

ОТ АВТОРА

Настоящая работа—одна из первых по данным вопросам. Она не претендует ни на исчерпывающую глубину их постановки и разрешения, ни на полноту охвата материала. В работе намечены основные проблемы, выдвигаемые спецификой жанров оратории и кантаты, и разобраны с разной степенью детальности важнейшие произведения этих жанров. Дальнейшая разработка намеченных вопросов, более полное рассмотрение накопившихся материалов остается ближайшей задачей советского музыковедения.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СПЕЦИФИКИ КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Когда вокруг совершаются большие дела, живут и действуют замечательные люди,— неизменно расцветает песня. Народ, всегда чуткий к высокому и прекрасному, воспевае своих героев — носителей его мыслей, чувств, отношения к жизни,— радость нового, все, что говорит о благородстве, доблести, красоте. В этой потребности и «радости воспевания» лежат корни кантатности.

Великие события народной жизни и борьбы неизгладимо откладываются в памяти. Они требуют повествования, в котором раскрылся бы их исторический смысл, направляющая идея, были бы показаны великие люди и поворотные этапы развития. Идейность, этичность, неизбежно присущие взгляду народа на события большой общественной значимости, обобщенность в их восприятии — вызывают к жизни возвышенное начало ораториальности.

Эти особо важные качества предопределяют место и роль оратории и кантаты в советской музыкальной культуре.

Многообразие советской действительности, богатство ее созидательных сил, особый характер духовного облика советского человека ставят перед

искусством ряд больших и увлекательных задач. В процессе их решения поднимаются к жизни новые жанры, вливается новое содержание в утвердившиеся, возрождаются забытые. К числу, если не забытых, то долгое время оставшихся на втором плане и ныне обновленных настоятельной потребностью в них, принадлежат оратория и кантата.

Сейчас удельный вес оратории и кантаты в советской музыке очень значителен. На протяжении последних 15—18 лет он постоянно возрастал. Первая волна подъема — во второй половине 30-х годов, в хронологических гранях третьей пятилетки, вторая — в годы Великой Отечественной войны, третья — и самая большая — в период послевоенного восстановления и перехода к величественной программе строительства коммунизма, последовательной борьбе за мир во всем мире. Все это говорит об органической связи путей развития кантатно-ораториальных жанров с жизненными путями советской страны, об их существенном значении в ее музыкальной культуре.

Советская оратория и кантата имеют уже ряд серьезных достижений. Советская музыка может по праву гордиться такими произведениями, как «На поле Куликовом» Шапорина, «Песня о Сталине» из «Поэмы о Сталине» Хачатуряна, «Александр Невский» Прокофьева, «Песнь о лесах» Шостаковича, «Кантата о Родине» Арутюняна, «На страже мира» Прокофьева. Широко-эпически написана «Слава Советской Армии» Глиэра. Есть много примечательного в «Здравце» Прокофьева, кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича, «Сказании о битве за русскую землю» Шапорина, «Емельяне Пугачеве» Коваля, «Украине моей» Штогаренко. Жизнеспособность и большое значение жанров оратории и кантаты подтверждены появлением

в последние годы произведений талантливых молодых композиторов — «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова, «Сердце Картли» А. Чимакадзе, «За Родину» Э. Тамберга.

Любой жанр может достигнуть расцвета лишь тогда, когда он в наибольшей степени отвечает запросам времени и с наибольшей силой выражает его передовые идеи. Гуманистическая культура Возрождения создала оперу, как искусство личности, раскрепощенной от церковного гнета, искусство непреклонного утверждения жизни, свободы индивидуальных проявлений. XVIII век подарил миру симфонию — отображение в идеальном плане процесса выявления, сопоставления, а затем и столкновения противоборствующих сил, — которой Бетховен придал глубокий социальный и революционный смысл. Оратория и кантата прошли за долгий период своего существования сложную эволюцию. Но, однажды сформировавшись в начале XVIII века, в творчестве Баха, Генделя, некоторых их предшественников и современников, как жанры великого народного искусства, — они именно в этом качестве как бы «нашли себя».

Оратория и кантата демократичны по самому своему существу. В классических образцах жанра они всегда обращены к массам. Достаточно вспомнить лучшие произведения Генделя, Баха, Гайдна, Танеева, Рахманинова, Берлиоза, Чайковского, чтобы убедиться, что оратория и кантата больших мыслей и больших чувств никогда не были рассчитаны на замкнутый слушательский круг, хотя и создавались в некоторых случаях по специальным — и иногда очень частным — поводам.

Если корни кантатно-ораториальных жанров в глубоком народном понимании действительности, то жанры эти призваны, в свою очередь, воздействовать

большими, яркими и впечатляющими образами («прекрасное должно быть величаво», — говорит Пушкин) на большие и широкие слушательские массы, пропагандировать значительные идеи и героические действия, создавать «портреты» великих людей прошлого и настоящего. Оратория и кантата могут выполнять в области музыки ту роль, которую В. И. Ленин отводил «монументальной пропаганде», пропаганде через монументы — установке памятников с соответственными поэтическими текстами борцам за социализм и «героям культуры» — светочам мысли, науки и искусства.

В основе оратории и кантаты должна лежать большая и обобщающая идея, — то, что отличает жизнь, деятельность, устремления советских людей.

Не случаен длительный упадок кантатно-ораториальных жанров в новейшей западноевропейской буржуазной музыке. Когда-то гиганты творческой мысли и великого народного искусства Гендель и Бах впервые раскрыли возможности этих жанров, их художественный масштаб. «Иуда Маккавей» и «Самсон» Генделя, «Matthäus-Passions» и кантаты Баха показали величие кантатно-ораториального искусства. В ораториях и кантатах Баха и Генделя звучали отголоски мощных народных движений XVI—XVII веков, в оболочке церковной догматики высказывались современные помыслы и надежды. Грандиозные хоры ликования и горести, сила и яркость отдельных образов, богатство полифонической жизни в ораториях и кантатах Генделя и Баха надолго остались непревзойденными. В их кристаллизованном тематизме обобщались в высоком плане наиболее общезначимые обороты народной и бытовой музыки, во всестороннем мастерстве — великая мудрость многих поколений носителей народного искусства.

В творчестве Моцарта и Гайдна, композиторов эпохи французской революции и Бетховена, позднее Берлиоза, Верди, Листа возникали превосходные произведения кантатно-ораториальных жанров. Но, за исключением Гайдна, автора простоудушно-непосредственных ораторий, композиторы, работавшие в этих жанрах, нередко уходили в область философской созерцательности, иногда одевались в тогу академического красноречия или переключались на решение описательных задач. Лучшие, наиболее грандиозные и массовые из этих произведений принадлежали к типу «Реквиема», то есть утверждали не столько радость жизни и борьбы, сколько драматизм протеста или горечь утраты (Берлиоз, Верди, Моцарт).

Современная буржуазная музыка пыталась использовать жанры оратории и кантаты в своих целях. «Опера-оратория» называет своего «Царя Эдипа» Стравинский, всячески подчеркивая статуарность, аэмоциональность, отвлеченность замысла. Музыка нарочито примитивизирована и резка в хоровых эпизодах, «витиевата» в сольных. Ораториальность мыслится как абстрактность и статика. Салонность, натурализм, мистика, неизменно присущие упадочному буржуазному искусству, проникают и в кантатно-ораториальные жанры. Они отличаются, например, одно из наиболее известных ораториальных произведений 20-х годов нашего века — «Царя Давида» А. Онеггера. Музыка поражает бедностью хоров (народ в оратории!), выдержанных в унылой и однообразной вертикальности, маловыразительностью сольных партий, — в том числе самого Давида (герой в оратории!), построенных на примитивнейших попевах и часто обрамленных какофоническим сопровождением. Неокатолические тенденции свойственны оратории О. Респиги «Мария

Египетская», музыкальной основой которой являются песнопения старинных литаний. Характерны реставраторские попытки создания «камерной» кантаты,—как бы в противовес природе самого жанра—лирико-эпического по существу.

Все это идет вразрез с представлением о величественном и значительном искусстве ораториальности.

В годы формирования нового социалистического сознания, огромных мировых событий и строительства коммунизма вопросы идейности, героики, этики, общественно-созидательного получили особенно большой смысл, и жанры оратории и кантаты не могли не приобрести в советской музыке первостепенного значения¹. Ораторию и кантату можно уподобить в этом отношении наиболее героическим жанрам монументального искусства — эпическому сказу в поэзии, героической эпосе в области драматургии и театра (то есть тем жанрам, в которых сильно начало «ораториальности») или же величественной фреске и героическому портрету в живописи.

Демократическая направленность жанров и роль эпического начала предопределяют в оратории и кантате значение народных истоков стиля, формы, музыкального языка. У всех народов есть сказания о героях, о великих исторических эпохах могущества и расцвета, о борьбе за родную землю, есть эпические и героические песни. Песни о Степане Разине, о походах Ермака, взятии Казани, о Суворове и Кутузове, об изгнании Наполеона, «Слово о полку Игореве» и многие другие—великий вклад русского народа в сокровищницу мирового народного искусства. За русским народом идут и дру-

¹ Можно отметить большой интерес к жанрам оратории и кантаты среди композиторов стран народной демократии.

гие народы советской страны. Многонациональная культура Советского Союза очень богата ценностями такого рода и, что особенно важно, относящимися не только к прошлому, но и к нашим дням. Особенно богат родник эпических сказов о Ленине и Сталине, о Великой Отечественной войне; в наши дни—о послевоенном устройстве советской страны, ее борьбе за мир во всем мире, победоносном строительстве, приближающем к высотам коммунизма.

От народного искусства идет широкая эпическая трактовка образов народа, его лучших представителей. Народ, всегда ищущий правды и справедливости, мужественный в страданиях и сильный в борьбе, герой—заступник, воитель, воплощение мужества, доблести, доброты,—родственны действующим лицам народных сказаний. Если герой—историческое лицо, оратория или кантата должны показать его так, как он сохранился в народных преданиях, в памяти народа. Исторически достоверный образ Дмитрия Донского или Александра Невского, Степана Разина или Емельяна Пугачева, быть может, многограннее и в некоторых отношениях сложнее, чем их рисуют народные сказания, произведения эпических жанров. Но в этих образах всегда должно быть выделено главное—те черты, деяния, поступки реальных действующих лиц, которыми они заслужили признание и память народную. Дмитрий Донской, Александр Невский, Емельян Пугачев прежде всего патриоты своей Родины, государственные мужи, полководцы и руководители, призванные защищать интересы и безопасность народа. Такими знает, любит и воспевают их народ,—такими они и должны войти в эпические формы оратории и кантаты.

Богатейшее, разнообразное, блистающее яркими

национальными особенностями, многоцветными образами, народное творчество представляет плодотворную почву для расцвета в советской музыке кантатно-ораториальных жанров, по самой своей природе близких народному искусству и призванных опираться на его образы, стилистику, язык.

Ораторию и кантату роднит строй глубоких, возвышенных и обобщенных мыслей. Для них типичны значительность содержания, высокий героический и этический пафос, им свойственна монументальность образов и широта форм. В то же время кантате, например, в сильной степени присущ высокий лиризм, прелесть индивидуального выражения, отчетливо личный отпечаток высказывания. Личное, индивидуальное и лирическое являются в этом случае конкретизацией обобщенных чувств коллектива, массы, особой формой выражения общественно-значимого содержания. Таковы, например, ария «Blute nur» из «Matthäus-Passions», «Seufzer, Thränen» из 21-й кантаты Баха, ариямеццо-сопрано из кантаты «Москва» Чайковского или среди произведений советских авторов — «Колыбельная» из «Кантаты о Родине» Арутюняна.

Наличие общих черт не стирает принципиальной разницы между жанрами оратории и кантаты. Это разные жанры.

В советской музыковедческой практике утвердилось неверное по существу, «гибридное» название — «кантатно-ораториальный жанр». Отождествление оратории и кантаты ведет к обезличению обоих жанров и к неправильному учету их реальных возможностей.

Нередко в специальной литературе прошлого, а иногда и современной, можно встретить точку зрения, согласно которой различия между ораторией и кантатой рассматриваются, в основном, в мас-

штабном, «количественном» плане, — оратория крупнее, монументальнее, богаче по средствам.

Это неверно. Сопоставление жанров по размерам и составам игнорирует настоящие глубокие отличия. Каждый жанр имеет свою специфику, внутреннее обоснование, которые не могут быть заменены констатацией внешних признаков. На чем основываться, чтобы правильно определить жанр грандиозной кантаты Танеева «По прочтении псалма». На ее размерах? Не придется ли тогда, исходя только из признака масштабности, отнести к кантатному жанру маленькую ораторию Берлиоза «Детство Христа»? Ясно, что существо вопроса лежит в иной плоскости.

В историческом прошлом оратория и кантата существовали раздельно. Это было вполне обоснованно, потому что по существу речь идет о двух глубоко различных жанрах.

Кантата лирична, выражает отношение к событиям, их лирическое преломление, большей частью не связана рамками сюжетности и постепенности в развитии действия; оратория показывает самые события в их последовательном развитии, в борьбе больших народных масс, изображает их конкретных героев в определенных драматических сопоставлениях и даже столкновениях.

Нередко встречающееся смешение жанров оратории и кантаты происходит или из-за не всегда ясного замысла или же потому, что в оратории неизбежно присутствует элемент кантатности, а в кантате очень часто — ораториальности. Оратория обычно заканчивается прославлением великого дела, воспеванием героя — итог сюжетного развития и утверждения основной мысли, — что является специальной областью кантаты. Эпически-обобщающий характер, присущий иногда воспеванию тех

же великих героев и их дел в произведении кантатного жанра, включает в себе элементы ораториальности. Значительность идеи, с которой всегда связаны оратория и кантата, и характер ее преломления заранее предполагают монументальность стиля оратории, а подчас и кантаты, широкий эпический склад, величавую свободу течения мысли, хоровые просторы изложения.

И все же черты общности в характере и средствах не стирают существеннейших отличий, которые коренятся в самой природе обоих жанров.

Нельзя не заметить, что в процессе исторического развития жанр кантаты претерпел особенно большие изменения. Он оказался более гибким и в известной мере менее четким, чем ораториальный жанр. В XVII веке кантата существовала как вокальная пьеса для концертного исполнения, — *cantata* значит петь, — и была очень разнообразна по тематике, характеру, составу исполнителей. К концу XVII века сформировалась церковная кантата (для сольного, хорового или смешанного состава) — большей частью отдельный эпизод евангельской истории, трактованный в плане лирического повествования или переживания. Повествование как сапось событий, вызывавших живое отношение рассказчика, — чувство преклонения, благоговения, восхищения — отсюда необходимость кантатного воспевания.

Оратория же неизменно оставалась повествованием о больших людях и делах, эпическим по характеру, драматическим по принципам соотношения и развития, целостным и единым в смысле строения и склада.

В дальнейшем пути кантаты разветвились. Она продолжала существовать как жанр музыкального воспевания, выражение отношения к значитель-

ным событиям (но уже не специально религиозного содержания) или лицам (праздничная, поздравительная кантата), и как лирическая вокальная пьеса. Кантатой называет Бетховен «Славное мгновение» — прославление событий исторической значимости, кантатой же именуется он «Морскую тишь и счастливое плавание» — произведение философского плана. Название кантаты носит и «Аделаида» — восторженное воспевание любимой, вернее, собственного чувства любви, по существу, расширенный романс.

Однако, при всем внутреннем различии отдельных видов кантаты, всем им присущ характер лиризма — выражение отношения к событию, природе, человеку, включающее в себя момент возвеличения, воспевания или же — лирическое преломление философски значительной темы.

✓ Русские композиторы расширили сюжетный план и философский подтекст кантаты («Иоанн Дамаскин» Танеева, «Весна» и «Колокола» Рахманинова, «Песнь о вешем Олеге» Римского-Корсакова, его же «Свитезянка»). Родился новый тип кантаты с некоторым «лирическим» действием, не требующей драматического развития, хотя и обладающей элементами сюжетности. Такого рода кантата может включать в себя монологизированные или даже диалогизированные формы, но в типичном кантатном лирико-хоровом окружении, и является произведением чисто концертного плана.

