>1</sup>; 2) «Ничто в полюшке не

<sup>1</sup> По указанию Ю. А. Шапорина «Бурлацкая песня» включена в ор. 16. Ранее публиковалась без опус'a.

колышется»; 3) «Не одна во поле дороженька»<sup>2</sup>. Соч. 1951 г. (№№ 1, 3). М., Музгиз, 1952.

- Ор. 17. «Сказание о битве за Русскую землю». Оратория для солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра, в 12 частях. Слова К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского и С. Северцева. Соч. 1944 г. Клавир. М., Музгиз, 1950.
- Ор. 18. Элегии для голоса с фортепиано: 1) «Дробись, дробись, волна ночная». Слова М. Лермонтова. (Посв. Н. П. Рождественской); 2) «Не улетай, не улетай». Слова Н. Языкова. (Посв. Т. Е. Талаздзе); 3) «Еще томлюсь тоской желаний». Слова Ф. Тютчева. (Посв. З. М. Гайдай); 4) «В моей глуши однообразной». Слова Н. Огарева. (Посв. Г. В. Жуковской); 5) «В тиши и мраке таинственной ночи». Слова А. Фета. (Посв. М. П. Максаковой); 6) «В мае». Слова И. Бунина. (Посв. Л. П. Александровской); 7) «Среди миров, в мерцании светил». Слова Н. Анненского. (Посв. Н. Д. Шпиллер); 8) «Приближается звук». Слова А. Блока. (Посв. В. А. Давыдовой). Соч. 1940—1945 гг. М., Музгиз, 1946.
- Ор. 18а. Из лирической тетради. Романсы для голоса с фортепиано: 1) «Я помню день». Слова Ф. Тютчева; 2) «Только встречу улыбку твою». Слова А. Фета; 3) «Везде над лесом и над пашней». (Дифирамб). Слова А. Блока. Соч., 1947 г. М., Музгиз, 1952.
- Ор. 20. «Доколе коршуну кружить». Оратория для солистов, хора и оркестра. Слова А. Блока, К. Рылеева и К. Симонова. Соч., 1945—1947—1962 гг. Клавир. М., «Советский композитор», 1963.
- Ор. 21. Романсы на стихи советских поэтов для голоса с фортепиано<sup>3</sup>. 1) «Осень зажгла над равниной». Слова Вс. Рождественского; 2) «Под вечер примолкла война». Слова А. Суркова; 3) «Песнь цыганки». Слова А. Толстого; 4) «Весеннею дымкой покрылись поля». Слова Вс. Рождественского; 5) «Ой, туманы мои, растуманы». Слова М. Исаковского; 6) «Пастушок». Слова А. Сальникова; 7) «Прохладой ночь дохнула». Слова С. Щипачева; 8) «Осенний праздник». Слова С. Щипачева. Соч., 1948 г. М., Издание Союза Советских композиторов, 1948.
- Ор. 25. Пять пьес для виолончели и фортепиано (с приложением партии альта). Переложение для альта Р. Баршай. 1) Прелюдия, 2) Вальс, 3) Интермеццо, 4) Ария, 5) Скерцо. Соч. 1956 г. (Посв. М. Л. Ростроповичу). М., «Советский композитор», 1959.
- Ор. 26. Память сердца. Восемь романсов на стихи Ф. Тютчева для голоса с фортепиано: 1) «Я помню время золотое»; 2) «На возвратном пути»; 3) «Весенняя гроза»; 4) «О чем ты воешь, ветр ночной»; 5) «Сентябрь холодный бужевал»; 6) «Последняя любовь»<sup>4</sup>; 7) «День вечереет, ночь близка»; 8) «Я встретил Вас». Соч., 1958 г. М., «Советский композитор», 1958.
- Ор. 28. Баллада для фортепиано. Соч., 1939 г. М., «Советский композитор», 1960.
- Ор. 31. Элегии и романсы на слова русских поэтов для голоса с фортепиано. 1) «К морю». Слова А. С. Пушкина. (Посв. Калерве Каллио); 2) «Нет, не тебя так пылко я люблю». Слова М. Лермонтова. (Посв. Е. Н.); 3) «Servus — reginae» («Слуга — цариче»). Слова А. Блока; 4) «Поэзия»<sup>5</sup>. Слова Ф. Тютчева. (Посв. В. Д. Чаплину). Соч., 1959 г. М., «Советский композитор», 1962.

<sup>2</sup> «Не одна во поле дороженька» ранее была включена в цикл «Романсы и песни на стихи советских поэтов», ор. 21. По указанию автора перенесена в ор. 16.

<sup>3</sup> В ор. 21 ранее были включены: «Вокализ», который по указанию автора печатается теперь внеopus'a, и «Не одна во поле дороженька», перенесенная автором в ор. 16 (в цикл «Три русские народные песни»).

<sup>4</sup> «О чем ты воешь, ветр ночной» и «Последняя любовь» являются новой редакцией романсов раннего цикла на стихи Тютчева ор. 6.

<sup>5</sup> Новая редакция романса из раннего цикла ор. 6.

## Сочинения без обозначения Opus'a

- «Калистратушка» — песня для голоса с фортепиано. Слова Н. Некрасова. Соч. 1906 г. Не издано.
- «Протоптала тропочку». Песня для голоса с фортепиано. Слова Т. Шевченко. Соч., 1906 г. Не издано.
- «Я знаю, что значит безумно рыдать». Романс для голоса с фортепиано. Слова К. Бальмонта. Соч. 1911 г. Не издано.
- «Сфинкс» — романс для голоса с фортепиано. Слова К. Бальмонта. Соч., 1911 г. Не издано.
- «Полина Гейбль». Либретто А. Толстого и П. Щеголева. Две сцены из оперы. Соч. 1925 г. Не издано.
- «Вокализ» для голоса с фортепиано. (На тему еврейской народной песни, сообщенной Ю. А. Шапорину С. М. Михозлсом). Соч. 1948 г. Издание Союза Советских композиторов. (В сб. «Десять романсов на стихи советских поэтов»).
- «К Чаадаеву» для тенора соло, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова А. С. Пушкина. Соч., 1949 г. М., Музгиз, 1950.
- «Декабристы». Опера в 4-х действиях, 9 картинах. Либретто Вс. Рождественского по мотивам А. Толстого. Соч., 1953 г. Клавир. М., Музфонд СССР, 1953 г.

## Музыка в театральным постановкам

- 1919 Н. Гумилев. «Дерево превращений» — Театр-студия для детей. Пг.  
В. Шекспир. «Много шума из ничего» — БДТ<sup>6</sup>.  
А. Пиотровский и С. Радлов. «Саламинский бой» — Театр-студия для детей. Пг.  
А. Иернефельд. «Разрушитель Иерусалима» — БДТ  
М. Левберг. «Дантон» — БДТ  
Ф. Шиллер. «Разбойники» — БДТ  
Э. Лабиш. «Соломенная шляпка» — Гос. Малый драматический театр. Пг.
- 1920 В. Шекспир. «Король Лир» — БДТ  
А. Луначарский. «Фауст и город» — АТД<sup>7</sup>.  
Дэстинэ. «Освобождение муз». (Балет-пантомима) — Театр «Вольная комедия».
- 1921 В. Шекспир. «Двенадцатая ночь» — АТД  
В. Каменский. «Здесь славят разум» — «Вольная комедия».  
Ж. Б. Мольер. «Тартюф» — АТД
- 1922 Г. Гауптман. «Эльга» — АТД
- 1923 Сем-Бенелли. «Ужин шуток» — БДТ  
Г. Ибсен. «Северные богатыри» — БДТ  
Э. Толлер. «Эуген несчастный» — АТД  
Б. Шоу. «Обращение капитана Брассбаунда» — БДТ  
Б. Шоу. «Цезарь и Клеопатра» — АТД
- 1924 Д. Г. Байрон. «Сарданапал» — АТД  
Н. Никитин. «Корона и плащ» — БДТ  
Б. Шоу. «Святая Иоанна» — АТД

<sup>6</sup> БДТ — Большой драматический театр. Ленинград.