Кантате «Весна» Рахманинова, например, присущи очень отчетливые черты сюжетности. Есть даже моменты, сближающие ее с оперой, например, монолог-соло баритона. Рассказ о том, как муж хотел покарать изменницу-жену и, смягченный и зачарованный «весенним шумом», выпустил из рук «острый нож», — воспринимается почти как опер-

ная ария. И, действительно, монолог баритона в некоторых отношениях близок арии из оперы, — хотя бы рассказу Алеко того же Рахманинова, — большое нарастание («А тут зима косматая»), очень яркая кульминация, подчеркнутые драматические контрасты. Но, несмотря на драматическую взволнованность и эмоциональную яркость повествования, оно остается только повествованием. Приемы оперного драматизма в трактовке вокальной партии углубляют кантатный план, но не превращают соло баритона в оперный рассказ. В опере такого рода ария воспринималась бы в связи с другими, сюжетно действенными номерами почти как остановка действия. В кантате же, наоборот, монолог баритона является — в сопоставлении с хоровыми эпизодами — наиболее выделяющимся, драматически заостренным и активным моментом в общем ее течении. Монолог окружен лирическими по характеру и драматургической функции хорами. Те же хоровые эпизоды, которые включены в самый рассказ, играют роль «внутренних голосов», психологического резонанса, усиливают драматизм, но не становятся отдельными, а тем более самостоятельными участниками драматического действия.

В кантате «Весна» появляются черты драматизации и некоторой внутренней сюжетности. Однако это не ораториальная и тем более не оперная сюжетность. Сюжетный замысел представляет собой не законченное построение, данное в развитии, а отрывок, фрагмент, частный и глубоко личный эпизод события (наступления весны), переданный в форме личного же, индивидуального высказывания. Есть момент действия, но нет действия, как основного драматургического двигателя. Все это черты кантаты.

То, что жанры оратории и кантаты подходят иногда один к другому очень близко, вызывает в некоторых случаях затруднения в определении жанровой принадлежности отдельных произведений. «Весна» и «Колокола» Рахманинова обозначены автором как кантаты — отвечает ли существу этих сочинений такое наименование жанра? Оратории ли «Рай и Пери» Шумана и «Детство Христа» Берлиоза? Что представляет собой в отношении жанровом название «симфония-кантата», данное Шапориным его произведению «На поле Куликовом»?

Ответить на такого рода вопросы часто очень трудно. Приходится учитывать очень многие моменты, а главное — исходить из очень точных критериев.

Кантаты Рахманинова, действительно, в одном отношении, казалось бы, не вполне укладываются в представление о кантатном жанре. В них, на первый взгляд, нет важного элемента кантаты — элемента воспевания. Великий поэт скромных и обычных человеческих чувств Рахманинов чужд героике, идее прославления, возвеличения. Но кантатам Рахманинова в значительной мере присуще другое неотъемлемое свойство жанра — лирическое предомливание важной темы, глубоко личное восприятие философской проблематики. Отдельные картины человеческой жизни в «Колоколах», красота русской природы в «Весне» овеяны лиризмом, своеобразием личного отношения. Этот лиризм, настроенность отдельных эпизодов существеннее, ощутимее, чем самая их смена, сюжетные детали.

Хотя автору яснее, чем кому-либо другому, жанровая направленность его произведения, определение Шапориным «На поле Куликовом» как симфонии-кантаты может вызвать несогласие. Давая своему сочинению название кантаты, Шапорин, возмож-

но, исходил из желания подчеркнуть лирический склад произведения, отсутствие притязаний на внешнюю импозантность грандиозность, связь с русской классической традицией. По основным жанровым признакам «На поле Куликовом» можно было бы рассматривать как ораторию, драматургически направленное раскрытие музыкой эпических событий. Не только лирическое их восприятие и переживание, как это было бы типично для кантаты, а и самый показ эпического действия, хотя и лирически окрашенный, характерны для произведения Шапорина. Лиричны хор пролога, каватина невесты, начало хора воинов перед Доном, баллада витязя, колыбельная. Но лирические номера не «противопоказаны» оратории. В то же время ариозо Дмитрия, хор татар, то есть центральная сцена на Куликовом поле, хор вестников сопоставлены по принципу сюжетного развития действия; оно заключено и в них самих. Развертывается грандиозная картина исторического прошлого Руси, один из узловых моментов ее развития, — народ отстаивает свою независимость на поле боя, среди действующих лиц великий русский полководец Дмитрий Донской. События показаны от зарождения до конечного торжества, в напряжении сюжетно развивающегося действия, остроте обнаруживающегося конфликта. Это черты оратории.

Обращает на себя внимание подчеркивание автором значения не только симфонического элемента, но и симфонических форм в замысле произведения. Самое название симфония-кантата говорит о большой — и равноправной по отношению к кантатности — роли симфонизма. Желание драматизировать произведение, вскрыть конфликтность его содержания, внутренний подтекст, наконец, приблизить к современным драматическим требованиям и обога-

тить музыкально приводит автора к использованию приемов симфонического развития. Намечаются очертания симфонизированной оратории или кантаты — «лирической оратории» с широким использованием симфонизма, — так хотелось бы определить жанр произведения Шапорина.

257157.
Ясно выраженная линия сюжетного развития, наличие драматической кульминации (в сцене «Ледового побоища»), драматургическое сопоставление контрастов как этапов действия, а не только переживания, могут заставить увидеть и в «Александре Невском» скорее черты оратории, чем кантаты. Правда, здесь нет грандиозных и развернутых хоров, связывающихся с представлением об оратории. Но скромность масштабов относится именно к размерам сочинения, а не к масштабам замысла, так как образы монументальны, эпический характер выдержан на протяжении всего произведения. Может смутить отсутствие индивидуализированных образов (кроме девушки, оплакивающей на мертвом поле погибших воинов), особенно основного героя — самого Александра. Действительно, в ораториях, даже наименее сюжетно развернутых, как например, «Мессия» Генделя, всегда выделены основные действующие лица, вокруг которых движутся события. Повидимому, происхождение из музыки к фильму, где музыка использована главным образом для подчеркивания действия, — в плане картинно-описательном или эпико-повествовательном, — ограничило в некоторых отношениях замысел композитора, подчинив его драматургическим задачам кино. Но тем не менее, при всей необычности строения, несмотря на первоначально сопроводительную роль, музыка кантаты «Александр Невский» воспринимается как широкое полотно с яркими и впечатляющими народны-

ми хорами воспоминаний о героических деяниях («А и было дело на Неве-реке»), народном бедствии, хоры призыва к сопротивлению («Вставайте, люди русские»), конечного веселья и торжества.

Совмещение элементов сюжетной ораториальной композиции со сквозным симфоническим действием еще ощутимее в «Александре Невском», чем в «На поле Куликовом». Симфонические разделы произведения рисуют наиболее обобщающие моменты — образы, связанные с идеей Родины, ее угнетением («Русь под игом монгольским»), страданиями русских людей (симфонический эпизод в «Крестоносцах во Пскове»), — или непосредственно драматические (решающий бой русских с крестоносцами на Чудском озере). Хоровые части — неустрашимость и удаль русского народа, его силу в дни испытаний и ликование в час победы, образы русских людей и крестоносцев.

Симфонические эпизоды «Александра Невского» ярко программны, что еще более подчеркивает сюжетный план произведения. В то же время они сопоставлены по линии драматического нарастания и составляют драматургический стержень целого.

Таким образом сюжетная композиция с развивающимся действием, с большим значением симфонизма, — в частности программного, — новый тип произведения, определившийся в советской музыке и близкий к ораториальному жанру.

К сходному типу произведений принадлежит кантата-симфония «Украина моя» А. Штогаренко, где в отдельных эпизодах существенную роль играют симфонические детали программно-изобразительного характера.

Если сюжетность и ее драматургическое развертывание являются необходимыми признаками оратории, то возникает вопрос, сюжетна ли, например,

оратория Шостаковича «Песнь о лесах» и есть ли в ней развивающееся действие? В «Песне о лесах» нет героя, и солисты — тенор и бас — напоминают скорее рассказчиков старинной оратории или корифеев хора. В оратории очень силен элемент воспевания — не случайно она названа «Песней». И все же «Песнь о лесах» — о переделке природы, о лесонасаждениях — обладает определенным драматургическим развитием на основе сюжетности особого рода.

Сюжетность оратории иногда носит широкий и обобщенный характер и не всегда совпадает с фабульностью. Сюжетность такого рода, в частности, свойственна ряду ораторий советских композиторов — в «Песне о лесах» Шостаковича, «На страже мира» Прокофьева, «Огнях над Волгой» Левитина нет отчетливо выявленной и последовательно проведенной фабулы, как например, в оратории «Емельян Пугачев» Ковалю. Но своеобразная сюжетность в них все же налицо. В «Песне о лесах» повествуется о больших событиях, и они показаны в развитии. Сюжетный замысел включает ряд важнейших этапов — решение о необходимости проведения новой программы, начало ее осуществления, огромный созидательный труд, в который вовлечены взрослые и дети, наконец, наметившаяся и уже вырисовывающаяся вдали картина прекрасного будущего. Сопоставление «Воспоминания о прошлом» с деятельным настоящим, «будущей прогулки» с годами напряжения и труда создают заметный перелом в драматическом развитии, являются существенными драматургическими «узлами». Движение показано как всенародное, огромное, мощное — отсюда эпический размах повествования. «Песнь о лесах» обладает необходимой сюжетностью ораториального типа. Является ли такого рода сюжетность единственно отвечающей задачам оратории и

не ведет ли она в ряде случаев к некоторой отвлеченности, абстракции,—вопрос другой. Можно считать, что сюжетность вроде использованной в «Песне о лесах», отвечает поставленной задаче лишь тогда, когда самый замысел оратории и принципы его воплощения носят, как в оратории Шостаковича, философский и обобщенный характер.

Вопрос о необходимости точного определения жанра произведения не пустая формальность. Именно нечеткость в представлении жанровых особенностей оратории и кантаты одна из причин появления большого количества неясных и малоинтересных произведений в этих жанрах. Конечно, «Александр Невский» и «На поле Куликовом», принадлежащие к лучшим созданиям советской музыки, расширяют понимание жанров. В них есть та внутренняя логика и, в частности, логика внутрижанрового развития, которая присуща только произведениям очень ясного, зрелого и целостного замысла. Однако замысел немислим вне точно намеченного жанра. Композитор должен заранее знать, пишет ли он ораторию или кантату. То, что оратория может оказаться в дальнейшем с сильным «наклоном» в сторону кантаты или наоборот,—дела по существу не меняет, потому что для создания полноценного произведения важна прежде всего отправная точка замысла.

Многие неудачи молодых композиторов происходят от нечеткости жанровых представлений,—в процессе обдумывания и работы над сочинением они иногда не вполне отчетливо видят и недостаточно учитывают требования и возможности жанра.

Обращает на себя внимание заметное в последние годы тяготение советских композиторов к кантате за счет оратории. С одной стороны, быть может, в этом играет роль потребность в «радости воспе-

вания», с другой,—молодые авторы, возможно, считают написание кантаты делом более простым, чем оратории. Но решительное преобладание кантаты над ораторией может быть объяснено и боязнью особых трудностей ораториального жанра, недостаточным владением особенностями ораториальной драматургии. Ораториальное решение большой эпической темы, утверждение и развитие ораториального конфликта, становление характера эпического героя, выведение «итогов», требуют огромного и всестороннего мастерства, и мастерства совсем особого рода—драматургического сопоставления хоровых масс, сочетания в плане решения конкретной драматургической задачи хоровых и сольных партий, участия симфонизма в драматургическом развитии образов.

Когда вопросы различия оратории и кантаты, как жанров концертно-драматического и концертно-лирического по преимуществу, достаточно уточнены, можно вновь вернуться к вопросу о масштабности. Поставленный в связь с определяющими особенностями жанров признак масштабности получает некоторое обоснование. Действительно, кантата редко достигает размеров оратории. «По прочтении псалма» Танеева — одно из немногих исключений. Преобладающий характер лирического высказывания, воспевания, раздумья, свойственный кантате, не требует ораториальной развернутости форм. В большинстве своем лучшие советские кантаты «Песня о Сталине» из «Поэмы о Сталине» Хачатуряна, «Здравица» Прокофьева, «Кантата о Родине» Арутюняна—очень скромны по размерам, хотя «Кантата о Родине» и включает в себя несколько отдельных частей-картин. Даже приближающаяся к оратории сюжетная кантата не обладает сложностью и развернутостью ораториального действия.

Напротив, эпические события, народные движения, жизнь героя, служащие обычно содержанием и сюжетной основой оратории, предполагают широту показа, спокойную величавость разворачивания, смену эпизодов, что и вызывает необходимость в крупных масштабах ораториальных форм.

* * *

Смысловое и непосредственно образное раскрытие темы является в оратории и кантате уделом музыки и текста. Тем самым «ответственность» как музыки, так и слова очень возрастает. Им не приходится на помощь, как в опере, сценическое действие, декоративное оформление, актерская игра¹. Поэтому в произведениях кантатно-ораториальных жанров вопросы характера текста, его образности, качества — особо существенны.

В оратории, а тем более кантате, мало действия, эмоции даны в укрупненном плане, специфика хорошего изложения и звучания скрадывает детали мысли, мелкие изгибы словесного текста. Слишком пространные тексты, как правило, либо не оправдывают себя, либо требуют особого и очень сложного творческого метода, как это мы видим иногда в ораториальных произведениях С. С. Прокофьева.

Текст оратории или кантаты должен обладать определенностью образов, точностью их соотношения, отточенностью и рельефностью словесной фразы. Так же, как и музыка, — обобщенностью и значительностью (невзирая на то, написан ли текст в прозе или в стихах). Многие удачи и неудачи про-

¹ Попытки декоративного оформления исполнения ораторий, наличие костюмов (как это было, например, при некоторых постановках генделевских ораторий) дела по существу не меняют, так как только решение темы в плане действия, раскрытого музыкой, в ее сочетании со словом, создают искусство оперы.

изведений кантатно-ораториальных жанров в большой степени зависят от качества и соответствия текста творческим требованиям композитора и особенностям темы. Чайковский, например, в начале очень холодно отнесшийся к идее создания кантаты «Москва», заинтересовался в дальнейшем поэтическими образами стихов Полонского и работал над кантатой с большим увлечением.

Иногда можно встретиться с мнением, что текст в оратории менее важен, чем, например, в опере. В ораториях и кантатах Баха, Генделя, Танеева текст отдельных номеров состоит иногда из одной-двух фраз. Но нельзя забывать, что эти фразы обладают обычно максимальной образной выразительностью и смысловой собранностью, что в них сосредоточено основное образно-эмоциональное содержание данного отрывка.

«Встала из мрака с перстами пурпурными Эос» — так начинается вокальная часть прелюдии-кантаты «Из Гомера» Римского-Корсакова, и свойственная кантате описательная картинность заключена в первых же словах текста.

«Иду в неведомый мне путь», — говорит Иоанн Дамаскин (кантата Танеева того же названия), и эта фраза сразу определяет общую настроенность отрывка — душевную сосредоточенность, раздумье перед «неведомым» путем, ведущим в прекрасные и высокие сферы.

«Цветут сады» — так начинает «Сказание о битве за русскую землю» Ю. А. Шапорин, и первый стих тотчас же создает настроенность весны, покоя, радостного цветенья жизни.

Образность и лаконизм — необходимое условие ораториального текста.

Текст оратории или кантаты не может включать в себя много деталей, отклонений, сложных изгибов

мысли, потому что самые образы кантаты и оратории должны быть укрупнены и обобщены.

Образам оратории и кантаты чужда свойственная многим оперным образам тонкая психологическая разработка, раскрытие деталей переживаний, и это тоже в определенном смысле не может не влиять на текст. Играет существенную роль и значение хорового начала — расчлененность фразы, различимость слов часто затемнены в оратории и кантате особенностями многоголосного изложения, в частности, полифонического. Прием полифонической имитации, например, требует повторения отдельных фраз, иногда даже слов (больше всего при стреттных проведений) — эти слова и фразы должны быть, если не в образном, то во всяком случае в смысловом отношении достаточно самостоятельны. «Herr, bin ich's» («Господь, не я ль?»), перебивая друг друга, вопрошают Христа ученики в «Matthäus-Passions» Баха, и точный, краткий текст, полифонически оформленный, способствует выразительности музыки.

Важнейшим проблемам оперного либретто всегда уделялось много внимания, и в наши дни, благодаря заострению внимания на синтетичности жанра и драматургических его особенностях — еще более. Вопрос же о либретто оратории почти никогда не ставится. Вместе с тем, он очень существен. Как первичный эскиз замысла либретто оратории, а в известном понимании и кантаты, во многом определяет драматургию, характер, стиль. Распределение частей, точно соответствующее выявлению существеннейших этапов развития сюжета и эмоциональных состояний, необходимая контрастность, движение к «узловым точкам» и кульминациям, наконец, «наметка» основных образов — все это заложено, и в известной мере даже решено уже в либретто — в драматургическом сценарии и тексте.

Должен ли обладать текст оратории, кантаты самостоятельной литературной значимостью? Этот вопрос очень длительно обсуждался в связи с проблемами оперной драматургии, но так и не получил законченного решения. Одни, как Вагнер, например, считали, что либретто должно не только отвечать строгим литературным требованиям, но и являться самостоятельным литературным произведением. В наше время в качестве самостоятельных произведений рассматриваются и публикуются, например, некоторые киносценарии. Но при самых высоких литературных требованиях к либретто, которые, конечно, обоснованны, нельзя все же забывать, что оно получает полную законченность, жизнь только в сочетании с музыкой. Даже если рассматривать либретто как произведение, очень отличное от пьесы, совершенно иного жанра, то и тогда вопрос может стоять только о его литературной законченности, известных качествах впечатляемости, ясности драматургии и отчетливых контурах образов, но не о праве на самостоятельное существование, что не обязательно.

Поэтическое либретто «Думы про Опанаса» (сделанное Э. Багрицким для В. Я. Шебалина), несомненно потребовало бы очень много переделок при воплощении его в музыке именно с точки зрения музыкально-драматургических «либреттных» требований. Где в нем дуэты, ансамбли, где ария и где речитатив? Быть может, окончательное распределение материала согласно законам оперной драматургии и нарушило бы его стройность, а подчинение конструктивным задачам музыки — легкость поэтического течения.

Либретто почти всегда обладает известной долей незавершенности образов, имеет характер канвы, еще ждущей заполнения. В нем могут встретиться смены метров, удобные и желательные для компози-

тора, но непривычные и ненужные в литературном произведении, повторения или, напротив, дробление фраз, требуемые распределением по исполнителям и голосам, которым не может быть места в поэме или драме. Наконец, текст музыкально-драматургического произведения требует выделения, подчеркивания особо важных и удобных для музыкального воплощения моментов, экономии слов, их строгого отбора в отношении образом, певческом и смысловом одновременно.

Отсутствие сценического действия еще более поднимает значение текста в либретто оратории (или кантаты). Подчиненное законам ораториальной драматургии, ораториальное действие, как и оперное, требует единого словесного текста и почти не допускает объединения в пределах одного либретто разнородных, хотя и посвященных одному событию, поэтических произведений. Чтобы составить либретто оратории из отдельных стихотворений или текстов (по принципу монтажа), необходимо их соответствие не только общему характеру замысла, но и драматургическому назначению каждого отдельного эпизода и их общей связи в целом, возможности создания целостных образов. Короче говоря, различные тексты при их объединении в либретто должны заключать в себе всю драматургическую основу произведения, его образы, его законченные сюжетные и драматургические соотношения и общую линию развития, что, конечно, очень трудно.

Полная законченность каждого стихотворения в отношении мысли, образа, формы затрудняет объединение их в крупную развивающуюся форму, в единое драматургическое построение. Отвечающие необходимым требованиям как тексты, они не всегда удовлетворяют как части единого либретто. Напротив, текст кантаты может быть со-

ставлен из нескольких произведений, отдельных поэтических отрывков (как, например, в «Родине великой» Кабалевского, «Кантате о Родине» Арутюняна), поскольку предполагаемое драматургией кантаты выражение единого чувства, выявляющегося в сопоставлении контрастных образов или состояний, легче допускает такого рода замены.

В какой мере удовлетворяют этим общим требованиям либретто советских ораторий и кантат?

Ряд ораторий и кантат советских авторов написан на тексты самостоятельных, не предназначенных для последующего музыкального воплощения, поэтических произведений—«На страже мира» Прокофьева на текст одноименной поэмы С. Маршака, «Киров с нами» Мясковского—на слова поэмы Н. Тихонова, «На поле Куликовом» Шапорина—на цикл стихов того же названия А. Блока (иногда с сокращениями, изменениями и дополнениями) и др.

Как правило, высокохудожественный и ярко индивидуальный поэтический текст накладывает сильный и во многом определяющий отпечаток на музыкальный замысел.

Текст оратории Прокофьева «На страже мира», интересный в чтении, яркий и местами очень сильный, отвечает специфике ораториального текста лишь в том своеобразном его понимании, которое характерно для композитора. Очень точный и экономный в литературном произведении, текст оказывается слишком пространным для музыки. В нем много эпизодов и картин, сложных оборотов, сравнений, деталей. Этот текст мог раскрыть в музыке только такой композитор, как Прокофьев, с его любовью к слову, деталям слова, вкусом к словесным звуко сочетаниям, особым, свойственным Прокофьеву ощущением картинности образов, пластическим их восприятием.

Тексты ораторий и кантат, заимствованные композиторами из поэтических произведений, не предназначенных специально для музыки и часто достаточно самодовлеющих, таят в себе известные опасности. Нередко они слишком «резко» воздействуют на музыкальный замысел («На поле Куликовом» Шапорина) и в какой-то мере даже противодействуют его общему характеру, иногда же не до конца соответствуют необходимым условиям ораториального текста (обилие слов, сложность словесных построений в тексте оратории «На страже мира» Прокофьева). Могут возникнуть и трудности вокального воспроизведения. Все это требует очень продуманного подхода и тщательного отбора, и все же значение подлинно художественного, надлежащим образом приспособленного для ораториального или кантатного текста поэтического произведения остается очень большим. При необходимом соответствии основным ораториальным требованиям и особой индивидуальности композитора, — он всегда будет поднимать мысль, служить опорой для создания музыкального образа, способствовать организации формы, скреплять единство.

Оратория «Песнь о лесах» и кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича сочинены на специально для них написанные тексты поэта Е. Долматовского. Это уже не сокращение готового поэтического произведения, как в оратории «На страже мира» Прокофьева или кантате «Киров с нами» Мясковского, не приспособление готового цикла с некоторым добавлением новых стихов, связующих эпизодов, как «На поле Куликовом» Шапорина. Оба стихотворения Долматовского в произведениях Шостаковича — тексты специально либреттного происхождения.

Этим определяются некоторые их сильные стороны — экономность ясно очерченных ведущих образов, четкая расчлененность эпизодов, иногда разнообразие размеров. Но есть и длинноты, излишние повторения, целые разделы, звучащие как безразличная подтекстовка, смутные в отношении внутреннего строения и формы. Удобство, которое представляет собой этот материал для композитора, обусловлено, очевидно, наличием нескольких образцов-импульсов, достаточных для нахождения основных музыкальных образов, точным, целесообразным в отношении строения музыкальной формы, распределением нескольких лозунговых обобщающих фраз («Оденем Родину в леса», «Сталинградцы, выше знамя» и др.), иногда удачным сочетанием поэтических размеров (третья часть «Воспоминание о прошлом») или общей музыкальностью звучания.

Текст оратории Ю. Шапорина «Сказание о битве за русскую землю» принадлежит четверем авторам (К. Симонову, А. Суркову, М. Лозинскому, С. Северцеву) и в значительной части составлен из уже готовых стихотворений.

Именно поэтому в либретто «Сказания» не оказалось необходимой цельности, а главное, единой линии драматургического нарастания и развития. Большинство положенных в основу текстов имеет совершенно самостоятельный и законченный характер и не допускает подчинения принципу «сквозного действия». Это не только возможный, но и почти неизбежный случай в ораториальном либретто, которое составлено из отдельных произведений.

Неправильный подход к проблеме либретто оратории и отсутствие достаточной заботы о характере и качестве кантатных и ораториальных текстов приводит к резким несоответствиям между словами и музыкой. Так, например, крайне изощренный текст

В. Каменского, использованный Ковалем в его оратории «Емельян Пугачев», находится в полном противоречии с основными тенденциями музыки.

Есть и другая крайность—обилие слишком общих оборотов, слишком гладкие стихи, отсутствие яркого индивидуального образа, который мог бы оплодотворить фантазию композитора. В тексте кантаты «Русская земля» В. Дехтерева, написанном Ц. Солодарем, нет прозаизмов, газетности; он достаточно благозвучен. Встречаются красивые образы, искренность чувства. Направление мысли композитора, характер музыкальных образов заложен уже в начале стихотворного текста «Хороши леса и горы, степи да поля». Течение поэтической фразы, ее ритм (включение анапестической стопы в ямбическое построение) как бы рисуют вольные просторы родной страны. Но дальше поэтический образ не получает развития.

Как ни мало различим иногда текст в оратории или кантате, в нем не может быть обезличенности, газетности, штампованных оборотов. В тексте М. Матусовского (кантата «Свободный Китай» К. Корчмарева) есть выразительные образы, насыщенность ритма (например, «Слышится гул глухой грозы над голубой рекой Янцзы. То партизаны в бой идут»), но есть и откровенная дидактика («Должен владеть землею тот, кто на земле трудом живет»), обезличенные обороты («Тучи развеются и солнце взойдет, станет у власти сам народ»), неудачные в смысле стилистических соответствий стихи, даже в сольных эпизодах-эпиграфах чтеца, где уже нет поддержки и затушевывающих свойств музыки¹.

В кантате «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова, наряду с очень интересным и своеобразным тек-

¹ Характерно, что эти эпизоды при исполнении часто безболезненно опускаются.

стом третьей части («Если хлеб спросить: кто взрастил тебя?» и т. д.), есть и большие небрежности, упрощенность в других, например, в первой — «Сердцем я чувствую Родину нашу, мысли ее, и творенья и планы». «Чувствовать сердцем» планы родной страны в смысле переносном, может быть, и возможно, но в поэтической строфе это выражено слишком прямолинейно. Или во второй части — «Железом и кровью, чумою и ложью грозит капитал уничтожить свободу». Внесение публицистических элементов в текст кантаты вообще является сильной стороной либретто, но подобная обнаженность их подачи едва ли допустима.

Наконец, специально написанные тексты при возможности сотрудничества композитора с поэтом, посвящения поэта в замысел композитора, в первые же его наброски,—все же не могут рассматриваться только в плане «удобства» переложения их на музыку. Обладая обязательными специфическими свойствами текстов кантаты и оратории, они должны заключать в себе и определенное художественное качество.

Роль текста в произведениях кантатно-ораториальных жанров выявляется как очень существенная, значительно более весомая, чем кажется на первый взгляд, и вопрос о художественном качестве стоит очень серьезно. Небрежно, наскоро сделанные либретто и тексты всегда, в конце концов, обнаруживают свою беспомощность и вредят композитору.

Один из спорных и до сих пор не решенных вопросов—возможность введения в ораторию или кантату декламационных эпизодов, эпиграфов, реплик чтеца. Попытки включения декламационного текста в ораторию делались неоднократно, но опыты оказывались большей частью неудачными. Наиболее «без-

болезненно» вплетались в ткань крупного вокально-инструментального произведения самостоятельные декламационные эпизоды, связки или эпиграфы (например, в оратории Ю. Левитина «Огни над Волгой», кантате К. Корчмарева «Свободный Китай»).

Поставленные перед началом раздела или части эпиграфы мобилизуют внимание слушателя, направляют его по определенному пути, служат как бы предварительной настройкой. Критерием целесообразности текстовых вставок такого рода является их необходимость, неизбежность в данном замысле, ответ на вопрос о том, может ли обойтись без них произведение и слушатель. Приходится все же отметить, что текстовые вставки далеко не всегда входят органически в общий замысел.

Гораздо сложнее обстоит дело, когда текстовые отрывки вплетаются в течение музыки, перемежают ее или звучат на ее фоне. Здесь прежде всего возникает вопрос—правомочен ли самый принцип и на чем должна основываться в этом случае связь слова и музыки.

Пример наиболее последовательного объединения музыки и декламации, как равноправных членов, можно найти в оратории «На страже мира» Прокофьева. Здесь нельзя изъять ни одного эпизода, ни одной фразы чтеца. Утверждение равной значимости чтения, вокального и симфонического начал—в их сложном сочетании и взаимосвязях—лежит в самой основе замысла произведения. Равновесие элементов определяется их драматургическим положением в развитии целого. Иногда это чтение на музыке (№ 1 «Едва опомнилась Земля от грохота войны»), иногда короткие вставки в движение вокальной линии (в № 8 «На мирном торжестве»), иногда большая самостоятельная часть оратории (№ 9 «Разговор в эфире»).

Что может служить объединяющим началом в связи музыки и слова? Конечно, прежде всего ритм каждого отрезка, в котором сочетаются слово и музыка или же тех, где они соседствуют. Затем, в известной мере характер звучания, тональная окраска данного эпизода, не говоря уже о единстве склада и характера произведения в целом.

Очень показателен в этом отношении первый номер оратории Прокофьева—«Едва спомнилась Земля». Голос чтеца, повествующий о разрушениях и ужасах войны, ритмически введен в общее движение. Он звучит сначала в чередовании с разворачиванием темы в оркестре, «вкрапливается» в нее («ее леса, ее поля разрыты, сожжены»), а затем как бы в определенном контрапункте с ней. Моментами ритм партии чтеца совпадает с ритмом музыкальной фразы и часто перенимает пунктирный, «тревожный» ритм фона.

Казалось бы, все предвидено и созданы максимальные возможности для органического включения текста в музыкальную ткань. И все же в действительности это не совсем так.

Не говоря уже о разной силе звучности, словесная речь всегда почти выпадает из тональной настройки отрывка, не может ни включиться в полноту и силу эмоционального выражения музыки, ни соперничать с ней. Тем более, что у текста и музыки по существу разные функции. Чтец описывает внешнюю картину разрушений, музыка раскрывает героическую патетику событий. Основа выражения падает на долю музыки, чтец все больше превращается в комментатора.

Нельзя принципиально отрицать возможности объединения декламированного слова и музыки. Мелодрамы в некоторых оперных произведениях. («Водонос» Керубини, «Фрейшюц» Вебера), декла-

мация на музыке в произведениях драматических («Эгмонт» Бетховена, «Князь Холмский» Глинки, «Арлезианка» Бизе) давно подтвердили ее. Нельзя отрицать и права на существование декламационных эпизодов в оратории и кантате. Но в опере декламация обычно употребляется либо как драматический контраст, средство резкого переключения, либо в местах, не «подвластных» музыке, «прозаических». В оратории и кантате также могут быть эпизоды, разделы, части, допускающие органическое включение слова, хотя «высокий» эпический характер этих жанров очень ограничивает возможности применения приемов мелодрамы и декламации.

*

В своем особом специфическом плане оратория ставит перед композитором задачи сюжетного, образного и драматургического порядка, во многом близкие опере. Не случайно одни и те же сюжеты, особенно исторические или эпические, используются как в опере, так и в оратории. Сказание о Маккавеях послужило основой оратории Генделя и оперы Рубинштейна. Героический подвиг Юдифи вызвал к жизни ораторию Генделя и оперу Серова, история Самсона и Далилы — ораторию Генделя и оперу Сен-Санса. На сюжет о восстании Пугачева написаны оратория и опера Мариана Коваля. Примеры можно было бы умножить.