<sup>7</sup> АТД — Академический театр драмы. Ленинград.



- 1925 А. Толстой и П. Щеголев. «Заговор императрицы» (музыка написана совместно с Н. Стрельниковым) — БДТ  
Д. Фурманов и С. Поливанов. «Мятеж» — БДТ  
А. Толстой. «Изгнание блудного беса» — АТД  
А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович» — АТД
- 1926 В. Яхонтов. «Ленин». Художественная композиция.  
В. Зак. «Мировой фильм» — БДТ  
А. Толстой и П. Щеголев. «Азеф» — БДТ  
П. Бомарше. «Женитьба Фигаро» — БДТ  
Е. Замятин. «Блоха» (по Н. Лескову) — БДТ  
К. Тренев. «Пугачевщина» — АТД
- 1927 В. Билль-Белоцерковский. «Штиль» — АТД  
Вс. Иванов. «Бронепоезд 14-69» — АТД  
Б. Ромашов. «Конец Криворыльска» — АТД  
В. Шекспир. «Виндзорские кумушки» («Сэр Джон Фальстаф») — БДТ  
К. Тренев. «Любовь Яровая» — БДТ  
А. Мокин и В. Трахтенберг. «Штурм Перекопа». Героическое батальное представление. — Гос. акад. театр оперы и балета. Ленинград.  
Б. Андреев-Башинский и Д. Толмачев. «Десять Октябрей». (Композиция) — БДТ
- 1928 В. Киршон. «Рельсы гудят» — АТД  
В. Билль-Белоцерковский. «Луна слева» — БДТ  
А. Файко. «Человек с портфелем» — БДТ  
Э. Лабиш. «Соломенная шляпка» — АТД  
В. Билль-Белоцерковский. «Шахтер» — АТД  
В. Газенклевер. «Делец» — АТД
- 1929 Б. Ромашов. «Огненный мост» — БДТ  
В. Киршон. «Город ветров» — БДТ  
Бен-Хект и Мак Артур. «Сенсация» — АТД  
Ж. Б. Мольер. «Тартюф» — АТД  
Д. Щеглов. «Трамвай благочестия» — Рабочий театр ленингр. Пролеткультъ
- 1930 Е. Яновский. «Ярость» — АТД  
Н. Никитин. «Святой» — БДТ  
М. Загорский. «На Западе без перемен» — БДТ  
Я. Горев, Л. Тур, П. Тур и Л. Шейнин. «Утопия» — БДТ  
Ю. Соболев и В. Подгорный. «1905 год» — АТД  
И. Микитенко. «Диктатура» — АТД  
Е. Павлов. «Беглецы» — Рабочий театр ленингр. Пролеткультъ
- 1931 Ф. Раскольников. «Робеспьер» — АТД  
В. Газенклевер. «Нашествие Наполеона» — АТД
- 1932 А. Грибоедов. «Горе от ума» — АТД
- 1933 В. Киршон. «Суд» — АТД
- 1934 Г. Ибсен. «Столпы общества» — АТД  
А. Пушкин. «Борис Годунов» — АТД
- 1935 Н. Погодин. «Аристократы» — Театр им. Е. Вахтангова. Москва  
П. Бомарше. «Женитьба Фигаро» — АТД
- 1936 А. Крон. «Трус» — Театр им. Е. Вахтангова. Москва
- 1937 В. Сарду. «Фландрия» — АТД
- 1939 С. Михалков. «Коньки» — Центр. детск. театр. Москва.
- 1940 В. Шекспир. «Комедия ошибок» — Центр. театр железнодорожного транспорта. Москва.

- Б. Ромашов. «Со всяким может случиться» — Центр. театр железнодорожного транспорта. Москва.
- 1941 «Дворянское гнездо» (по роману И. Тургенева) — Гос. русский драматический театр. Киев.
- С. Маршак. «Терем-теремок», «Сказка про козла» и «Горе-злосчастье». — Центр. детск. театр. Москва.
- Р. Фраерман. «Первая любовь» — Центр. детск театр. Москва.
- 1944 А. Толстой. «Иван Грозный» — Гос. акад. Малый театр. Москва.
- 1945 В. Шекспир. «Двенадцатая ночь» — Гос. акад. Малый театр. Москва.
- 1947 Б. Чирсков. «Победители» — МХАТ
- 1953 Вс. Иванов. «Ломоносов» — МХАТ

## **Музыка к кинофильмам**

- 1933 «Дезертир» (режиссер Вс. Пудовкин)
- 1934 «Три песни о Ленине» (режиссер Дзига Вертов)
- 1936 «Заключенные» (режиссер Е. В. Червяков)
- 1938 «Победа» (режиссер Вс. Пудовкин)
- 1938 «Честь» (режиссер Е. В. Червяков)
- 1939 «Минин и Пожарский» (режиссер Вс. Пудовкин)
- 1940 «Суворов» (режиссер Вс. Пудовкин)
- 1942 «Неуловимый Ян» (музыка написана совместно с А. Баланчивадзе). (Режиссер В. М. Петров)
- 1943 «Кутузов» (режиссер В. М. Петров)
-

## Литература о Ю. А. Шапорине

### 1. Статьи по общим вопросам:

- Б. Асафьев. «Шапорин». Портреты советских композиторов. Машинопись.  
Б. Асафьев. Избранные труды, тт. II и V. М., Изд. АН СССР, 1954—1957.  
С. Аксюк. Музыка русской поэзии. «Советская культура», 10 ноября 1962 г.  
С. Богатырев. 70-летие Ю. Шапорина. «Вечерняя Москва», 27 декабря 1957 г.  
В. Богданов-Березовский. Ю. А. Шапорин и его симфония. Ленинградская филармония. Л., 1934 г.  
В. Богданов-Березовский. Старейшина советской музыки. «Советская музыка», 1962, № 11.  
В. А. Васина-Гроссман. Ю. А. Шапорин. М., Музгиз, 1946.  
С. Григорьев. Некоторые черты стиля и музыкального языка Ю. Шапорина. Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., Музгиз. 1963.  
Е. Грошева. Юрий Александрович Шапорин. М., «Советский композитор», 1957.  
Е. Добрынина. Юрий Шапорин. «Музыкальная жизнь», 1962, № 21.  
Г. Жубанова. Рахмет дорогому аксакалу! «Советская музыка», 1962, № 11.  
Э. Махмудов. Незабываемое... «Советская музыка». 1962, № 11.  
Н. Охлопков. Ю. А. Шапорину. В день 75-летия. «Театральная жизнь», 1962, № 11.  
Н. Петров. Молодые годы. «Советская музыка», 1962, № 11.  
Д. Попов. Ю. А. Шапорин. «Театр», 1941, № 3.  
И. Попов. Продолжатель традиций русской классики. «Советская культура», 26 декабря 1957 г.  
Вс. Рождественский. Эпопея революционного героизма. «Советская музыка», 1962, № 11.  
Славный творческий путь. «Музыкальная жизнь», 1957, № 2.  
А. Шавердян. Ю. Шапорин. «Правда», 20 марта 1941 г.  
Ю. А. Шапорин. К 70-летию со дня рождения. «Советская музыка», 1957, № 11.  
Ю. А. Шапорин. Очерк творчества композитора. М., Изд. Московской филармонии, 1938.  
Д. Шостакович. Славная плеяда советских композиторов. «Известия», 27 июля 1943 г.  
Д. Шостакович. Художник русской души. «Советская музыка», 1962, № 11.  
Р. Щедрин. Учитель и друг. «Советская музыка», 1962, № 11.  
«История русской советской музыки», тт. 1—4. М., Музгиз, 1956—1964.