Однако ораториальная драматургия обладает своими особенностями, вытекающими из особенностей жанра. Эпико-повествовательный, «фресковый» склад оратории предполагает построение по важнейшим узловым моментам развития сюжета, сопоставление больших планов, укрупненных образов, — без промежуточного заполнения, без свойственных драме постепенности в развитии действия

и многочисленных внезапных конфликтных взрывов. Монументальность образов и форм — естественное следствие характера ораториального замысла и необходимых принципов его трактовки.

Оратория почти не допускает побочных линий сюжетного развития. В ней не должно быть большого количества индивидуализированных персонажей, отдельных действующих лиц.

В оратории «Иуда Маккавей» Генделя их только четверо: сам Иуда, его брат, Эвполеон, вестник. Кроме того, израильтянин и две израильтянки, которые являются уже не персонифицированными действующими лицами, а как бы собирательными, обобщенными «голосами народа».

В опере «Маккавей» Рубинштейна значительно больше персонажей — Лия, ее дети, старик первосвященник, Антиох, Клеопатра, полководец Георгий и т. д.

Некоторые из них являются участниками побочной линии развития драмы.

Даже в наиболее приближающихся к оперному жанру ораториях, как например, «Самсон» Генделя, где драма развивается достаточно интенсивно, подчеркнута напряженность ее разветвления и имеются очень яркие индивидуальные характеристики Самсон, Далила, Харафа — подготовка и утверждение кульминации менее заострены, чем, например, в опере «Самсон и Далила» Сен-Санса. Даже в операх наиболее ораториального склада, как «Юдифь» Серова, «Самсон и Далила» Сен-Санса, или «Маккавей» Рубинштейна, хоры, хотя и очень широко представленные, монументальные по складу, уступают по значению занимаемому ими месту в развитии действия хорам ораторий Генделя, Баха, того же А. Рубинштейна или — Шостаковича, Прокофьева, Шапорина.

Оперные хоры неизбежно отступают на второй план перед разворачиванием драмы героев. Если в отношении «Юдифи», например, и можно говорить о самостоятельной «линии народа», то она в лучшем случае «равноправна» с «линией героев», параллельна ей или переплетается с ней, но ни в какой мере не является ведущей, что как раз обычно для оратории в силу самой природы ораториального жанра, его народно-эпической основы, роли в нем народа.

Существеннейший признак, основа замысла советской оратории, а большей частью и кантаты — место в них народа. Обрисовке образа народа посвящены многочисленные и развернутые хоровые эпизоды. Хор в оратории и кантате — важнейший участник действия и выразитель обобщенных чувств народа, коллектива, массы. Историю делают массы, материальные и духовные ценности создает народ, — принципиальная установка авторов советских ораториальных и кантатных произведений на первенствующее значение образа народа вполне обоснована и закономерна. Тем самым повышается значение хоровых сцен в драматургии советской оратории и кантаты.

Эпический и обобщенный характер ораториального действия требует сопоставления крупных планов, очень простых и ясных, «легко обозримых» линий развития, экономного выделения главнейших узловых точек, кульминаций. В оратории «На поле Куликовом» Шапорина, например, раскрыты наиболее существенные слагающие исторической темы. Страдания народа и его решимость бороться до конца, печаль жен, невест и матерей, призыв вождя, показана великая битва, завершающая победа.

В «Емельяне Пугачеве» Ковалева, более всех других ораторий советских авторов близкой к опе-

ре, развитие действия все же очень скупое; изображен народ в угнетении и нужде, Пугачев, поднимающий его на восстание («А я эту Русь люто берусь переделать в волков»), разгул вольницы, бой с врагами, предательство и выдача Пугачева врагам, казнь. Все остальные номера оратории не «эпизоды действия», а сцены «переживания», «отражения в сознании», они не вносят новых элементов действия, а лишь углубляют и закрепляют уже показанные.

Особый подход к раскрытию темы приводит к тому, что в ораториальном действии мало кульминаций и «узлов». Однако ораториальное действие обладает конфликтами своего, также особого рода.

Эпические народные сказания часто повествуют о борьбе народа с враждебными силами, о единоборстве богатыря с каким-либо носителем зла. Герои русских народных былин, как Илья Муромец, Добрыня, сражаются с недругами, с Соловьем-разбойником, Тугарином Змеевичем и т. д. Также и герои «Витязя в тигровой шкуре» или «Давида Саулского» борются с врагами и побеждают их часто в смертельной схватке. Исторический эпос неизменно повествует о столкновениях, битвах с кочевниками, об отражении набегов. В борьбе за независимость, неприкосновенность родных рубежей и заключается основной конфликт.

Многие оратории прошлого — оратории Генделя, «Минин и Пожарский» Дехтерева — показывают исторические события в их наиболее конфликтном преломлении. Все действие как бы собрано, организовано вокруг основного конфликта, подведено к нему.

Поскольку оратория — драматический жанр, выявление конфликта, его обострение в кульминации должны стать центрами драматической выразитель-

ности, раскрытой специально ораториальными средствами. Наиболее естественно возникающий прием — сопоставление хоров или хоровых групп, представляющих противоборствующие силы, их одновременное, или почти одновременное, драматургическое вступление в конфликт.

Однако в лучших ораториях советских мастеров для музыкально-драматургического решения конфликта привлекаются более сложные и многообразные средства. В сцене Ледового побоища в «Александре Невском» сталкиваются тема хорала крестоносцев и симфонически изложенные русские темы. Хорал «отступает» под натиском русских тем, все более уверенных и энергичных. Окончание картины боя темой Родины («На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу») утверждает конечное торжество русского начала.

Можно предположить, что чисто ораториальное решение — столкновение двух хоровых групп — было бы, возможно, более заметным, внешне «наглядным». Но оно могло снизить остроту драматического нарастания, передачу напряжения боя; вытеснение недруга с звукового «поля» и возникновение темы Родины не были бы так органически связаны. Если замысел, принятый С. С. Прокофьевым в построении этой сцены, и не является единственно возможным, то он и не вызывает принципиальных возражений. Роль симфонического начала в обрисовке конфликтных драматических состояний и в раскрытии конфликта, смелое использование симфонизма в картине Ледового побоища — драматически действенны, новы и художественно убедительны.

Чрезвычайно интересно решение центрального конфликтного эпизода и в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина. Враги-захват-

чики, татары обрисованы в симфонии-кантате ладово неустойчивым и «странным» лейтмотивом, характеризующим их чуждость, непонятность для русских людей, а также дикой воинственной песнью («И жар костров в разгар пиров»). Лейтмотив проходит, как сквозной образ, через все произведение. Он проводится в голосах и в оркестре, широко вплетается в симфоническую ткань, подвергаясь, сообразно с драматургической ситуацией, разнообразнейшим изменениям.

В кульминационной сцене симфонии-кантаты (пятой части, начинающейся хором татар «Идут века») изображено обострение конфликта, его вершина. Как и в «Александре Невском», это момент боя русских с врагами, точка высшего напряжения в развитии событий. Соотношение борющихся сил показано через вокальную сферу — хоры татар, рисующие врагов-захватчиков, и витязь — тенор соло — и женский хор, воплощающие образы русских людей. Кроме того, татары охарактеризованы лейтмотивом и уже упоминавшейся воинственной песней, а в музыкальную обрисовку русского войска вплетены, как бы усиливая ее, элементы темы Родины, проходящей в прологе и особенно широко расцветающей в эпилоге произведения.

Использование лейтмотивного принципа в «На поле Куликовом» (близкое методу Чайковского в «Пиковой даме»), приемы сопоставления, изложения и развития тем показывают возможности симфонического углубления ораториальной драматургии, в частности, в выявлении и раскрытии конфликта.

Узловые сцены в оратории «Емельян Пугачев» Ковалева решены в ином плане. Важнейшие в раскрытии конфликта эпизоды оратории — бой между пугачевцами и царскими войсками и сцена преда-

тельства — иногда выразительны по материалу, но симфоническое изложение и развитие очень бедны. Более интересна драматургически существующая сцена предательства и захвата Пугачева. Композитор решает ее, главным образом, через раскрытие переживаний героя в данной ситуации. Привлечен и ряд дополнительных, оттеняющих наступающую драму моментов — вдали раздается песня башкирской девушки, спокойствием дышит ночь.

Несмотря на подчеркивание драматических тенденций в оратории «Емельян Пугачев», существеннейший в драматургическом смысле эпизод оказался недостаточно ясно выявленным. Несколько диссонирующих созвучий, очевидно рисующих захват Пугачева, совершенно не способны ни обрисовать образы врагов, ни передать нарастающее напряжение сцены. Как и всегда в таких случаях, внетематическая характеристика враждебных сил только при помощи жестких, режущих звучаний создает чисто внешнюю картину «страшного», но ни в какой мере не может раскрыть лицо врага и мало помогает передаче остроты конфликта и напряженности в его развитии.

Очень показательно, что и в некоторых монументальных ораториях, посвященных теме Великой Отечественной войны («Сказание о битве за русскую землю» Шапорина, «Подвиг народа» Юровского), где глубочайший конфликт заложен в самой тематике, часто не хватает надлежащей четкости и остроты в его ораториальном решении. Возникает своеобразная «бесконфликтность», проистекающая, повидимому, из одностороннего представления об ораториальности вообще и ораториальном конфликте в частности. В этих произведениях слишком много частей на «периферии» конфликта и не всегда отчетливо показан, выведен и подчеркнут

пути драматургического движения к нему и «узловой» драматический момент.

Вполне возможны произведения ораториального жанра, в которых конфликт является лишь отправной точкой замысла, в самой же оратории главенствует утверждение. Это свойственно в первую очередь советской оратории. Таково построение «Песни о лесах» Шостаковича, оратории «На страже мира» Прокофьева. В эпико-повествовательном жанре оратории, когда преобладают именно повествовательные элементы, действенная, «взрывчатая» сила конфликта подчас сглаживается и приобретает характер контраста; но не внешнего порядка — то, что сегодня воспринимается как контраст, в свое время было конфликтом и порождено им. Уже свершившееся преодоление конфликтного начала, отдаленность во времени, характер воспоминания превращают на определенном этапе живой, драматически действенный конфликт в драматургически действенный контраст. Такое значение имеет, например, третья часть оратории Шостаковича «Песнь о лесах» — «Воспоминание о прошлом» («Мы не забыли горькой доли любимых мест земли своей»).

Драматургический конфликт должен найти выражение в «интонационно-музыкальном конфликте». В наиболее значительных произведениях советского ораториального жанра сопоставление положительных, утверждающих и отрицательных, противоборствующих сил всегда почти резко подчеркнуто музыкально-драматическими средствами. Образы русского народа, русского войска обрисованы в кантате Прокофьева в светлых, ярких тонах, охарактеризованы выпуклыми, ясными темами, преломляющими черты народной песенности, богатыми живыми интонациями. Здесь и героические песни, и призыв-

ный клич, и девичий плач о погибших, и веселые темы-наигрыши скоморошьего типа, и широкие величальные темы финала. Противостоящий образам русских людей собирательный образ врагов-крестоносцев показан через бездушные и безличные интонации хора и жесткие диссонантные звучания симфонического эпизода «Крестоносцы во Пскове». Широким песенным темам, рисуящим образы Дмитрия, русского воинства, народа в симфонии-кантате «На поле Куликовом» противопоставлен угловатый и лаконичный лейтмотив татар, не исчерпывающий их музыкально-драматургической характеристики, но во многом определяющий ее. Лейтмотив выделяется в общем ладово-интонационном строе симфонии-кантаты ладовой неустойчивостью и напряженностью. В оратории «Песнь о лесах» нет драматургически противопоставленных образов, нет сюжетного конфликта. Но сопоставление радостного настоящего с тяжелым прошлым также заставляет композитора прибегнуть к включению двух интонационно-контрастных сфер. Повествовательно-распевные, скорбные интонации народной песни, иногда воспринятые сквозь призму воздействия Мусоргского, с одной стороны, и четкие, активные интонации современной массовой песни,— с другой. К интонационному контрасту прибегает Прокофьев в оратории «На страже мира», хотя и не раскрывает таким способом основной конфликт. Мрачные силы войны охарактеризованы жесткими и угловатыми темами, герои-защитники Родины — величавыми народно-эпическими (прием, близкий использованному композитором в «Александре Невском»), мир детей — светлыми и ясными.

Прием максимального «удаления» музыкально-драматических характеристик противоборствующих сил путем обострения ладово-интонационного

конфликта — сильное музыкально-драматургическое средство, подчеркивающее понимание этих сил авторами произведений, как глубоко-враждебных и непримиримых. Средства музыкальной драматургии поставлены на службу четкому осознанию идеи.

Природа ораториального конфликта, драматургии, образов не требует их преломления в видимом действии. Оратория показывает не внешнюю сторону течения событий во всей их конкретности, а лишь существо, не резко индивидуальные образы, а обобщенные, не постепенность развития действия, а его основные психологические и драматические «узлы», — последние чаще всего в лирико-эмоциональном выражении. Музыка, которой в высокой степени присуща способность раскрывать «внутренний» план действия, — отношение к событиям, восприятие, переживание их, — принимает на себя в оратории выявление существеннейшего в этом плане. Слово помогает конкретизации драматического и замене сценического действия повествованием, видимых событий — пересказом.

Так, «Matthäus-Passions» Баха является грандиозным обобщением мыслей и чувств народа и отдельных его представителей, выражением переживания происходящих событий, а не их изображением.

В опере раскрытие идеи, сюжета осуществляется посредством драматургически направленной музыки в ее соединении со словом и через сценическое воплощение драматического действия. Отсутствие сценического элемента в оратории не только «снижает» одно из существенных средств выразительности, — завершающий в показе образа этап, — но и меняет значение и роль музыки по существу. Развитие действия в опере протекает в сложном соотношении словесно-музыкального и определяемого ими сценического развития, в оратории — только в

плоскости музыки и слова. Исключение такого элемента, как действие, сценически завершающее образ, ведет не только к выпадению видимого, зрительного его решения, но и к переключению всего замысла произведения в качественно иной план.

Сценическое действие—воспроизведение поступков, проявление характера, «поведения» людей—в наибольшей степени предполагает перенесение в искусство обычных жизненных форм движения, мимики, жестикуляции. Оратория, представляющая своих героев как бы приподнятыми значением их великих дел, укрупненными и возвышенными, не нуждается в показе и подчеркивании «каждодневных», бытовых черт. Кажущееся «обеднение» не является в действительности таковым, так как оратория обладает своими—и могущественными—средствами выразительности.

Совершенно не обязательно сценическое движение толпы, дополняющее великолепные народные хоры оратории «Иуда Маккавей», для убеждающей передачи заложенной в них народной скорби или ликования. Не требуется жестикуляция сценического типа и в ариозо Дмитрия Донского в симфонии-кантате Шапорина «На поле Куликовом». Дмитрий может сделать величественный жест обращения к воображаемой толпе—окружающему его народу,—такого рода движение вполне допустимо и на концертной эстраде. Но если представить себе аналогичную сцену в опере, то она, очевидно, требует более дифференцированной и сложной системы жестов. «Отцы и братья! Русские дружины!»—начинает свое обращение Дмитрий,—и воины, бояре, народ, все могут быть объаты одним широким, обобщающим движением героя (если исполнитель вообще сочтет необходимым прибегнуть к жесту). Вспомним сходный эпизод в «Князе Игоре»

Бородина—обращение Игоря к князьям, к рати, к народу. При всей подчеркнутости ораториального характера пролога и, в связи с этим, скупости сценических проявлений, они все же более множественны, дифференцированы, более детально и гибко следуют за речами героя. Игорь не может не обратиться порознь, хотя бы взглядом, к народу, князьям, приближенным, рати,—иначе образ был бы сценически бездейственным, и положение стесняло бы певца.

Таким образом оратория, жанр, обладающий особым характером действия и соотношения его слагающих, ставит вопрос и о драматургии особого типа. Монументальные хоры, трактованные как бы в двойном плане, народ, участвующий в действии, и народ, выражающий, как в греческой трагедии, отношение зрителя к событиям, арии-портреты героев, включающие в себя основные элементы характеристики, необычный характер конфликта, сдержанность ведения действия и акцентирование «внутреннего плана»—плана переживания,—ее существеннейшие черты.

Можно ли говорить о драматургии кантаты, обычно лишенной развернутой сюжетности и основанной на лирико-эмоциональном высказывании? Можно в той мере, в какой это обосновано по отношению ко всем циклическим формам, где сопоставление разделов и частей подчинено принципу контраста и иногда—в связи с постепенностью выявления идеи—нарастающего контраста.

Там, где кантата построена на выражении единичных чувств, воспеании, в ней могут быть только их градации, либо вмещающиеся в пределы одной части, либо требующие нескольких. Иногда же показан и самый путь к конечному воспеванию, предшествовавшие радостному финалу драматические

переживания. В таких случаях произведение большей частью циклично, включает в себя контрастирующие части и, значит, с особым основанием позволяет говорить о его драматургии.

«Кантата о Родине» А. Арутюняна состоит из пяти частей (1. «Заздравная», 2. «Красная площадь», 3. «Торжество труда», 4. «Колыбельная», 5. «Слава Родине») — во всех прославляется радостный труд и счастливая жизнь советской страны. За них поднимается «заздравный кубок», о них поет мать в «Колыбельной» и влюбленные в финале.

То же в одночастной кантате Шостаковича «Над родиной нашей солнце сияет», где воспеваются достижения советского народа под мудрым руководством партии, в «Песне о Сталине» Хачатуряна и «Здравице» Прокофьева.

Но есть и более сложные по замыслу произведения, как, например, кантаты «На берегах Волхова» М. Чулаки, «Слався, отчизна моя» Г. Жуковского, «Русская земля» В. Дехтерева, «За мир» А. Маневича, «Сердце Картли» А. Чимакадзе, «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова. В них наличествуют драматические сопоставления и контрасты — и как результат возникает многочастная форма, обычно четырехчастный цикл. Первая часть кантаты Дехтерева воспекает гордые чувства советских людей, красоту родной земли. Вторая — показывает патристическое единство народа при наступлении врага. Третья часть — колыбельная во время войны. Четвертая — прославление родины, партии, народа, Сталина.

В кантате А. Чимакадзе «Сердце Картли» (воспевающей город Гори), резкими контрастами выделяются вторая часть, описывающая юность И. В. Сталина, его думы о страданиях народа, и третья, где показан, как символ угнетения в прошлом, об-

раз нагорной крепости, построенной на костях. Средние части как бы введены в рамку — крайние раскрывают счастливое сегодня и радостное завтра советских людей.

В кантате «На берегах Волхова» М. Чулаки контраст между частями подчеркивается сопоставлением планов — ариозо баса написано в духе лирического переживания, раздумья; следующий за ним хоровой эпизод имеет в значительной степени картинно-описательный характер.

Итак, контрастные сопоставления свойственны драматургии кантаты и способствуют выявлению сложного содержания идей, сочетания образов.

Остротой драматических столкновений отмечена кантата «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова, в которой контрасты, выявленные не только в сопоставлении, но и внутри отдельных частей, сообщают произведению внутреннее движение, большую динамичность и драматизм.

Многочастная кантата праздничного, приветственного, описательного, лирического характера показывает ряд сменяющихся картин или состояний. Но если в ней заложена постепенно обнаруживающаяся идея или драматическая тенденция, то сопоставление частей определяется уже не только контрастностью образов, но и различием этапов развития, движением к какой-то важнейшей точке, являющейся центром, кульминацией или обобщением предшествующего. В кантате «Морская тишь и счастливое плавание» Бетховена — равноценные части-картины, в кантате Чайковского «Москва» финал «Ты гряди же в путь, Русь великая» — естественный вывод, к которому устремлено сопоставление-чередование предшествующих частей. Драматургия многочастной (или одночастной, но внутриконтрастной) кантаты также подчинена принципу последо-

вательного описания, выявления радостных чувств, лирического переживания, как драматургия оратории—принципу сюжетного развития. Это и обнаруживается на примере оратории и кантаты. Кантата не требует сюжетности (хотя в некоторых произведениях допускает ее элементы), в ней не обязательна сюжетно-«биографическая» разработка отдельных образов, их соотношение в развивающемся действии. Различные исходные принципы предполагают различные типы драматургии.

Несмотря на то, что среди произведений советских композиторов последних лет можно встретить кантаты на различные темы, как одночастные, так и многочастные, обращает на себя внимание однообразие решений. Пять частей—пять различных эмоциональных состояний в выражении одного чувства, как в «Кантате о Родине» А. Арутюняна,—редкое исключение. В большинстве случаев кантаты либо одночастны, либо четырехчастны, как бы с заранее предустановленным значением каждой части, как в сонатно-симфоническом цикле. Первая большей частью рисует состояние покоя родной страны, вторая—чувства, вызываемые нашествием, набегом (или мыслями, воспоминаниями о нем). Третья—нередко написана в духе колыбельной, четвертая—ликующий, победный финал. Однообразие замыслов финалов, внешний характер их решения, апофеозность вместо простого и ясного выражения чувств показывают, что как внутреннее обоснование отдельных частей кантатного цикла, так и проблема финала нуждаются еще в серьезных поисках и тщательном продумывании опыта.

Проблема ораториального образа, и в известной мере кантатного, представляет большой интерес и тесно связана с коренными вопросами специфики жанра. Собирательный образ народа, массы по пра-

ву занимает в советской оратории и кантате первое место. Исторические события прошлого, большие события в настоящем—всегда дело народа, коллектива, массы.

Народ бесстрашно отстаивает родные рубежи, борется за коренное переустройство жизни. Он стоит на страже интересов мира, справедливости, прогресса, показывает незабываемые примеры героизма на фронтах войны, в мирном строительстве и труде. Неудивительно поэтому, что именно народ является основным героем произведений кантатно-ораториальных жанров. Раскрываемые в этих произведениях мысли и чувства народа—их основное содержание.

Изображение народа—главным образом хорошие эпизоды и сцены—нашло в советской оратории и кантате наиболее яркую художественную обрисовку. Могучий образ народа в «Александре Невском», драматическая трактовка народных сцен в «Емельяне Пугачеве», скорбные образы «Сказания о битве за русскую землю», народ в ликованиях и труде в «Кантате о Сталине», «Кантате о Родине», «Песне о лесах», образы партизан в кантате «Родина великая» Кабалецкого, «Украина моя» Штогаренко, в оратории «Подвиг народа» Юровского, кантате «Свободный Китай» Корчмарева—далеко не полный перечень удач советских композиторов в обрисовке как отдельных эпизодов и сцен, так и образа народа в целом. Можно отметить постановку и решение очень различных задач. Удаля и мощь народная раскрываются в героических сценах «Александра Невского». Строение мелодии песни «А и было дело на Неве-реке» по коротким замкнутым попевам как бы навеяно старинными народными песнями. Простота, иногда даже лапидарность архаизированных гармоний, эпичность, мощное зву-

чание хора, в котором сняты сопрановые голоса, создают образ огромной впечатляющей силы. Заметно ощутимы связи с традициями Глинки и Бородин — в цельности, монументальности образов, общем колорите, светлом и ярком, в использовании принципа «крупного штриха», которого требовал Бородин для оперы, но который еще более предугазан оратории и эпикогероической кантате, благодаря основным особенностям этих жанров.

Волю, удаль, бесстрашие восставшего народа и одновременно картины народного горя и страданий показывает в ряде сцен оратории «Емельян Пугачев» М. Коваль. Элементы волжской, бунтарской, разбойничьей песни проступают в таких эпизодах, как хоры «пугачей». Своеобразно объединены приемы скорбной протяжной народной песни и причета в а саррел'ном хоре крестьян «Земля-земелюшка». Интонации боевой революционной песни и траурного марша слышны в народных хорах сцены казни Пугачева.

Картины народного горя раскрываются в «Сказании о битве за русскую землю» в хоре русских людей эпизода «Нашествие», в «Плаче женщин», в «Вечной памяти». Очень выразительны женские хоры в симфонии-кантате «На поле Куликовом». Реплики хора женщин в «Колыбельной» исполнены величавой эличности. Элементы старинных ладов и попевок сообщают этим эпизодам особый колорит древности, историзма.

Убеждающие образы сегодняшнего дня нарисованы в хоровых сценах и эпизодах ораторий и кантат Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Арутюняна, Левитина, Чистякова. Образ народа-строителя, создателя последовательно раскрывает в «Песне о лесах» Шостакович — народ, призванный к великому делу и принимающий его на себя («Оденем

Родину в леса»), народ в едином порыве осуществления («Сталинградцы выходят вперед») и, наконец, народная радость и гордость победы в торжественной, ликующей финальной фуге («Слава»). Элементы народной песенности и русского классического стиля, иногда очень сложно преобразованные, — интонации и обороты современной массовой и детской песни призваны для обрисовки чувств и мыслей народа, основного действующего лица оратории.

Наряду с образами народной силы и могучей духовной мощи образы детей, детского коллектива — замечательная находка советской оратории и кантаты. Тема детства, как тема формирования человека новой морали и нового отношения к жизни, любви, к детям, как одно из благороднейших чувств человеческой души, мир детей со всем его своеобразием и специфичностью интересов давно стали одной из ведущих тем советской литературы и искусства.

В советской оратории и кантате создан ряд оригинальных решений этой темы. Светлые, жизнерадостные образы детей рисует Шостакович в четвертой части «Песни о лесах» — «Пионеры сажают лес». Много необычайной чистоты и ясности в «детских сценах» оратории Прокофьева «На страже мира», особенно в таких ее эпизодах, как шестая часть «Нам не нужна война», где все дышит спокойствием, окутано светом душевной чистоты. Заключительные реплики детского хора, интонирующие те же слова «Нам не нужна война», создают впечатление огромной внутренней убежденности; непоколебимой силы, звучат как голоса правды в мире, в котором нарастает угроза суровых и мрачных событий.

Значительно сложнее обстоит вопрос с индивидуальными образами советских ораторий и кантат.

Отчасти потому, что индивидуальный образ до сих пор недостаточно привлекал внимание авторов, работающих в этих жанрах, отчасти же в силу того, что проблема создания индивидуальной характеристики в оратории, как и в опере, еще далеко не решена. Композиторы, работающие в области ораториального жанра, справедливо выдвигают на первый план народ, большие хоровые и массовые сцены, но забывают о необходимости создания ярких и запоминающихся индивидуальных образов. Герой оратории—наш современник, не просто положительный герой, но один из достойнейших представителей народа,—оратория всегда показывает лучших людей, будь то вожди или обычные, внешне незаметные члены коллектива. Как образ, обобщающий типические черты человека социалистического общества, он должен обладать исключительной яркостью воплощения интересного и многогранного характера и богатством художественной его обрисовки в специально ораториальном плане.

Таких образов в советской оратории очень мало—Димитрий Донской («На поле Куликовом» Шапорина), выдержанный в благородных традициях русской классики, в некоторых эпизодах Пугачев (оратория Коваля «Емельян Пугачев»); к ним можно причислить Зою в вокальных номерах «Зои» Юровского, не являющейся, однако, ораторией. В большинстве же случаев образы героев и сольные эпизоды их партий принадлежат к менее удавшимся в ораториях советских авторов, чем образы массы, народа и соответственно этому хоровые сцены. Без впечатляющих индивидуальных образов и запоминающихся сольных номеров оратория много теряет. Слушатель должен уносить с собой воспоминание о каком-то очень ярком характере—мелодическом образе, арии или ариозо,

в котором собраны основные черты характеристики героя. Эта ария (или ариозо) должна обладать большой и концентрированной выразительностью и законченностью, допускающей самостоятельное существование на концертной эстраде, в исполнении по радио, иногда даже в быту. Так, например, арии из ораторий Генделя, как и кантат Баха, исполнялись отдельно и широко включались в сборники. Исполняются и арии из «Москвы» Чайковского.

В этой связи нельзя не вспомнить, например, ораторию В. Юровского «Подвиг народа», в которой при наличии некоторых удачных хоровых эпизодов партия солиста-баса трактована очень объяснимо. Неправильное понимание обобщенности ораториального образа привело композитора к абстракции.

Сложность оратории требует максимальной психологической конкретности ее образов. Обобщенность, типизация не могут спланировать индивидуальные черты. Живые человеческие характеры должны ощущаться в каждом действующем лице. Прославление великих людей прошлого всегда больше убеждает, если мы ассоциируем образ оратории (а иногда и кантаты) с характерным обликом известного исторического действующего лица. Совершенно по-иному воспринимался бы герой симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом», если бы он не носил имени Димитрия Донского, а назывался бы просто «полководец». Образ Емельяна Пугачева в оратории Коваля впечатляет именно воспроизведением в нем некоторых черт исторического персонажа. Гайдн наделяет действующих лиц своей оратории «Времена года» именами—Симон, Лука, Ганна—и этим как бы приближает их к слушателю. Конечно, если музыкальный образ не обладает необходимой конкретностью,

индивидуализированностью, приданное ему имя не усилит его убедительности. Но при наличии яркой образной характеристики оно иногда способствует закреплению конкретности восприятия героя, сюжетности в целом, обладая всеми необходимыми чертами обобщения, не превращается в так называемый «обобщенный», а по существу часто абстрактный образ.

В искусстве обобщается наиболее важное, существенное, типическое, присущее многим людям, и определяющее, общее для них всех. Но это общее в то же время социально-исторически и индивидуально конкретно. Создавая, например, обобщенный образ матери, героини военных лет, композитор должен подчеркнуть в нем то, что типично для многих женщин в трудные дни—самоотверженный героизм, подчинение личных мотивов—скорби, опасений, страхов—сознанию патриотического долга. Но эти общие черты преломлялись в индивидуальных характерах. Одна из матерей могла быть жизнерадостной, другая—скорбной, одна активной, волевой, другая нежной, мягкой, одна решительной, другая робкой, лишь в борьбе с самой собой приходящей к новым качествам, требуемым событиями.

В образе героической матери,—как и во всяком другом,—типические черты не исключают многогранности. В нем часто объединяются волевое начало, женственное очарование, большая сердечность, душевное величие.

Можно представить себе ораторию без отдельных действующих лиц, и история искусства дает этому примеры. Но коль скоро выделенные персонажи имеются, они должны обладать достаточной яркостью характера и выражения. При всей обобщенности Самсон, Далила, Харафа в «Самсоне» Генделя—воплощение реальных жизненных черт,

Самсон—мужества, героизма, силы, Далила—обольстительной женственности, вкрадчивости, коварства, Харафа—надутости и фарлафовского пустозвонства.

Характеристика ораториального образа должна быть тем более точной и впечатляющей, что ораториальный герой большей частью имеет только одно-два сольных высказывания—арию, ариозо, монолог—и гораздо меньше сцен-общений, ансамблей, чем, например, оперный герой. Интенсивное развитие действия в опере обычно предполагает несколько важных для обрисовки героя психологических состояний, эпизодов, связанных с его участием в самом действии.