## 2. Вокальные произведения

- И. Архипова. Поэзия щедрого сердца. «Советская музыка», 1962, № 11.
- В. Городицкий. Новые романсы. «Комсомольская правда», 27 ноября 1946 г.
- А. Громан. О советском романсе. (Цикл «Далекая юность»). «Советская музыка», 1939, № 12.
- В. Гроссман. Пушкинские романсы Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1938, № 3.
- В. Гроссман. Лирика Шапорина. «Советская музыка», 1940, № 11.
- В. А. Гроссман. Вокальные произведения советских композиторов. Информационный сборник Союза советских композиторов. М., 1945, № 7—8.
- Гроссман Вера. Романсы Шапорина. «Советское искусство», 15 декабря 1940 года.
- Е. Грошева. Вокальная лирика Шапорина. «Советское искусство», 25 декабря 1946 г.
- Н. Запорожец. Романсы Шапорина. «Советская музыка», 1956, № 8.
- Ин. Попов. Память сердца. «Советская культура», 12 января 1960 г.
- Г. Поляновский. На слова русских поэтов. «Вечерняя Москва», 23 мая 1946 г.
- Вл. Протопопов. О романсах Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1961, № 3.
- А. Шавердян. Романсы Ю. Шапорина. «Известия», 24 мая 1946 г.

## 3. Камерные инструментальные произведения

### а) Для фортепиано:

- М. Друскин. Советская фортепианная музыка. Фортепианные страницы Ю. Шапорина (1924—1937). «Советская музыка», 1941, № 1.
- Н. М-в. Блокнот музыканта. «Жизнь искусства», 1926, № 52.
- Ю. Вайскоп. Музыкальное обозрение. «Жизнь искусства», 1929, № 8.
- Г. Коган. Новые фортепианные сочинения. «Баллада» для фортепиано Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1959, № 12.
- В. Богданов-Березовский. Малый зал консерватории (Об исполнении М. В. Юдиной 2-й фортепианной сонаты Шапорина). «Красная газета», 27 января 1929 г.

### б) Произведения для виолончели:

- Л. Гинзбург. Новые издания (пять пьес для виолончели и фортепиано). М., «Советский композитор», 1959. «Музыкальная жизнь», 1959, № 11.

## 4. Симфонические произведения

- А. Альшванг. Советский симфонизм. Ю. Шапорин. М.—Л., Музгиз, 1946, стр. 19—20.
- В. Богданов-Березовский. Ю. А. Шапорин и его симфония. Л., Изд. Ленинградской филармонии, 1934.
- В. Богданов-Березовский. Симфония Шапорина. Заметки о советской музыке. «Вечерняя Красная газета», 3 октября 1934 г.
- Е. Браудо. Симфония Ю. Шапорина. «Вечерняя красная газета», 15 мая 1933 г.

- Е. Браудо. История музыки. (Сжатый очерк). Ю. Шапорин. Симфония с хором. М., Музгиз, 1935.
- В. Богданов-Березовский. К проблеме советского симфонизма (О симфониях Г. Попова и Ю. Шапорина). «Советская музыка», 1934, № 6.
- Игорь Глебов. Музыка Ю. А. Шапорина. «Известия», 11 мая 1933 г.
- В. Киселев. Концерты в Москве. По поводу исполнения сюиты Ю. Шапорина «Блоха». «Жизнь искусства», 1928, № 44.
- С. Н. На открытии филармонии. (О сюите Шапорина «Блоха»). «Красная газета», 8 октября 1932 г.
- А. Острепов. Советское симфоническое творчество. (О симфонии Ю. Шапорина). «Советская музыка», 1935, № 4.
- М. Пекелис. Последние концерты декады советской музыки. (Симфония и отрывки из оперы «Декабристы» Шапорина). «Известия», 3 декабря 1938 г.
- И. Соллертинский. Выступление на дискуссии о советском симфонизме. «Советская музыка», 1935, № 6.
- Генри Темьянка. О советской музыке за рубежом. (О симфонии Шапорина). «Вечерняя Москва», 21 апреля 1935 г.
- В. Тоболькевич. Стихийность и лирика. Концерт из произведений Шапорина. «Советское искусство», 2 апреля 1933 г.
- В. Тоболькевич. Ю. А. Шапорин. «Рабочий и театр», 1933, № 15.
- Успех советской музыки за рубежом. (Об исполнении А. Коутсом Симфонии Ю. Шапорина). «Известия», 7 февраля 1935 г.
- Т. Э. Цытович. Сюита, увертюра, поэма. «Очерки советского музыкального творчества». (Сюита «Блоха» Ю. Шапорина). М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 111—112.
- А. Шавердян. Три произведения (Симфонии Ю. Шапорина и В. Мурадели и Поэма А. Хачатуряна). К итогам декады советской музыки. «Правда», 3 декабря 1938 г.
- А. Шавердян. Русская симфония. «Советское искусство», 8 декабря 1938 г.
- Г. III. Исполнение Симфонии Ю. Шапорина в Лондоне. «Советская музыка», 1935, № 5.
- Г. III. Успех Симфонии Ю. Шапорина в США. «Музыка», 1937, № 6.

### 5. Симфония-кантата, оратории

- А. Альшванг. Советский симфонизм. (Кантата «На поле Куликовом» и оратория «Сказание о битве за Русскую землю»). «Советская музыка». Музыкальный университет, вып. 4. Моск. филармония. М., 1945, стр. 31—34.
- Д. Благой. Патриотическая эпопея. «Советская музыка», 1964, № 2.
- В. Богданов-Березовский. «На поле Куликовом». «Известия», 22 сентября 1939 г.
- В. Богданов-Березовский. «На поле Куликовом». «Искусство и жизнь», 1939, № 11.
- В. Власов. Первое впечатление. «Доколе коршуну кружить». Новая оратория Юрия Шапорина. «Известия», 22 ноября 1963 г.
- В. Васина-Гроссман. «Сказание о битве за Русскую землю». «Советская музыка», 1946, № 2—3.
- В. Городинский. «Сказание о битве за Русскую землю». Оратория Шапорина. «Труд», 22 апреля 1944 г.
- В. Гроссман. «На поле Куликовом». «Советское искусство», 24 ноября 1939 г.

- Е. Грошева. Симфония-кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом». В помощь слушателям концертов. Сезон 1954—1955 гг. М., Изд. Московской филармонии, 1954.
- Е. Грошева. Ю. Шапорин и его оратория. М., Изд. Московской филармонии, 1947.
- Е. Грошева. Русская героическая оратория. «Литература и искусство», 1 мая 1944 г.
- Л. Данилевич. После декады. (Симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина). «Советская музыка», 1939, № 12.
- Л. Данилевич. О симфонии-кантате Шапорина. «Советская музыка», 1952, № 12.
- Л. Данилевич. Музыкальная драматургия в советских кантатах и ораториях. Сб. «Советская музыка». М., 1954.
- А. Иконников. «Сказание о битве за Русскую землю». «Известия», 21 апреля 1944 г.
- Д. Кабалевский. Замыслы и мастерство. «На поле Куликовом» Ю. Шапорина. «Советское искусство», 1940, № 5.
- Ю. Келдыш. Оратория, кантата. «Очерки советского музыкального творчества». М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 132—135.
- М. Коваль. Заметки композитора. Оратория «Сказание о битве за Русскую землю». «Литература и искусство», 14 октября 1944 г.
- Ф. Козидкий. «На поле Куликовом». Симфония-кантата Юр. Шапорина. «Правда Украины», 15 сентября 1945 г.
- С. Корев. «Сказание о битве за Русскую землю». «Московский большевик», 27 апреля 1944 г.
- Ю. Корев. Поэма о Родине. «Правда», 28 ноября 1963 г.
- И. Мартынов. «На поле Куликовом». Симфония-кантата Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1938, № 12.
- И. Мартынов. О Симфонии-кантате Ю. Шапорина («На поле Куликовом»). «Советская музыка», 1939, № 11.
- И. Мартынов. Открытие декады советской музыки («На поле Куликовом» Шапорина. Концерт для арфы А. Мосолова). «Правда», 21 ноября 1939 г.
- Е. Мнацаканова. «На поле Куликовом» Ю. Шапорина. «Музыкальная жизнь», 1958, № 23—24.
- В. Музалевский. «Сказание о битве за Русскую землю». «Ленинградская правда», 26 мая 1945 г.
- М. Пекелис. Кантаты и оратории в дни Отечественной войны. Информационный сборник ССК. М., 1945, № 7—8.
- Г. Поляновский. «Сказание о битве за Русскую землю». «Вечерняя Москва», 25 апреля 1944 г.
- Ив. Ремезов. Кантаты и оратории Шапорина. М., Музгиз, 1960.
- Н. Рогожина. Симфония-кантата «На поле Куликовом». Очерки по теоретическому музыковедению. М.—Л., Музгиз, 1959.
- Н. Рогожина. Музыкальная драматургия советской героико-патриотической оратории и кантаты. Л., 1955. Диссертация. Машинопись. Гос. библиотека им. Ленина
- А. Хохловкина. Советская оратория и кантата. М., Музгиз, 1955.
- Г. Хубов. К итогам декады советской музыки. «На поле Куликовом». Ю. Шапорина. «Правда», 9 декабря 1946 г.
- Н. Чемберджи. Первые впечатления. (Оратория «Сказание о битве за Русскую землю»). «Литература и искусство», 22 апреля 1944 г.