Если проследить характеристику героя одной из самых драматичных в отношении развития опер—Германа в «Пиковой даме» Чайковского, то она прежде всего поразит почти непрерывным участием Германа в действии и множественностью его высказываний. В первой картине—ариозо «Я имею се не знаю», сцена с Томским, дуэтино с Елецким, участие в квинтете «Мне страшно», сольный эпизод в финале. Во второй—сцена и дуэт с Лизой. В третьей—реплики, раскрывающие первые колебания, мысли об обогащении и встреча с Лизой на балу. В четвертой—монолог и сцена с графиней, в пятой—вся сцена в казарме, в шестой—дуэт в сцене у Канавки, в седьмой—ария «Что наша жизнь». Обилие проявлений—и всегда необходимых, строго обусловленных развитием сюжета и действия, психологическими изменениями в облике героя. Иначе обстоит дело в операх героико-эпического, во многом приближающегося к оратории плана, где характеристика героя и самый образ более обобщенны. Сусанин, Руслан, Игорь раскрываются в одной только арии, показывающей основ-

ное, самое важное и типическое в образе. Дополнение характеристики происходит в ансамблях и сценах с хором, также не очень многочисленных. То же и в оратории. В ораториях Генделя, Гайдна герои имеют по одной-две, максимум три арии. Даже в одной из наиболее драматичных в отношении течения действия ораторий—«Самсоне» Генделя—герой имеет две характеризующие его контрастные психологические состояния арии—арию печали и бессилия ослепленного Самсона и арию его внутреннего пробуждения. Кроме того, одну сцену дуэт с обольстительницей Далилой. В оратории Дегтярева «Минин и Пожарский» Минину поручена только одна ария.

В лучших советских ораториях также можно отметить стремление к концентрированной характеристике героя. Ариозо Дмитрия в «На поле Куликовом» вбирает в себя важнейшие черты образа героя-полководца—сосредоточенность, уверенность, значительность, глубину. Ариозо свойственна эпичность склада и ораторская приподнятость тона—черты, органически важные для того типа арии-обращения, который формируется в советской оратории, опере. Такого рода ария-обращение—необходимая форма музыкально-драматической конкретизации связи героя и народа. Аналогичную драматургическую функцию выполняет монолог Пугачева в оратории «Емельян Пугачев» Коваля. К народу, массе обращено «Слово» старика в «Сказании о битве за русскую землю» Шапорина—патриотический призыв человека, воплощающего в себе мудрость народную.

Нельзя не признать целесообразности этой формы, если не найденной, то закреплённой в своем значении советскими авторами. Герой советской оратории мыслится прежде всего в его связи с мас-

сой, в его воздействии на нее, и ораторская форма арии-обращения прекрасно воплощает выражение потребности и необходимости единения народа и его руководителя, вождя.

Такая форма общения героя и народа существовала и в оратории и народно-эпической опере прошлого, но там она редко находилась в драматургическом центре произведения. В прологе «Князя Игоря» Игорь обращается перед походом к князьям, к народу, но основная его ария раскрывает одинокие раздумья плененного князя. Сусанин в первом действии также говорит с односельчанами как старший, как умудренный опытом человек, к которому все прислушиваются, но важнейшие эпизоды его партии—столкновение с поляками, предсмертная ария—протекают вне его общения с народом. В ораториях Генделя, посвященных героике освободительных движений, есть арии такого рода, но это чаще всего арии героя с хором, подчеркивающие его довлесть, но не обладающие специальными задачами призыва, убеждения и ораторскими качествами мелодико-интонационного языка.

Музыкальная характеристика Дмитрия Донского в «На поле Куликовом» заключена кроме ариозо только в прологе и эпилоге, где раскрывается отношение полководца к родине и его мысли о судьбах родной земли. Скупость ораториальной обрисовки не ведет за собой ослабления ее полноты. Скорбные интонации реплик Дмитрия в прологе («О, Русь моя! Жена моя!»), эпически-величавый и ораторски-приподнятый склад его ариозо создают достаточно полное представление об основном, важнейшем, типическом в ораториальном образе патриота и вождя.

Пугачев в оратории Коваля показан более развернуто. Это проистекает из самого замысла ора-

тории, включающей в себя элемент драматизма, большее акцентирование образа героя.

Прекрасные женские образы раскрываются через колыбельные оратории Прокофьева «На страже мира» и «Кантаты о Родине» Арутюняна. Но это образы собирательные, максимально обобщенные, не индивидуализированные и ни в какой мере не персонафицированные. Веянием необычайной тишины—тишины мира и засыпающей природы—окунатана, несмотря на необычность и остроту мелодического склада, колыбельная Прокофьева. Голос мальчика—альта соло, мягкие тембры гобоев и альтов в оркестре вторят меццо-сопрано соло, расширяя и оттеняя мягкость и полноту изливающегося лирического чувства. Проникновенный лиризм присущ и образу матери в колыбельной кантате Арутюняна. Необычайная мягкость и теплота эмоции, красота и пластичность мелодии создают образ эстетически прекрасный и очень выразительный. Обе колыбельные могут существовать и как самостоятельные произведения—и вне своей драматургической функции они обладают большой образной впечатляемостью и законченностью.

Эпически строгий образ русской девушки нарисован в «Александре Невском» Прокофьева. Изяществом и тонкостью отличается образ невесты в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорина.

Но это все образы, не включенные в «сквозное действие» произведения, данные как бы в виде цельного и законченного музыкального портрета, в то время как сюжетное построение и драматургия оратории требуют иногда более последовательного и развернутого участия в действии.

Поскольку оратория обладает своим сюжетным конфликтом особого рода, проблема характеристики отрицательного персонажа не менее существен-

на в ней, чем положительного, хотя и менее важна в итоге целого. Ввиду эпичности склада оратории, специфики ее сюжетов, чаще всего посвященных большим событиям народной жизни, конфликт чаще всего обнаруживает себя в столкновении масс. Но иногда и в оратории возникает необходимость во введении индивидуализированных образов отрицательных персонажей. Они заостряют драматический план оратории и часто повышают ее интерес.

Образы «отрицательных героев» обычно занимают в оратории, основная цель которой утверждение положительного содержания, относительно небольшое место. Во всяком случае меньше, чем положительные. Но обрисовка отрицательного персонажа должна быть тоже очень яркой. Достаточно вспомнить как изображены в «Matthäus-Passions» Баха двое лжесвидетелей, чтобы убедиться, насколько впечатляющей может быть такая концентрированная, сжатая и предельно выразительная характеристика.

В советской оратории отрицательные образы часто отсутствуют, что не может не уменьшить ее возможностей в показе положительных. Отображая присущими ей средствами правду жизни, оратория, представляющая собой широкое жизненное полотно, должна как музыкально-драматический жанр показывать жизненные противоречия, а значит в случае надобности и самих носителей разных начал.

С большой силой проблема характеристики «отрицательных героев» встает в ораториях, посвященных значительным событиям народной жизни—историческим темам, темам Великой Отечественной войны или борьбы за мир. Эти образы порождены раскрываемым в оратории конфликтом и вовлечены в действие. Но, сообразно с характером оратории-

альной драматургии и особенностями жанра, показаны менее развернуто и дифференцированно, чем положительные. Отрицательные персонажи часто охарактеризованы только оркестровыми средствами, как например, в «Сказании о битве за русскую землю» Шапорина, где нашествие «железной орды» обрисовано симфонически. В симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорина татары очерчены в основном сжатым, неустойчивым и угловатым лейтмотивом, раскрывающим их зловеший, мрачный, немного причудливый облик. В оратории Прокофьева «На страже мира» нет концентрированной музыкальной характеристики носителей враждебного начала, зла (разговор двух дельцов в эфире решен в чисто декламационном плане, ответ докеров показывает только самих докеров). Вместо образа врага — отдельные косвенные штрихи, упоминания о разрушениях и ужасах войны, и это не может не ослабить драматургию оратории.

Насколько яркой, сильной и впечатляющей может и должна быть характеристика отрицательных персонажей, противоборствующих начал, показывает «Александр Невский» Прокофьева, где сила обрисовки, а вместе и разоблачения звериного облика врага исключительно велика. Мертвенные интонации хора крестоносцев, механическая «поступь» музыки, рисующей псов-рыцарей, раскрывают полную душевную опустошенность, отсутствие чего-либо живого и человеческого. Так, концентрируя в образе «отрицательных героев» типические черты их живых прообразов, композитор может самыми скупыми средствами добиться яркой характеристики противодействующих сил.

Другое дело кантата в «чистом» виде, где непосредственные столкновения, как правило, отсутствуют, и отрицательный образ намечен большей частью от-

раженно, через его восприятие в сознании положительных героев.

В кантатах «Русская земля» В. Дехтерева, «За мир» А. Маневича, в «Песне труда и борьбы» В. Чистякова злобные умыслы врагов показаны не непосредственно в действии, а в отношении к ним советских людей, — отрицательный образ как таковой не существует, но воздействует на характер, общий тон высказывания положительных персонажей. Так, например, в средних частях кантаты В. Дехтерева как бы «просвечивает» второй план — в интонациях настороженности, тревоги, в романтизированном эпизоде «партизанских засад» (третья часть, колыбельная). Отсутствие более или менее отчетливого «авторского плана» может быть либо в произведениях праздничного, приветственного юбилейного типа, либо в чисто лирических кантатах, лишенных ярко выраженной конфликтности.

В отличие от оперного образа, который неизбежно включает в себя момент сценического воплощения, ораториальный образ, как и развертывание ораториального сюжета, не предполагает наличия внешнего действия. Сложность художественного раскрытия заключается в том, что воплощаемый характер может обладать чертами большой активности, а обстоятельства сюжетного развития заставляют героя не только мыслить, переживать, но и действовать. Действовать, но без сценического действия.

Остается некоторая возможность «предполагаемого действия», воссоздаваемого перед зрителем музыкой, замещающей сценическую активность героя музыкальным переживанием.

Самый замысел ораториального образа должен акцентировать те его стороны, которые не требуют видимого действия. Если продолжить начатое

ранее сопоставление близких по характеру образов Дмитрия Донского в симфонии-кантате Шапорина и князя Игоря в одноименной опере Бородина, станет очевидным, что Игорь—тоже эпический, но оперный образ — обрисован более широко, многосторонне, раскрыт во множественности проявлений.

Интересно подчеркнуть, что моменты, важные в обрисовке Дмитрия (скорбные думы о судьбах родины, обращение к народу и дружине перед боем, участие во всенародном торжестве), присутствуют и в характеристике Игоря и определяют его, как героя и вождя (обращение к народу и князьям в прологе, размышления о судьбах родной земли, встреча с народом по возвращении). Но более сложное течение сюжета в опере (сцена Игоря с Галицким, разговор с Овлуром), личная линия (прощание с Ярославной, мысли о ней, встреча) заставляют выявить в образе и ряд других черт, не обязательных и даже не нужных в ораториальном произведении, которые при всей эпичности образа предполагают иные принципы музыкально-драматургического раскрытия и достаточно разнообразную и сложную сценическую игру.

*

Вопросы музыкального языка советской оратории и кантаты—общие вопросы стиля и языка советской музыки,—их национальной обоснованности, интонационного богатства, соответствия раскрываемому образному содержанию. Вследствие ряда причин оратория и кантата меньше многих других видов советского музыкального искусства подверглись воздействию модернизма. Их стиль всегда был теснее связан с классикой, музыкальный язык больше опирался на народные музыкальные формы. Некоторые специальные задачи, возникаю-

щие в связи с монументальным, героическим характером этих жанров, вносили необходимые «коррективы» в отбор материала, делаемый композиторами при учете непрременных особенностей кантатно-ораториальных жанров.

Утверждение положительной идеи, эпичность склада, обращение к широким кругам слушателей предопределили в лучших произведениях советской оратории и кантаты простоту и ясность музыкального языка, тщательность отбора музыкально-выразительных средств. Строгость и простота свойственны «Песне о лесах» и кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича. Благородство и изящество стиля и музыкального языка отличают оратории Шапорина. Яркость и оригинальность, точность образов характерны для «Александра Невского», «Здравницы», лучших эпизодов оратории «На страже мира» Прокофьева. Прост и вдохновенен язык «Песни о Сталине» Хачатуряна. Отрадно отметить простоту стиля, при наличии многих своеобразных национальных черт музыкального языка, в кантатах молодых композиторов—Арутюняна, Чимакадзе, Чистякова, особого, очевидно, органически присущего им чувства «красоты простоты», эстетической ценности простых и ясных музыкальных образов и форм.

В подавляющем большинстве произведений эпичность и народность тематики и склада обусловили неизбежное обращение к народному искусству, к многообразным формам народного песнетворчества. Обороты и интонации русской народной песни, по-разному использованные и преломленные, широко влились в музыкальный язык советской оратории и кантаты, особенно кантаты героико-патриотического содержания. Опыт классиков подтверждает необходимость этого пути. «Москва»

Чайковского насыщена элементами русской народной песенности, менее подвергшейся лирическому переосмыслению, чем в других произведениях композитора. Русской напевностью пронизана музыка «Весны» Рахманинова. В музыкальный язык баховских и генделевских ораторий и кантат всегда входили элементы музыки бытовой и народной.

«Александр Невский», «Здравица», отдельные эпизоды оратории «На страже мира» Прокофьева, «На поле Куликовом» и Сказание о битве за русскую землю» Шапорина, «Песнь о лесах» и «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича, «Родина великая» Кабалевского, «Огни над Волгой» Левитина, некоторые разделы «Емельяна Пугачева» Коваля, кантата «Флаг над сельсоветом» Чишко, «Русская земля» Дехтерева, «Александр Матросов» Сорокина построены на использовании в той или иной мере и преломлении характерных элементов или общих тенденций русской песенности. В опосредствованном виде она явилась музыкальной почвой кантатно-ораториальных произведений Шостаковича, — широких, просторных тем вступления, третьей части, финала «Песни о лесах». В оригинальном облике выступили характерные черты и формы русской песенности в произведениях Прокофьева, где использованы плач, призывный клич, величание. Элементы русской народной песни даны в кантатно-ораториальных произведениях Прокофьева очень многообразно. Главным образом через преломление героических и эпических, наиболее действенных оборотов, через внедрение танцевальности в песенные темы, что сообщает им особый, праздничный характер, как например, в темах финала «Александра Невского», в основной теме «Здравлицы». Широкая напевность, тонкое переплетение эпико-повествовательных и лирических элементов русской пе-

сни, опора на народные лады характерны для симфонии-кантаты и оратории Шапорина. Удачные примеры можно отметить и в некоторых других произведениях.

Однако наряду с таким творческим и активным отношением к народной музыкальной традиции и самому песенному материалу, можно отметить в ряде ораторий и кантат более пассивное их использование, внешнее цитирование, отсутствие достаточной силы творческого преломления, как из-за инертности, «фотографичности» замысла, так и из-за однообразия приемов, неполноты мастерства.

Возникший (особенно в послевоенные годы) интерес к кантатному и ораториальному жанрам во многих республиках Советского Союза чрезвычайно обогатил их. Преобладание в этих республиках кантаты над ораторией, при широком культивировании оперы, в частности на исторические сюжеты, легко объяснимо. Эпические события из жизни народов, великие страницы их прошлого, легендарные образы вошли, как когда-то и в русской музыке, в оперу — оратория еще не имела достаточной почвы для развития и лишь постепенно начала находить место при трактовке современных сюжетов. Другое дело — кантата. Быстрый рост строительства культуры во всех союзных республиках, перестройка жизни и быта вызвали естественное чувство радости, удовлетворения, восхищения, благодарности — кантаты появляются одна за другой.