- Б. Шехтер. Черты нового стиля. («На поле Куликовом»). «Советское искусство», 1940, № 4.
- Д. Шостакович. Советская музыка в дни войны. «Литература и искусство», 1 апреля 1944 г.

## 6. Опера «Декабристы»

- И. Александров. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина. «Музыка», 16 апреля 1937 г.
- Б. Асафьев. Опера. Сб. «Советская опера». М., Музгиз, 1953.
- П. Апостолов. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина на сцене Большого театра. «Советское искусство», 27 июня 1953 г.
- П. Апостолов. К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке. «Советская музыка», 1954, № 3.
- П. Апостолов. Еще раз об образах зла и методах полемики. «Советская музыка», 1954, № 10.
- В. Богданов-Березовский. Заметки о советской музыке. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина. «Вечерняя красная газета», 3 октября 1932 г.
- В. Богданов-Березовский. «Декабристы» Ю. Шапорина «Красная газета», 15 сентября 1933 г.
- В. Богданов-Березовский. «Декабристы» Ю. А. Шапорина. «Советское искусство», 17 сентября 1935 г.
- В. Богданов-Березовский. Новые советские оперы. «Театр», 1938, № 5.
- В. Богданов-Березовский. Новые советские оперы. «Искусство и жизнь», 1939, № 7.
- В. Богданов-Березовский. Советская историческая опера. «Литературная газета», 27 октября 1940 г.
- В. Богданов-Березовский. «Декабристы». Новая опера Ю. Шапорина. «Вечерний Ленинград», 25 мая 1946 г.
- «Декабристы». Опера в 4-х действиях, 9 картинах. М., Изд. Гос. Большого театра СССР, 1954.
- В. Горев. Памяти декабристов. О вечере в Академ. оперном театре, посвященном памяти декабристов. «Рабочий и театр», 1926, № 1.
- Е. Грошева. Опера и современность. «Советская музыка», 1950, № 9.
- Е. Грошева. Героическая эпопея. «Декабристы» Ю. Шапорина в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. «Советская культура», 11 июля 1953 г.
- Е. Грошева. Традиции высокого патриотизма. Опера «Декабристы» в Москве и Ленинграде. «Театр», 1953, № 10.
- Е. Грошева. «Декабристы». «Советская музыка», 1953, № 8.
- Е. Грошева, М. Сабина. К спору о воплощении отрицательного образа в музыке. «Советская музыка», 1954, № 7.
- А. Дмитриев. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. «Ленинградская правда», 25 сентября 1953 г.
- Г. Еленина. Великое и правдивое. «Советское искусство», 7 ноября 1940 г.
- Г. Еленина. Открытие декады советского искусства. Опера «Декабристы» Ю. Шапорина. «Советское искусство», 17 ноября 1940 г.
- В. Захаров. Опера «Декабристы» в Большом театре. «Известия», 4 июля 1953 г.
- С. Катанова. «Декабристы». О постановке оперы Ю. Шапорина на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова. «Смена», 2 октября 1953 г.

- С. К а т о н о в а. Опера Ю. Шапорина «Декабристы». Кандидатская диссертация (машинопись). Гос. библ. им. Ленина.
- С. К а т о н о в а. История создания оперы «Декабристы» Ю. А. Шапорина. Гос. научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Сектор музыки. Ученые записки, т. II. Л., 1958.
- С. К а т о н о в а. Ю. Шапорин. «Декабристы». Л., «Советский композитор», 1959.
- Ю. К е л д ы ш. Опера «Декабристы» в театре им. С. М. Кирова. «Вечерний Ленинград», 13 июля 1953 г.
- М. К о в а л ь. «Декабристы» Ю. А. Шапорина. «Советское искусство», 10 мая 1938 г.
- М. К о в а л ь. После конференции. «Советское искусство», 9 июля 1939 г.
- М. К о в а л ь. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1939, № 8.
- М. К о в а л ь. «Декабристы». Новая постановка Большого театра. «Комсомольская правда», 5 июля 1953 г.
- В. К у х а р с к и й. Советская историческая опера. «Советская музыка». № 1, 1954 г.
- А. Л е п и н. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1938, № 7.
- Н. М а л к о в. «Полина Гебль». «Жизнь искусства», 1926, № 12.
- А. М е л и к - П а ш а е в. Опере — жить. «Советская музыка», 1963, № 6.
- Опера «Декабристы» на ленинградской сцене. (Беседа с режиссером Е. Соковниным.) «Вечерний Ленинград», 6 июля 1953 г.
- И. П е т р о в. Композитор оперный, русский... «Огонек», 1963, № 45.
- И. П е т р о в а. На оперном тракте. «Декабристы» Ю. Шапорина. «Советская музыка», 1940, № 3.
- Л. П о л ь к о в а. «Декабристы». О постановке в Большом театре. «Московская правда», 4 октября 1953 г.
- Вл. П р о т о п о п о в. «Декабристы» Ю. Шапорина. «Советская музыка» 1950, № 11.
- Ин. П о п о в. «Декабристы». Сб. «Советская музыка». Статьи и материалы, вып. 1. М., «Советский композитор», 1956.
- Вс. Р о ж д е с т в е н с к и й. Эпопея революционного героизма. «Советская музыка», 1962, № 11.
- И. Р ы ж к и н. Опера Ю. Шапорина «Декабристы». Сб. «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., Музгиз, 1954.
- М. С а б и н и н а. Опера «Декабристы» и ее сценическое воплощение. «Литературная газета», 9 июля 1953 г.
- Н. С и н ь к о в с к а я. Роль лейтмотивов в музыкально-драматургическом развитии оперы Ю. Шапорина «Декабристы». Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., Музгиз, 1963.
- Е. С о к о в н и н. Заметки режиссера «За советское искусство», 24 октября 1952 г.
- А. С о л о д о в н и к о в. Итоги и перспективы. «Советская музыка», 1950, № 5.
- Ю. С л о н и м с к и й. Новые советские оперы. «Искусство и жизнь», 1939, № 7.
- Вал. Ф е р м а н. «Декабристы» Ю. Шапорина. «Советское искусство», 4 декабря 1938.
- Л. Х и н ч и н а. Опера Ю. Шапорина «Декабристы» — эпическая драма. Научно-методические записки Новосибирской консерватории, вып. II. Новосибирск, 1960.
- Г. Х у б о в. «Декабристы». Опера Ю. Шапорина в Большом театре. «Правда», 2 июля 1953 г.



- А. Шавердян. Заметки о «Декабристах» Шапорина. «Советское искусство», 6 июня 1938 г.
- Г. Ш. По страницам английского журнала. «Советская музыка», 1958, № 10.
- Д. Шостакович. «Декабристы». Опера Шапорина в Большом театре. «Советская Белоруссия», 18 июля 1953 г.
- Н. Шумская. Вступительная статья к тексту либретто оперы «Декабристы». (Оперные либретто). М., Музгиз, 1956.
- В. Яковлев. Критика и самокритика в действии. «Театр», 1953, № 4.
- Б. Ярустовский. О драматическом конфликте в советской опере. «Советская музыка», 1951, № 7.
- Б. Ярустовский. «Декабристы». К постановке оперы в Большом театре СССР. «Огонек», 1953, № 44.

### *Архивные материалы*

- Дело «Декабристы». Архив ГАБТ СССР (Музей театра).
- Дело «Декабристы». Архив ГАТОБ им. С. М. Кирова (Музей театра).
- Архив А. Н. Толстого. Рукописный отдел Института мировой литературы АН СССР. Дело «Либретто оперы «Декабристы»».

### **7. Библиография основных литературных и музыкально-критических работ Шапорина**

- Статья к роману К. Федина «Братья» (1928). Конст. Федин. Собр. соч. в девяти томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1960.
- Мои мысли о годовщине 23 апреля. «Советская музыка», 1933, № 3.
- О своей работе. «Вечерняя красная газета», 12 апреля 1934 г.
- М. Горький и музыка. «Советская музыка», 1938, № 6.
- Великий русский композитор М. П. Мусоргский. «Правда», 28 марта 1939 г.
- Творчество и мастерство. «Советское искусство», 27 апреля 1939 г.
- К столетию со дня рождения Э. Ф. Направника. «Правда», 24 августа 1939 г.
- Гений русской музыки. (П. И. Чайковский). «Правда», 6 мая 1940 г.
- Опера «Декабристы». «Известия», 6 октября 1940 г.
- Мысли об оперной драматургии. «Советская музыка», 1940, № 10.
- «Валькирия». «Правда», 23 сентября 1940 г.
- Жемчужина русской музыки «Иван Сусанин» в филиале ГАБТ'а. «Правда», 22 марта 1943 г.
- Памяти С. В. Рахманинова. «Правда», 31 марта 1943 г.
- Советская музыка в дни войны. «Труд», 18 апреля 1944 г.
- Новое в творчестве Шостаковича. «Советское искусство», 28 ноября 1944 г.
- Современная тема в опере. Сб. «Советский театр и современность». М., 1947.
- Речь в Сб. «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». М., изд. «Правда», 1948.
- Великие традиции и современность. «Известия», 18 апреля 1948 г.
- Выдающийся чешский композитор (Сметана). «Известия», 2 марта 1949 г.
- Творческий отчет композитора. «Правда», 4 марта 1949 г.

- «Борис Годунов». Новая постановка оперы М. П. Мусоргского. «Правда», 8 апреля 1949 г.
- Солище русской музыки (Пушкин). «Советская музыка», 1949, № 6.
- Великий сын польского народа (Шопен). «Правда», 17 октября 1949 г.
- Предисловие к книге: «Чайковский — Танеев. Письма». М., Госкультпросвет, 1951.
- За советскую оперную классику. «Советская музыка», 1952, № 2.
- Бетховен (К 125-летию со дня смерти). «Правда», 26 марта 1952 г.
- За глубину содержания и совершенство формы. «Советская музыка», 1952, № 2.
- Предисловие к книге «Переписка П. И. Чайковского с П. И. Юргенсоном», т. II. М.—Л., Музгиз, 1952.
- Гоголь и музыка. «Советская музыка», 1952, № 8.
- Авторский вечер А. Хачатуряна. «Советская музыка», 1953, № 12.
- Венок Глинке. «Советская музыка», 1954, № 6.
- Симфоническое творчество композиторов. «Вечерняя Москва», 24 марта 1955 г.
- Выступление на дискуссии о советском симфонизме. «Советская музыка», 1955, № 5.
- На родине Сибелиуса. «Советская музыка», 1955, № 12.
- Предисловие к книге «П. И. Чайковский. Письма к близким». Избранное. М. Музгиз, 1955.
- Моцарт. (К 200-летию со дня рождения великого австрийского композитора). «Правда», 27 января 1956 г.
- Великий русский композитор. (К 75-летию со дня смерти М. П. Мусоргского). «Вечерний Ленинград», 27 марта 1956 г.
- Мусоргский. «Правда», 28 марта 1956 г.
- Из истории международных связей славянских народов. «Славяне», 1956, № 7.
- К 50-летию Шостаковича. «Советская музыка», 1956, № 9.
- Наше общее дело (О хоровой культуре русского народа). «Советская Россия», 28 декабря 1956 г.
- Великий Глинка. «Правда», 15 февраля 1957 г.
- Мысли о музыке. «Правда», 24 марта 1957 г.
- Вступительное слово на II Всесоюзном съезде композиторов. «Советская культура», 29 марта 1957 г.
- Навеяно стихами Блока... «Советская культура», 22 октября 1957 г.
- Классик русской музыки (Рахманинов). «Советская культура», 3 апреля 1958 г.
- Всегда идти вперед. «Октябрь», 1958, кн. 7.
- Опера о народном герое (М. Коваль. Опера «Емельян Пугачев»). «Правда», 4 апреля 1959 г.
- Песнь нашего времени (Балет К. Караева «Тропой грома» в филиале Большого театра). «Правда», 11 сентября 1959 г.
- Гордость Польши (Шопен). «Литературная газета». 23 февраля 1960 г.
- Из воспоминаний. К 25-летию со дня смерти А. К. Глазунова. «Советская музыка», 1961, № 3.
- Русская певица (Н. А. Обухова). «Огонек», 1961, № 12.
- Мои консерваторские учителя. Сб. «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., Музгиз, 1962.
- Авторский вечер А. Хачатуряна. «Советская музыка», 1962, № 12.
- Величайший русский художник (Мусоргский). «Советская музыка», 1964, № 3.

## Указатель имен

- Абрахам Дж. 251  
Акимов Н. П. 65, 67, 81  
Александров А. В. 257  
Александров Ан. Н. 95, 109, 154, 158, 256  
Александрович И. Ф. 17, 18  
Александрович Н. И. 17  
Александровская Л. П. 377  
Алексеев А. Д. 10  
Анастасьев А. Н. 56  
Андреев Б. 79  
Андреев П. З. 53, 118  
Андреев-Башинский Б. 59, 379  
Андреева М. Ф. 53, 56  
Анненков И. А. 118, 304, 307, 308, 312, 313, 323, 324  
Анненков Ю. П. 62  
Анненский И. Ф. 300, 377  
Антюфеев Б. И. 122  
Апостолов П. И. 9  
Арности А. 22  
Архипова И. К. 299  
Асафьев Б. В. 6, 44, 58, 65, 79, 119, 135, 154—157, 164, 184, 190, 238, 251, 298, 309, 315, 333, 335, 353, 373  
Асафьева И. С. 6, 373  
Ауэр Л. С. 33  
Афиногенов А. Н. 313  
Ахматова А. А. 54  
  
Байрон Дж. Г. 56, 63, 358, 363  
Балакирев М. А. 38, 39  
Баланчивадзе А. М. 260, 380  
Бальмонт К. Д. 30, 89, 115, 116, 378  
Баратов Л. В. 321, 322  
Барток Б. 360  
Баршай Р. Б. 377  
Бах И. С. 22, 41, 363, 365  
Белинский В. Г. 170  
  