В последние годы возник ряд примечательных сочинений, рисующих картины жизни республик своеобразными средствами и в глубоко своеобразных формах, — «Кантата о Родине» Арутюняна (Армения), «Кантата о счастье» Ашрафи (Узбекистан), «Огни коммунизма» Тулебаева (Казахстан), «Кан-

тата о Сталине» Таллат-Келпша (Литва) и еще ряд других произведений. Эти сочинения, если и не расширили существенно тематику советской кантаты, то показали новое преломление ее образов и новые формы и краски в их раскрытии. Общий характер свежести, яркость национального музыкального языка, народнопесенный материал и собственные темы композиторов, выросшие из народных, внесли оригинальность и тонкие отличия в трактовку родственных сюжетов,—вернее, многих конкретных вариантов-преломлений единой большой темы. В каждой из этих кантат можно услышать особый интонационно-мелодический строй, найти особые гармонические приемы и трактовку формы, продиктованные национальными особенностями народной музыки и собственной индивидуальностью композитора, но в них есть и общие черты—преодоление узко этнографической трактовки песенного материала, выбор наиболее современных и общезначимых интонаций, передающих новое содержание, внедрение в обработку песенных тем приемов классического искусства и прежде всего русской классики. Так, в «Кантате о Родине» Арутюняна, в ее общем колорите, ясном и светлом, в трактовке хора и особенно оркестра—легкого и прозрачного, ощутимо воздействие глинка-инско-корсаковской традиции. И в других произведениях заметно то же стремление к простоте и рельефности тематических образований, стройности формы, изяществу изложения. Характерно использование типических приемов импровизационного стиля ашугов, акынов («Кантата о Родине», часть вторая), иногда даже как бы введение самих этих персонажей (вокальный эпизод из «Гори» Шехтера, «Огни коммунизма» Тулебаева).

Нельзя не обратить внимания на то, что элементы старой революционной песни (впервые заявив-

шие о себе в «Пути Октября», коллективном сочинении группы молодых композиторов, вновь поднятые в «Емельяне Пугачеве» Ковалева) и элементы современной массовой песни в последнее время недостаточно привлекают к себе композиторскую мысль.

Если первые требуют специальной сюжетики, то современная массовая песня в соответственном преобразовании и песни быта могут быть значительно шире использованы в качестве интонационного материала при трактовке современных тем. Обороты красноармейской песни привлечены Шапориным в песне красноармейцев «Сторона-сторонushка» («Сказание о битве за русскую землю»). Песни Советской Армии формируют музыкальный язык кантаты «Слава Советской Армии» Глиэра и оратории Сорокина «Александр Матросов». Обороты партизанской песни слышны во многих произведениях о Великой Отечественной войне — «Родине великой» Кабалевского, «Украине моей» Штогаренко, «Партизанах» А. Богатырева и др. Молодежная песня во многом определила строй и характер пятой части («Сталинградцы выходят вперед») «Песни о лесах» Шостаковича. Воздействие современной песни ощутимо и в «Здравице» Прокофьева, «Родине великой» Кабалевского, в использовании современной китайской песни в «Свободном Китае» Корчмарева. Иногда это современная советская песня в ее лирическом облике, как например, в шестой части («Голубь мира») оратории «Огни над Волгой» Левитина.

Приходится признать все же, что элементы современной народной и массовой музыки недостаточно используются в музыкальном языке советской оратории и кантаты, в частности, хотя бы в произведениях, посвященных темам Великой Отечественной войны или мирного строительства советской страны. Стремясь воссоздать национально-эпический

колорит в ораториях и кантатах на военные темы. Некоторые композиторы забывают о современном содержании понятия национального и целиком отдаются во власть музыкальных образов и форм классической музыки или старинной эпической песни. Но можно ли обойтись без элементов современной народной и массовой музыки при раскрытии героико-патриотической темы сегодняшнего дня, темы советского патриотизма? Не только красноармейцы в «Сказании» наши современники, но и женщины, плач которых композитор рисует выразительно, красиво, лирично, хотя до известной степени вневременно. Не слишком ли обращен в прошлое музыкальный язык «Русской земли» Дехтерева, чтобы передать переживания сегодняшнего дня? Единственно ли правильный путь нашел для обрисовки темы грандиозного послевоенного строительства в «Огнях над Волгой» Левитин? Все ли композиторы достаточно учитывают значение современного расширенного понимания народности музыкального языка в произведениях кантатно-ораториальных жанров?

Одно из серьезных достижений советских композиторов, авторов ораторий и кантат,— включение симфонизма в целях наиболее действенного раскрытия идеи и образов. Симфонизм сильно повышает драматические возможности, яркость контрастов, столь необходимые в крупных формах, расширяет «перспективу» произведения. Прокофьев в «Александре Невском», Кабалевский в «Родине великой», Левитин в ораториях и «Реквиеме» поручают оркестру самостоятельные эпизоды или даже целые части драматического или описательного характера. Так, симфоническими средствами нарисована в «Александре Невском» картина «Руси под игом монгольским» и драматическая сцена Ледово-

го побоища. Драматическая кульминация «Родины великой» Кабалевского — чисто симфонически подготовлена и развита (чему способствует и сонатность строения кантаты).

Иначе используют начало симфонизма Шостакович и Шапорин. Шапорин — через практику включения лейтмотивов и образов-тем, дающих ему возможность всемерно драматизировать развитие, Шостакович — при помощи обобщающих тематических образований, заключающих в себе основу образного строя оратории или кантаты. В симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорин создает, используя лейтмотивы, драматичную, напряженно развивающуюся картину боя в пятой части. В шестой, «Колыбельной», проведением и изменениями лейтмотива татар в оркестре композитор подчеркивает горечь и скорбь матери, баюкающей осиротевшего сына. В эпилоге, в момент радости и торжества победы, грозные звучания лейтмотива татар призваны подчеркнуть важную мысль произведения — «покой нам только снится» — впереди вновь схватки и сражения. Шостакович начинает «Песню о лесах» изложением обобщающего, величественного и светлого образа Родины в размахе созидания и пронизывает характерными элементами этой темы все развитие оратории¹. Из темы Родины возникает призыв «Одею Родину в леса», в лирически-смягченном облике она звучит в голосах сопровождающего хора «будущей прогулки», в торжественных раскатах финальной «славы».

Симфонический метод, как особый вид обобщенного выражения, в сочетании с ораториальностью —

¹ Основная тема кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» близка образу «Родины» из оратории.

могущественнейшее средство ораториальной драматургии.

Вопрос об изображении народа в оратории и кантате неотделим от вопроса о хоровом стиле. Специфика хорового изложения, сочетания голосов, их противопоставления — один из важных факторов ораториальной выразительности, — не только чисто колористической, но и драматической. Давно известные приемы (попеременные звучания хоровых групп, имитационные вступления, антифонность) могут иметь совершенно различный в разных ситуациях смысл. Драматургически точная расстановка тембров, использование голосов также играют в оратории и кантате очень большую роль.

В ораториях и кантатах советских композиторов можно найти немало примеров удачного применения разнообразных способов хорового изложения. Приемы, близкие народной подголосочной полифонии, служащие цели воссоздания народного или историко-эпического колорита, в произведениях Шапорина, Прокофьева, Шостаковича, в «Огнях над Волгой» Левитина (особенно часть вторая а сарпелла «Степи черные, пустынные»), в траурной партизанской песне из «Подвига народа» Юровского. Образцы полифонии классического типа, преломленной через русскую традицию Глинки, Танеева, Чайковского, раскрывающие драматическое развертывание событий или нарастание чувства, можно встретить в финальной фуге оратории «Песнь о лесах» Шостаковича, в хоровых фугах Левитина (например, «Села пылают» из «Реквиема»). Красивый прием «расслоения» голосов при аккордовом изложении, раскрывающий тонкие изменения и оттенки чувства, часто встречается в хоровых эпизодах произведения Шапорина. Противопоставление «угрюмых» вертикалей хора крестоносцев пластичным линиям по-

лифонического оркестрового эпизода, рисующего страдания русских людей в «Александре Невском» Прокофьева («Крестоносцы во Пскове»), интересный пример драматургического использования различных приемов изложения, «драматургии» типов музыкального мышления. Однако задача поисков гибких, разнообразных и точных приемов хорового письма, раскрывающего ораториально-драматургическими средствами многообразие ораториального содержания, все еще является для советских композиторов одной из очень важных.

Крайне существенны в общем драматургическом замысле оратории или кантаты вопросы тембровой окраски. С необычайной сердечностью, мягкостью звучит, например, тембр меццо-сопрано в арии и ариозо «Москвы» Чайковского, подчеркивая лиричность чувства и его выражения. С задушевным, глубоким звучанием меццо-сопранового или контральтового тембра обычно ассоциируется в ораториях и кантатах советских авторов образ матери, — колыбельные в симфонии-кантате «На поле Куликовом», «Кантате о Родине», оратории «На страже мира». Партия матери в «Сказании о битве за русскую землю» также поручена меццо-сопрано. Для меццо-сопрано написан плач девушки на мертвом поле в «Александре Невском», ария соло в оратории «Памяти павших героев» Е. Голубева. Лиризм, мягкий колорит «Кантаты о Родине» Арутюняна заставили автора выбрать в качестве солистов «средние» тембры — меццо-сопрано и баритон.

Выразительностью и красотой отличается звучание сопрано соло во второй части кантаты «Сердце Картли» Чимакадзе, где голос как бы стелется, парит над подчеркнуто угловатой фигурацией в коротких басовых фразах — удачный эффект тембровых сопоставлений. Светлый колорит «будущей про-

гулки» влюбленных («И над широкими полями твоя мечта, моя мечта») тонко воссоздает в «Песне о лесах» Шостакович, «поднимая» звучание тенора соло над хором, поющим *pp* с закрытыми ртами. Голос мальчика, альты соло, мягко подчеркивает звучание меццо-сопрано в «Колыбельной» оратории «На страже мира» (как и задушевный тембр гобоя).

Необычайную свежесть, оптимистичность вносят тембры детских голосов в звучание «Песни о весне и радости» М. Юдина, кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича. С удивительной убежденностью звучат в светлом тембре детского хора «детские» страницы оратории «На страже мира», утверждая незыблемость и чистоту помыслов детей Советской страны. Звучание детских голосов после скорбного соло баса в «Песне о лесах» углубляет силу перехода и контраста.

Снятие сопрановых голосов подчеркивает эпичность «Песни об Александре Невском». Вступление одних сопрано, наоборот, подчеркивает светлый, ликующий колорит «Песни о Сталине» Хачатуряна.

Важную драматургическую роль выполняет сопоставление—и противопоставление—хоровых звучностей в произведениях Шапорина. Сопоставление мужского и женского хоров подчеркивает различные психологические состояния и даже пространственную удаленность воинов, стоящих в раздумье накануне боя перед Доном, и женщин на Руси, мысли которых летят к отцам, братьям и мужьям. С другой стороны, светлое звучание женских голосов особенно способствует выявлению радостного покоя во вступительной (и заключительной части «Сказания о битве за русскую землю» — «Цветут сады».

Удачные примеры творческого использования хоровых звучаний в поисках наибольшей вырази-

тельности свойственны и лучшим произведениям молодых композиторов. Они особенно ощутимы в суровости драматического звучания хора в третьей части кантаты Чимакадзе, повествующей о крепости, выстроенной на костях, и особенно в третьей части «Песни труда и борьбы» Чистякова, где на «вопросы» баритона соло («Если хлеб спросить: «Кто взрастил тебя? И какая ему воздана хвала?») отвечают попеременно ведущие тему басы *pp* и тенора на «сглаженном» звучании, органном пункте басов.

Однако, как и в других отношениях, наряду с удачным использованием «драматургии тембров» и приемов изложения в ораториях и кантатах советских авторов можно встретить немало «нейтральных», безличных по характеру и выразительности звучностей, формально использованных полифонических приемов. Можно отметить и чисто внешнее копирование приемов народной полифонии, не раскрывающих драматургический смысл произведения и вносящих лишь внешнее разнообразие.

Более глубокий учет специфики ораториальной драматургии, уточнение понимания ораториального образа повлекут за собой расширение всех средств ораториальной выразительности, выросшей на богатейшей почве национальных музыкальных языков Советского Союза.

СОВЕТСКАЯ ОРАТОРИЯ И КАНТАТА

(Исторический очерк)

Предшествующий ход развития русской культуры подготовил значение кантатно-ораториальных жанров в советском музыкальном искусстве. Реалистические традиции русской классической музыки, ее демократическая направленность, столь важная для развития кантаты и оратории, стали надежной точкой опоры и для советских композиторов.

Роль собственно кантатно-ораториальных жанров, особенно оратории, была в дореволюционном русском искусстве сравнительно невелика. В эпоху расцвета крупных вокально-хоровых форм русской концертной и придворной музыки (конец XVIII века) интерес к оратории был очень специфичен, — она обслуживала потребности двора и не могла стать выражением больших общенародных чувств. Не было для нее места и в практике церковной музыки, куда могли бы просочиться элементы народного песнетворчества. Кантата имела, повидимому, более широкое применение, хотя и в особых, характерных для русской бытовой и концертной музыки XVIII века, формах. Однако философский характер «высоких» жанров поэзии, «одические»

жанры музыки официально-патриотического назначения, процессы, происходившие в некоторых формах бытовой музыки, многими своими свойствами подготавливали почву для будущего подъема оратории и кантаты.

В начале XIX века в русской общественной действительности сложились определенные предпосылки развития демократических тенденций в кантатно-ораториальных жанрах. Большие исторические события, рост патриотических чувств в эпоху Отечественной войны 1812 года вели к пониманию оратории и кантаты, как жанров героико-эпического искусства. Традиции исполнения крупных вокально-хоровых произведений в концертной практике, музыкального оформления спектаклей — в театральной помощи найти формы выражения.

Появившаяся накануне 1812 года оратория С. Дегтярева «Минин и Пожарский» знаменовала начало нового этапа. Патриотическая тема в грозовой атмосфере тех лет естественно воплотилась в форме оратории. Произведение Дегтярева стало рупором общественно-патриотических настроений.

Создание оратории на исторический сюжет, близкий переживаниям сегодняшнего дня, было новой и свежей мыслью. В ней выразилось живое чувство современности, присущее композитору, и уже определившаяся патриотическая и реалистическая направленность передовой русской художественной мысли вообще. И хотя народный характер движения и свойственные Минину «порывы народного красноречия» (Пушкин) не могли быть выражены до конца использованными Дегтяревым средствами — идея, замысел, серьезный и благородный стиль обеспечили оратории почетное историческое место. Патриотический замысел оратории еще не мог быть воплощен в соответственных национально обоснован-

ных художественных формах, но Дегтяреву удалось найти жанр, в наибольшей степени отвечавший задаче выражения общественно-значимого, актуального содержания.

Дальнейшее развитие оратории в России шло не сплошной, а прерывистой линией. На протяжении всего последующего XIX века она стояла в русской музыке на втором плане. Наиболее существенный вклад за этот период — работы Антона Рубинштейна в области оратории и близкой ей по характеру и тематике духовной оперы. Оратории и духовные оперы Рубинштейна обладали крупными достоинствами — широтой замысла, монументальностью стиля, ярким мелодизмом и развитой полифонией в музыке. Однако тематика и стилистика ораториальных произведений Рубинштейна оставались в значительной мере в стороне от магистрального пути развития передового русского искусства. Рубинштейн не учел, что интерес к героико-этической проблематике не был в русском обществе 60—80-х годов отвлеченным. Он диктовался сложившимися под влиянием революционно-демократических идей запросами передовой части этого общества и требовал жизненно-актуальной темы, воплощенной в национальном сюжете и соответственных форм выражения.

В силу ряда особенностей развития русской культуры и русского музыкального искусства раскрытие событий героико-эпического плана, мощных народных движений стало достоянием не оратории, а синтетического жанра русской оперы, в которой всегда были сильны элементы ораториальности.

Русская классическая опера — самый народный в русской музыке XIX века жанр героического и монументального искусства — сосредоточила в себе

и все наиболее прогрессивные его тенденции. Развитие демократического и реалистического направления в условиях самодержавно-крепостнического строя требовало прежде всего завоевания театра, как наиболее широкой общественной трибуны и наиболее синтетического и массового вида художественного воздействия.

Во многих произведениях русской классической оперы можно найти в той или иной мере непрерывные черты оратории — большие события народной жизни в качестве основы сюжета, эпическое их преломление, драматический конфликт, раскрывающийся не только в непосредственном действии, но и в эпико-повествовательных формах. Величавое повествование о событиях прошлого, показанное как бы одновременно в сценически-конкретном воплощении и обобщенно-коллективном переживании, занимает большое место в произведениях русского оперного искусства. Ораториальное начало проходит через русскую классическую оперу, как органическое выявление важных свойств народного сознания — его философского и в то же время действительного отношения к явлениям жизни. Этого не опровергает незначительное количество произведений собственно ораториального жанра в русской классической музыке.