Бен-Хект 63, 379  
Бенуа А. Н. 58, 67  
Берг А. 41, 360  
Бернс Р. 107  
Бестужев-Рюмин М. П. 319, 335, 340  
Бетховен Л. 16, 39, 41, 145, 249, 360, 363, 365  
Бизе Ж. 22  
Биг Г. 45  
Билль-Белоцерковский В. Н. 59, 63, 77, 380  
Блок А. А. 8, 9, 44, 54, 56, 58, 89—96, 109, 120, 152, 155, 157, 158, 180—182, 191, 194, 199, 200, 202—204, 206, 207, 210, 211, 220, 222—227, 249, 253, 300, 358, 363, 373, 376, 377  
Блуменфельд С. М. 21, 27, 169  
Богатырев С. С. 38, 40, 41  
Богданов-Березовский В. М. 8, 9, 51, 79, 88, 116, 133, 134, 137, 144, 147, 311  
Бомарше П. О. 59, 68, 379  
Бонди Ю. М. 55  
Бородин А. П. 19, 22, 39, 45, 48, 49, 98, 110, 133, 135, 146, 152, 156, 159, 212, 222, 224, 233, 235, 252, 279  
Бортнянский Д. С. 11  
Боткин В. П. 152  
Брендер В. А. 307  
Брюсов В. Я. 56, 181  
Булгаков М. А. 313  
Бунин И. А. 40, 45, 48, 89, 300, 376, 377  
Бущкой А. К. 58, 76, 80  
Бэлза И. Ф. 323  
  
Ваганова А. Я. 53  
Вагнер Р. 39, 41  
Варлих Г. И. 50  
Василенко С. Н. 94, 215  
Васильева Е. Н. 63

\* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

Васина-Гроссман В. А. 9, 10, 97, 106, 158,  
165, 174, 175, 191, 194, 266, 269  
Вахтангов Е. Б. 54  
Вейсбрем П. К. 67  
Венкстерн Н. А. 305  
Верди Дж. 22  
Вересаев В. В. 256  
Вержбилович А. В. 33  
Вермишев А. А. 64  
Вертов Дзига 379  
Веснин В. А. 256  
Веснин Л. А. 256  
Вивьен Л. С. 53  
Витоль И. И. 34  
Владыкина-Бачинская Н. М. 149  
Волконская М. Н. 323  
Волконский А. М. 358  
Волконский С. Г. 323  
Вырлан Л. 207

Газенклевер В. 63, 379  
Гайдай З. М. 377  
Галеви Ф. Ж. 22  
Гаук А. В. 53, 58, 251, 252, 297, 320  
Гауптман Г. 63, 377  
Гебль П. (Анненкова) 118, 304, 308, 312,  
313, 323, 350  
Гедике А. Ф. 44, 94  
Гендель Г. Ф. 22  
Генслер В. 60  
Герцен А. И. 305, 333  
Гибшман К. Э. 55  
Гиппиус З. Н. 94  
Гладковский А. П. 129  
Глазунов А. К. 22, 27, 28, 31—34, 41—43,  
59, 86, 108, 110, 112, 212, 356, 358  
Глинка М. И. 15, 22, 133, 146, 212, 233, 251,  
363, 364, 366  
Глиэр Р. М. 44  
Гнесин М. Ф. 54, 94  
Годдард С. 252  
Голованов Н. С. 148, 215  
Гольденвейзер А. Б. 209, 256, 258  
Горбатов Б. Л. 278  
Горев Я. Л. 59, 379  
Городинский В. М. 288  
Городцов А. Д. 15  
Горький А. М. 56, 121, 137, 181, 300, 358,  
363, 376  
Гофман И. 22  
Грабарь И. Э. 256, 258  
Грибедов А. С. 63, 83, 86, 379  
Григ Э. 22  
Григорьев С. С. 10, 374

Грошева Е. А. 9, 158, 335  
Губец М. 377  
Гумилев Н. С. 55, 379  
Гуно Ш. 22  
Гюго В. 56, 57

Давыдова В. А. 377  
Данилевич Л. В. 297  
Данилин Н. М. 145  
Данько Е. Я. 62, 376  
Даргомыжский А. С. 22, 364  
Дебюсси К. 40, 41  
Дельвиг А. А. 94  
Держановский В. В. 258  
Дешевов В. М. 58, 65, 108  
Дзержинский И. И. 345  
Дякий А. Д. 69  
Дмитревский Г. А. 297  
Дмитриев А. Н. 350  
Дмитрий Донской 210  
Добужинский М. В. 58  
Доливо А. Л. 258  
Дранишников В. А. 53  
Дрожжин С. Д. 243  
Дроздов А. Н. 54, 95  
Друскин М. С. 110, 351  
Дьяконов М. А. 28, 29  
Дэстинэ 62, 378

Ершов И. В. 53 79  
Есенин С. А. 6, 107  
Есипова А. Н. 33

Жданов В. А. 10, 150, 174, 208  
Жегин Н. Т. 150, 180  
Живаго А. В. 180, 313, 314  
Жилинский Б. Л. 38  
Жубанова Г. А. 358, 360  
Жуковская Г. В. 251, 377

Загорный Н. Н. 55  
Загорский М. Б. 59, 379  
Зайончковский П. А. 323  
Зак В. Г. 59, 379  
Замятин Е. И. 8, 59, 69, 379  
Заньковецкая М. К. 19  
Запорожец Н. В. 9, 158  
Захаров В. Р. 257  
Зверев Н. С. 15  
Золотарев В. А. 305

Ибсен Г. 57, 59, 377, 379  
Иван Калита 152, 210  
Иванов Вс. В. 63, 278, 324, 379, 380  
Ивановский А. В. 305

- Игнатъев А. А. 278  
 Игумнов К. Н. 256, 258  
 Иернефельд А. 379  
 Ипполитов-Иванов М. М. 44  
 Исаковский М. В. 301, 377
- Кабалевский Д. Б. 65, 297, 323, 325, 372  
 Казачек Н. И. 17  
 Калафати В. П. 34, 42  
 Калининков Вас. С. 38  
 Каменский В. В. 378  
 Карпенко-Карый (Тобилевич И. К.) 23  
 Карпов М. П. 38  
 Карсавина Т. П. 54  
 Касперович М. И. 24  
 Касторский В. И. 53  
 Касьянов А. А. 38, 40, 251, 376  
 Касьянова О. П. 27  
 Катенин П. А. 347  
 Катонова С. В. 9  
 Качалов В. И. 256, 260  
 Келдыш Ю. В. 10  
 Наховский П. Г. 118, 311, 319, 335  
 Керженцев П. М. 318  
 Киров С. М. 82  
 Киршон В. М. 59, 60, 63, 77, 80, 379  
 Киселев В. А. 76  
 Ключевский В. О. 210  
 Книппер Л. К. 323, 325  
 Книппер-Чехова О. Л. 256  
 Кобылянский А. Н. 34  
 Ковалевский М. М. 28  
 Коваль М. В. 9, 158, 212, 213, 322  
 Козинцев Г. М. 53, 305  
 Козловский И. С. 280  
 Корчагина-Александровская Е. П. 53  
 Котляревский И. П. 23  
 Коутс А. 66, 132, 133, 136, 137, 145, 252  
 Кочуров Ю. В. 155  
 Кропивницкий М. Л. 23  
 Крейн А. А. 94, 109, 133, 256  
 Кроль И. М. 67  
 Крон А. А. 379  
 Кругликов Н. С. 206  
 Кубацкий В. Л. 148  
 Кугель А. Р. 305  
 Кузмин М. А. 54, 58, 65  
 Кузнецова М. Н. 118  
 Кустодиев Б. М. 60, 69, 70  
 Кушнарев Х. С. 38, 108, 129, 376  
 Кюи Ц. А. 28, 169
- Лабиш Э. 63, 83, 378, 379  
 Лавренев Б. А. 313
- Лаврентьев А. Н. 58, 124  
 Ламм П. А. 256  
 Ландау К. 55  
 Ландовская В. 22  
 Лансере Е. Е. 322  
 Левашева О. Е. 10  
 Левберг М. 57, 59, 378  
 Левина Э. А. 154, 158  
 Левитан И. И. 184  
 Ленин В. И. 305, 327, 340, 353  
 Леонардо да Винчи 150  
 Леонковалло Р. 22  
 Лермонтов М. Ю. 89, 300, 377  
 Лесков Н. С. 69, 70, 379  
 Лист Ф. 16, 39, 41, 171  
 Листова Н. А. 10  
 Лодий З. П. 54  
 Лодыженский Н. И. 27  
 Лозинский М. Л. 180, 207—209, 224—228, 232, 263, 268, 376, 377  
 Луначарский А. В. 63, 64, 83, 378  
 Лысенко Н. В. 23—26  
 Любомирский Г. Л. 24  
 Лядов А. К. 34, 39, 358  
 Ляпунов С. М. 38, 39
- Мазель Л. А. 165, 243  
 Мазепа И. С. 11  
 Мак-Артур 63, 379  
 Максакова М. П. 252, 297, 377  
 Максимов В. В. 58  
 Малинка А. Н. 18  
 Малиновская Е. К. 66, 148, 149, 310—312, 315  
 Малков Н. П. 8, 76, 112, 119, 304  
 Малько Н. А. 66, 76, 207  
 Малявин С. А. 55, 65, 262  
 Мануйлов А. А. 20  
 Марголин С. С. 69  
 Мартынов И. И. 9, 241  
 Марутаев М. А. 358  
 Маршак С. Я. 63, 254, 278, 380  
 Масканы П. 22  
 Маслаковец А. 112  
 Массалитинова В. О. 256  
 Машинский Б. 77  
 Маяковский В. В. 54, 64, 122, 129  
 Мейербер Д. 22  
 Мейчик М. Н. 22  
 Мелик-Пашаев А. Ш. 132, 145, 315, 354  
 Меркуров С. Д. 278  
 Метнер Н. К. 41, 98, 102, 106, 110, 169, 197, 372  
 Микитенко И. К. 63, 379

- Минин И. К. 210  
 Миронов Н. А. 322  
 Михалков С. В. 254, 379  
 Михозлс С. М. 301, 378  
 Мокин А. 63, 78, 379  
 Молчанов Н. 50  
 Мольер Ж. Б. 63, 379  
 Монахов Н. Ф. 53, 58, 67, 69, 70  
 Монтеклер М. 22  
 Морозов Н. А. 311  
 Москвин И. М. 256  
 Мосолов А. В. 96  
 Моцарт В. А. 16, 39, 363, 365  
 Мравинский Е. А. 354  
 Мусин Н. А. 69  
 Мусоргский М. П. 23, 39, 40, 45, 133, 135, 156, 159, 252, 363—365  
 Мутных В. И. 315  
 Мясковский Н. Я. 40, 41, 44, 53, 94—96, 109, 110, 130, 132, 133, 135, 154, 155, 193, 256—259, 358, 366  
 Неверов А. С. 23, 326  
 Некрасов Н. А. 23, 326, 378  
 Немирович-Данченко В. И. 256  
 Нестеров М. В. 222  
 Никитин Н. Н. 59, 378, 379  
 Николаев Л. В. 50  
 Николай I 30, 307, 308, 319, 324  
 Никулин Л. В. 53  
 Новиков-Прибой А. С. 254  
 Носковский С. 22  
 Обухова Н. А. 379  
 Огарев Н. П. 300, 377  
 Оленина д'Альгейм М. А. 22  
 Оранский В. А. 69  
 Орджоникидзе Г. К. 82  
 Орлов А. И. 31  
 Орлов В. Н. 182  
 Охлопков Н. П. 325  
 Павлов Е. М. 63, 379  
 Пазовский А. М. 322  
 Пашенко А. Ф. 65  
 Пекелис М. С. 144  
 Петр I 11  
 Петражицкий Л. И. 28  
 Петров В. М. 380  
 Петров Н. В. 54, 55, 57—59, 62, 65, 82  
 Петров-Водкин К. С. 116  
 Петрова Ф. С. 251  
 Печковский Н. К. 118, 207  
 Пиотровский А. И. 55, 378  
 Пирогов А. С. 232, 251, 252, 297  
 Платонов С. Ф. 28  
 Погодин Н. Ф. 379  
 Подгорный В. 63, 379  
 Пожарский Д. М. 210  
 Покрасс Дм. Я. 142  
 Покровский М. Н. 28  
 Поливанов С. 59, 379  
 Половинкин Л. А. 95, 96, 109  
 Попов Г. Н. 116, 122  
 Попов К. М. 321  
 Похитонов Д. И. 119  
 Привано Н. 28  
 Прокофьев С. С. 34, 40, 41, 54, 135, 212, 213, 215, 242, 251, 256, 258, 259, 345, 358, 366  
 Протопопов В. В. 9, 10, 158, 178, 301, 337, 341, 343, 347  
 Пугачев Е. И. 319  
 Пудовкин В. И. 83, 255, 380  
 Пушкин А. С. 8, 9, 14, 89, 120, 152—155, 157—160, 164, 167, 169, 170, 180, 204, 300, 322, 325, 327, 347, 376—379  
 Радлов С. Э. 55, 378  
 Райлян П. Р. 14  
 Раппопорт В. Р. 78, 307  
 Раскольников Ф. Ф. 63, 379  
 Рахманинов С. В. 15, 98, 110, 156, 159, 191, 197, 203, 205, 360, 363, 364, 372  
 Ремезов И. И. 9, 292  
 Репин И. Е. 5  
 Римский-Корсаков А. Н. 180  
 Римский-Корсаков Н. А. 5, 25, 33, 34, 36, 39, 50, 60, 76, 150, 159, 169, 180, 216, 230, 239, 252, 321, 356, 358, 363  
 Рогожина Н. И. 10, 214, 232, 237  
 Рождественская Н. П. 377  
 Рождественский В. А. 89, 180, 301, 305, 312—317, 377, 378  
 Ромашов Б. С. 59, 63, 255, 379  
 Ростропович М. Л. 376, 378  
 Рубинштейн А. Г. 15, 22  
 Рубинштейн Н. Г. 15  
 Рукавишников В. Н. 180, 314  
 Рыжкин И. Я. 9, 323, 353  
 Рыжова В. Н. 256  
 Рылеев К. Я. 311, 319, 340, 341, 377  
 Сабинаина М. Д. 9  
 Садовская Е. М. 149  
 Садовский Н. К. 19  
 Саксаганский П. К. 19, 22  
 Сальников А. А. 377

Сарду В. 379  
Сахаров И. 311  
Сац И. А. 54, 65  
Саша Черный (А. М. Гликберг) 54  
Светланов Е. Ф. 356, 358  
Свиридов Г. В. 107, 369, 372  
Северцев С. Л. 260, 262, 268, 377  
Северянин Игорь (И. В. Лотарев) 54  
Севастьянов В. С. 31  
Сельвинский И. Л. 235, 264  
Сем-Бенелли 57, 59, 378  
Семенов И. Б. 60, 62  
Серафимович А. С. 64  
Серов А. Н. 22  
Сибираков Л. М. 149  
Сидельников Н. Н. 358  
Симонов К. М. 260, 261, 263, 268, 377  
Скрябин А. Н. 15, 39—41, 110—112, 185  
Сливинский И. 22  
Сметана Б. 363  
Смолич Н. В. 53, 65  
Собинов Л. В. 149—151  
Соболев Ю. В. 63, 379  
Соковнин Е. Н. 325  
Соколов А. П. 122  
Соколов Н. А. 5, 27, 34—36, 38, 39, 42, 43  
Соловьев-Седой В. П. 257  
Спендиаров А. А. 31  
Сперанский М. М. 28—30  
Степанов В. П. 132  
Стравинский И. Ф. 40, 41, 76, 141  
Стрельников Н. М. 58, 59, 65, 67, 108, 379  
Суворов А. В. 210  
Сурков А. А. 263, 268, 301, 377  
Сушкевич Б. М. 58  
Сыроечковский Б. Е. 323, 325

Ташров А. Я. 56  
Талахадзе Т. Е. 377  
Танеев В. И. 157  
Танеев С. И. 41, 128, 157, 159, 363, 364  
Тарле Е. В. 323  
Тартаков И. В. 53  
Тарханов М. М. 256  
Тверской К. К. 55, 58, 305  
Тихомиров М. Н. 209  
Тихонов Н. С. 257  
Толлер Э. 63, 378  
Толмачев Д. Г. 59, 77, 379  
Толстая М. Н. 30, 182, 183, 376  
Толстой А. К. 45, 56, 59, 63, 89, 376, 379  
Толстой А. Н. 54, 63, 64, 113—118, 124, 130, 131, 206, 264, 304, 305, 307, 308, 310, 312, 313, 315, 318, 320, 323, 358, 363, 376—380

Толстой Л. Н. 29, 150  
Тома А. 22  
Томилин Д. А. 155  
Трауберг Л. З. 305  
Трахтенберг В. О. 63, 78, 379  
Тренев К. А. 59, 60, 63, 64, 83, 159, 313, 379  
Трубецкой С. П. 335  
Тумаина Н. В. 10, 277  
Туманский Вас. И. 14  
Туманский Вл. И. 14  
Тур Л. (Тубельский Л. Д.) 379  
Тур П. (Рыжий-Тур П. Л.) 379  
Тургенев И. С. 379  
Тюлин Ю. Н. 33, 38, 42, 43  
Тютчев Ф. И. 8, 55, 63, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 102, 105—107, 157, 159, 167, 203, 298, 300, 301, 370, 376, 377

Файко А. М. 59, 380  
Федин К. А. 59, 60, 116, 123—128, 130, 278, 308, 313, 358, 363  
Федотов Ф. П. 252, 297  
Фейнберг С. Е. 95, 109, 110, 158, 256, 258  
Ферман В. Э. 9, 322  
Фет А. А. 157, 203, 300, 378  
Флярковский А. Г. 356, 358, 362  
Фрадкин М. Г. 257  
Фраерман Р. И. 254, 380  
Фурманов Д. А. 59, 140, 379

Ханаев Н. С. 251  
Хачатурян А. И. 106, 366  
Хесин А. Б. 22  
Хипчли Л. Я. 9  
Хренников Т. Н. 65, 323

Ценин С. А. 325  
Цесевич П. И. 23, 24  
Цибульский Н. 54  
Цитович Н. М. 20

Чайковский М. И. 313  
Чайковский П. И. 16, 22, 33, 39, 98, 110, 150, 152, 156, 159, 171, 190, 205, 310, 321, 333, 360, 363—365, 372  
Чаклин В. Д. 377  
Червяков Е. В. 255, 380  
Черепнин Н. Н. 5, 34, 37, 38  
Чехов А. П. 30  
Чирсков Б. Ф. 380

Шавердян А. И. 9, 145, 322  
Шапорин А. П. 12—14  
Шапорин В. Ю. 70, 376

- Шапорина Е. Ю. 310  
Шапорина М. В. 14—16  
Шапорина О. А. 16  
Шастин Н. П. 320  
Шведов Д. Н. 122  
Шебалин В. Я. 96, 122, 135, 154, 155, 158  
Шевченко Т. Г. 22, 23, 118, 323, 377  
Шейнин Л. Р. 379  
Шекспир В. 56—59, 63, 255, 378—380  
Шеншин А. А. 95  
Шиллер Ф. 56—59, 378  
Шишков В. Я. 116  
Шляпников И. 30  
Шопен Ф. 16, 363, 365  
Шостакович Д. Д. 6, 36, 65, 125, 135, 145, 147, 160, 243, 257, 363, 365, 366, 369, 372, 376  
Шоу Б. 59, 63, 378  
Шпиллер Н. Д. 377  
Штейнберг М. О. 5, 34, 36, 37  
Штраус Р. 41  
Шуман Р. 16, 41, 120  
Шумская Н. А. 9  
Щеглов Д. А. 63, 378, 379  
Щеголев П. Е. 59, 64, 113, 116—118, 124, 208, 305, 306, 310, 312, 379  
Щедрин Р. К. 356—358, 362  
Щепин-Ростовский Д. А. 324  
Щербачев В. В. 129  
Щипачев С. П. 301, 377  
Щуко В. А. 57, 58, 78  
Экскузович И. В. 118  
Элиасберг К. И. 60, 62  
Юдина М. В. 41, 108, 112, 376  
Юрьев Ю. М. 53, 54, 57, 58  
Юхова Е. И. 322  
Языков Н. М. 300, 377  
Яковлева-Шапорина Л. В. 55, 311  
Яновский Е. Г. 63, 80, 379  
Ярустовский Б. М. 10  
Яхин Р. М. 356, 358, 362  
Яхонтов В. Н. 379  
Яхонтова М. С. 305
-



## Оглавление

<b>Введение</b> . . . . .	<b>5</b>
<b>Глава первая</b> <i>Детство и юность</i> . . . . .	<b>11</b>
<b>Глава вторая</b> <i>Петербургский университет. Консерватория. Становление музыканта</i> .	<b>26</b>
<b>Глава третья</b> <i>Работа в петроградских театрах</i>	<b>52</b>
<b>Глава четвертая</b> <i>Вокальный цикл на слова Тютчева. Сонаты для фортепиано. Начало работы над симфонией-кантатой «На поле Куликовом», оперой «Полина Гельб» и Симфонией c-moll</i> . . . . .	<b>88</b>
<b>Глава пятая</b> <i>Творческая зрелость. Симфония c-moll</i>	<b>121</b>
<b>Глава шестая</b> <i>Клинский период жизни и творчества. Продолжение работы над оперой. Вокальные циклы на слова Пушкина и Блока</i> . . . . .	<b>148</b>
<b>Глава седьмая</b> <i>Симфония-кантата «На поле Куликовом»</i> . . . . .	<b>206</b>
<b>Глава восьмая</b> <i>«Московский» период в жизни и творчестве композитора. Годы войны. Создание оратории «Сказание о битве за Русскую землю». Новые вокальные циклы</i> . . . . .	<b>254</b>
<b>Глава девятая</b> <i>«Декабристы»</i> . . . . .	<b>303</b>
<b>Глава десятая</b> <i>Шاپорин — педагог, музыкально-общественный деятель, публицист</i> . .	<b>356</b>
<b>Заключение</b> . . . . .	<b>369</b>
<b>Указатель произведений Шалорина</b> . . . . .	<b>377</b>
<b>Литература о Ю. А. Шалорине</b> . . . . .	<b>382</b>
<b>Указатель имен</b> . . . . .	<b>391</b>

**Софья Иосифовна  
Левит**

●

**Ю. А. ШАПОРИН**

Редактор  
**О. К. ЛОГИНОВА**

●

Художественный  
и технический  
редактор

**Т. В. ПОЛЯКОВА**

●

Художник  
**Л. Г. ЛАРСКИЙ**

*Утверждено к печати Институтом истории искусств  
Министерства культуры СССР*

Сдано в набор 6/VII 1964 г. Подписано к печ. 13/X 1964 г.  
Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Печ. л. 24,75+1 вкл.=28,96 усл.печ. л.+  
1 вкл. Уч.-изд. л. 25,3 (25,2+1 вкл.). Тираж 1800. Т-15901  
Тип. заказ 910. Изд. № 2379. Темплан 1964 г. № 280  
Цена 2 р. 48 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я тип. издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский  
пер., 10

### *Опечатки*

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
39	1 сл.	отдать	отдал
43	20 св.	на контрапункте	в контрапункте
79	19 сл.	Интернационал	Интернационал
99	нотный пример (текст)	О чем ты веешь	О чем ты воешь
112	24 св.	Маслоковец	Маслаковец
143	Нотный пример 2-я строка, 5-й такт, последняя нота	ре	до
262	19 св.	музыкальном	музыкальном
311	5 сл.	М. Сахарова	И. Сахарова
322	9 сл.	Ф. Фермана	В. Фермана
389	столб. прав. 9 св.	Биг	Бик

С. И. Левит. Ю. А. Шапорин

2.5.43



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
"НАУКА"

**С. ЛЕВИТ** Ю. А. ППАПОРИИ