Интродукция и эпилог «Ивана Сусанина», первый акт и финал «Руслана», пролог «Князя Игоря» и отчасти «Бориса Годунова», многие страницы «Юдифи», «Хованщины», «Сказания о Китеже» — принадлежат сфере героической оратории. Монументализированные картины истории, эпоса, легенды, масштабы и формы выражения общенародных чувств, пронизаны в этих произведениях обобщенным началом ораториальности. Общеизвестны трудности постановки, например, интродукции и эпило-

га «Сусанина», требующих особых приемов сценически-театрального решения, так как момент собственно действия в них очень незначителен и заметно преобладает обобщенное, ораториального типа, выражение общенародных чувств. Первый и особенно четвертый акты «Сказания о Китеже» почти полностью принадлежат сфере оратории, соответственно сценически оформленной. Не случаен неизменный и огромный успех первого акта «Руслана и Людмилы» или пролога «Князя Игоря» в концертном исполнении. Отдельные эпизоды, требующие сценического решения,—сцена похищения Людмилы в «Руслане», затмение в прологе «Игоря»,—относятся скорее к области зрительно-постановочной чем действенно-сценической, и не могут претендовать на значение, равное основополагающим ораториальным эпизодам этих сцен. Величавый свадебный обряд в интродукции «Руслана»,—как и всякое театрализованное воспроизведение народного обряда,—выявляет его обобщенный склад и предполагает такую же обобщенно-эпическую трактовку. Единый патриотический порыв народа в прологе «Князя Игоря» находит выражение в величественных хорах и в обращении Игоря к дружине и к князьям. Русская классическая опера как бы включила ораторию в свою орбиту.

Иначе сложились в XIX веке пути русской кантаты. Не сразу были найдены специфическая тематика и формы выражения. Долгое время понятие кантаты отождествлялось с понятием романса. С другой стороны, название кантаты применялось к произведениям приветственно-поздравительных праздничных форм. Но в период великих событий 1812 года кантатой уже именовалось и такое произведение, как «Певец во стане русских воинов» Верстовского—прославление героев Отечественной вой-

ны 1812 года. Жанр патриотической кантаты родился в гуще самой жизни.

Кантата как лирико-героический жанр имела в русской общественной действительности глубокие корни. Возвышенность мысли и чувства, лирический и философский склад всегда были свойственны народному русскому искусству, в частности его лирико-повествовательной поэзии и протяжной песне.

Как и оратория, русская кантата не могла получить в середине XIX века существенного развития. Причины этого лежат, повидимому, как в обобщающем значении оперы в русской музыке XIX столетия, так и в невозможности в условиях царского режима отмечать большие события общественно-политического и культурного плана. «Воспевать» же официальные торжества своего времени великие русские классики не могли в силу общей направленности своего творчества и прогрессивного склада мыслей.

В 80-х годах положение меняется. Создание русской классической оперы, наиболее демократичного и «публицистически» актуального жанра русской музыки середины XIX века, закрепление ее общественной роли и значения в творчестве Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, позволяет русским композиторам поставить перед собой в 80—90-х годах задачу расширения сферы используемых жанров и уточнения специфики каждого из них.

Кантата — не оратория, а именно кантата — привлекает к себе внимание крупнейших мастеров—Чайковского, Глазунова, Балакирева, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова. Патриотическая идея—тема родины («Москва» Чайковского, 1883), родной природы и силы ее воздействия («Весна» Рахманинова, 1902), философская проблематика—

тема жизни и смерти («Иоанн Дамаскин» Танеева, 1884)— сразу выдвигают русскую кантату на значительное место в русской и мировой музыке. Глубоко лирическое восприятие идеи родины характеризует «Москву» Чайковского—самое яркое произведение жанра русской патриотической кантаты дореволюционных лет. Возвышенно-этический склад, эмоциональность и теплота музыки отличают кантату «Иоанн Дамаскин» Танеева. Поэтически тонкое ощущение, драматизм и сила чувства свойственны «Весне» Рахманинова.

Великие имена Пушкина, Шопена, Глинки вызывают к жизни празднично-юбилейные кантаты Балакирева, Глазунова, Римского-Корсакова. Возникает эпико-повествовательный жанр в «Песне о вещем Олеге» Римского-Корсакова и своеобразный образец лирико-описательной кантаты в его же прелюдии-кантате «Из Гомера».

Однако в дальнейшем пути русской кантаты раздваиваются, а отдельные произведения обнаруживают чем дальше, тем больше противоречий. В кантатном жанре, хотя и в ослабленном виде, находят выражение общие процессы, характерные для русского искусства конца XIX—начала XX века, когда даже в реалистических по общему замыслу произведения проникают элементы абстрактности, статичности, символистские тенденции. Философскую тему «Иоанна Дамаскина» Танеев раскрывает через религиозный сюжет. Налет холодноватой «классичности» можно отметить в прелюдии-кантате «Из Гомера» — в выборе текста и в характере музыки, несмотря на всю ее красоту. Два капитальнейших произведения русской кантаты начала XX века — «По прочтении псалма» Танеева (1914) и «Колокола» Рахманинова (1913) — заметно помечены «чертами времени» — отвлеченность постановки темы

свойственна грандиозной второй кантате Танеева; символистски-пессимистические настроения отличают текст «Колоколов» Э. По (перевод Бальмонта), на который написана кантата Рахманинова, что в некоторых случаях воздействует и на ее музыку.

Немногочисленные, но всегда своеобразные и яркие индивидуальные произведения русской кантаты говорят о разнообразии ее путей и об определенных к началу XX века традициях жанра. Масштабы хорового письма и уровень полифонического мастерства в кантатах Танеева, драматизация содержания и симфонизация развития в кантатах Чайковского и Рахманинова свидетельствуют, что русская кантата дореволюционных лет не только воплотила глубокие философские замыслы, но и существенно расширила выразительные возможности и стилистику самого жанра. Патриотическая идея, философичность, устремленность в мир больших этических начал характеризуют русскую кантату в период, непосредственно предшествовавший первой мировой войне и Октябрьской революции, отчетливо показывают идейно-этическое значение жанра в годы, когда западноевропейская буржуазная музыка и музыка русских модернистов шли по пути идейной деградации и опустошения. В правдивости выражения, в роли мелодики и ясном преобладании вокальности, в пластически законченных формах и драматическом использовании оркестра явственно проявляло себя реалистическое начало и утверждалось принципиальное значение правдиво-эмоционального раскрытия действительности и действительно-обобщающей творческой мысли.

Во второй половине 10-х годов нашего века, в годы увеличения удельного веса декадентских течений, последовавшего за началом периода реакции, не только оратория, но и кантата вновь утратили

свое значение. Отдельные, редко появляющиеся образцы кантатно-ораториальных жанров носят нежизненный, статический, остро декадентский характер.

К кантате обращаются Стравинский («Звездолик», на текст Бальмонта, 1911, «Свадебка», 1917), Прокофьев (заклинание «Семеро их», текст по аккадийской клинописи, 1918), но их произведения в этом жанре более или менее случайны. Этим произведениям присущ мистический характер, на них лежит печать крайней изошренности и в конечном счете — однообразия, несмотря на внешнюю изобретательность. Резкие завывания, жесткость — иступленное выражение страха — отличают «Семеро их» Прокофьева. Самое крупное из произведений конца 10-х годов «Свадебка» Стравинского в полной мере обнаруживает порочность модернистского искусства в подходе к народной теме и в использовании образцов национального песенного стиля. Задуманная в плане театрализованного действия, «Свадебка» резко противостоит классическим традициям русского искусства в его обрисовке народной обрядности, картин народной жизни и быта. Замысел «Свадебки» — натуралистическое принижение красивого и благородного свадебного народного обряда. Несмотря на включение русских песенных интонаций, «Свадебка» очень далека в их претворении от эстетических канонов подлинного русского народного песнетворчества. Поражает сухость и выхолощенность мелодики, какофоничность звучания.

«Свадебка» Стравинского и «Семеро их» Прокофьева появились непосредственно перед тем, как в России начали возникать ростки нового искусства, связанного с Октябрьской революцией и созданием первой в мире республики Советов.

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась в области музыки, как и во всех областях жизни и творчества, началом новой исторической эпохи. 1917 год принес с собой новое понимание героического в жизни и в искусстве, новое значение героических жанров.

Отображение грандиозной идеи революционного переустройства и реальных событий первых лет, мыслей и чувств революционного народа в годы борьбы за хлеб, за уголь, за самое существование республик Советов, формирование нового социалистического сознания могли найти полное, общедоступное и обобщенное выражение во многих жанрах

в первую очередь, в песне, в опере, в оратории и кантате. Однако оратория и кантата надолго отступили в советской музыке на далекий план и даже как бы выпали из поля зрения советских композиторов, а опера должна была пройти через многие трудности, ощутимые и до сих пор.

Причины этого были различны. Прежде всего, насущной потребностью первых лет было создание новых боевых песен, музыкального оформления спектаклей на актуальные темы и театрализованных представлений; последние, в некоторых отношениях приближаясь к оратории, на время как бы заменили ее. Так, например, еще в 1918 году, в одной из первых после Октября монументальных постановок, в «Мистерии-буфф» Маяковского (Петроград) было предусмотрено участие музыки и состоялось массовое исполнение «Интернационала». Однако даже тогда, когда композиторы стремились раскрыть новые идеи и образы специально музыкальными средствами и перейти к обобщениям, они большей частью обращались к жанру симфонии, а не к оратории и кантате. Игнорирование кантатно-

ораториальных жанров эстетикой и творческой практикой модернизма, недооценка идейно-образного значения слова, а иногда и нарочитое желание уйти в более сложные и менее доступные области «чистой» инструментальной музыки толкали многих композиторов к одностороннему культивированию симфонического жанра. Признание симфонии «наиболее совершенной и глубокой из всех существующих музыкальных форм»¹ провозглашалось теоретиками АСМ еще спустя десятилетие после Октября.

Отсутствие стойких традиций кантатно-ораториальных жанров в годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции, закрепляло положение. Наконец, и это главное, многие композиторы были в первые годы революции еще далеки от того, чтобы понять, — а тем более воплотить, — идейно-философский смысл совершающихся событий.

Так образовался вопиющий разрыв между «низким» жанром песни и «высоким» жанром симфонии, между необходимостью утоления непосредственных музыкальных потребностей и возможностями и способами их философского осмысления. Показ эпического размаха народной борьбы, воспевание героев, провозглашение нового еще не мыслилось в демократических и массовых формах оратории и кантаты.

Таким образом пути советской оратории и кантаты, их роль в советской музыке определились далеко не сразу. В период иностранной военной интервенции и гражданской войны, в первые годы перехода к мирному строительству почти не возникает произведений кантатно-ораториальных жанров. Еди-

ничные явления (например, драматическая поэма «Небо и земля» Максимилиана Штейнберга, 1918) связаны с дооктябрьскими годами. Но уже в первый же послеоктябрьский период, несмотря на полное почти отсутствие ораторий и кантат, намечается значение ораториальности, как особой формы выражения общественно-значимых мыслей и коллективных чувств. Прологи и эпилоги драматических спектаклей на революционные темы часто строились по ораториальному принципу. Иногда это были специально написанные прологи и эпилоги ораториального характера — апофеозы погибшим, торжественные клятвы, выражение общих стремлений. В театрализованных выступлениях (например, «Синей блузы») ораториальные элементы играли значительную роль, в основе очень распространенного в первой половине 20-х годов жанра коллективной декламации лежало ораториальное начало — всюду, где надо было воспроизвести или передать героическое, оно неизменно выступало вперед. Можно считать, и это не будет преувеличением, — что один из важнейших путей искания новых средств художественной выразительности для отображения происходящих событий лежал через ораториальность.

Нельзя не отметить значения ораториального начала и в советской опере, особенно на ранних этапах ее существования. Хоровые эпизоды, в частности, в прологе или эпилоге, нередко носили подчеркнутую ораториальный характер («За Красный Петроград» Гладковского и Пруссак, «Орлиный бунт» Пащенко). И в дальнейшем развитии советской оперы ораториальность проступала с большей или меньшей определенностью, всегда выделяя в оперном произведении значительные моменты в выражении идеи, отношения к событиям, мыслей и чувств коллектива.

¹ «Современная музыка», 1927, № 24, стр. 28.

Тенденция ораториальности проявлялась и в многочисленных произведениях типа инсценировок, связанных с большими революционными событиями первых лет. Привлекала возможность объединения в едином замысле выразительных средств различных искусств, практически решала вопрос возможность использования готовых музыкальных сочинений, приближавших эти произведения к типу монтажа. Этот жанр оказался очень живучим¹.

Значение кантатно-ораториальных жанров для советской музыкальной культуры, необходимость найти опору их музыкального языка в народной музыкальной речи верно ощутил уже Кастаньский. В хоровом цикле «Песни к родине» («Русь»), написанном еще до революции (1913), Кастаньский наметил тип хоровой кантаты а cappella. Выбор темы, общий замысел, характер воспевания, народнопесенный склад музыки и широкое развертывание хоровой мысли, подчеркивающие ее значительность, позволяют рассматривать «Песни к родине» как произведение, во многом предвещающее черты, важные для советской кантаты.

В 1923 году появляется песенный цикл Кастаньского «Сельские работы в народных песнях». Показателен повод для создания этого произведения—

¹ Так, еще в 1926 г. возникает «Траурное воспоминание о Ленине» с музыкой И. П. Шишова, предполагавшей участие солистов, хоров и оркестров (симфонического и духового), а в упрощенном варианте для частичного исполнения на клубных сценах — чтецов. «Воспоминание» было написано по типу траурной оратории и являлось опытом создания «новой художественно-музыкальной формы». В «Траурное воспоминание» введены демонстрирование кинофильма, шествия, светомызыка (по скрябинскому принципу), в партитуре учтены фабрично-заводские гудки и хор без текста («как тембровый эффект», согласно аннотации).

цикл написан, как гласит авторская пометка, «В память всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года». Появление крупного многочастного произведения, вдохновленного большим событием в жизни советской страны, самая его тема—тема труда, показанная через отображение в народном творчестве, знаменовало серьезный момент в деле подготовки советских кантатно-ораториальных жанров.

Однако «Сельские работы в народных песнях» Кастаньского—не оратория. В цикле нет единой драматургической линии развития темы, он состоит из ряда отдельных номеров. Лишь идея, направление замысла, элементы сюжетности говорят о значении ораториального начала. Стремление выделить в тематическом материале народной песни, которой всегда свойственно начало возвышенного обобщения, активные, действенные интонации выявляло наметавшиеся тенденции ораториальности. Все это имело большое принципиальное значение в годы, когда под еще не изжитым влиянием буржуазной идеологии вновь началась активизация приверженцев модернистского искусства, вскоре оформившихся организационно в Ассоциацию Современной Музыки (АСМ).

Ассоциация современной музыки, занявшая агрессивную позицию в вопросе о месте текстовых жанров, национального языка, доступности искусства, выражения идейного начала в нем, несомненно, сыграла отрицательную роль в деле развития кантаты и оратории. Выявление самостоятельного значения советской кантаты и оратории шло через борьбу с модернистскими тенденциями «современничества».

«Современничество», отрицавшее в музыке идейный замысел, содержание, особенно отчетливо разоблачало свою антидемократическую направлен-

ность в игнорировании монументальных текстовых жанров¹ или в попытках модернистского их истолкования (как например, оперы). Доступность форм и музыкального языка теории АСМ допускали в отдельных случаях, лишь как «педагогический» прием, временную уступку «некультурности» масс. Такая установка вела к неизбежному упрощенчеству и никак не могла быть применена к кантатно-ораториальным жанрам, для которых нужны богатые, разнообразные художественные формы и средства. Пренебрежение классической традицией, ориентация на упадочную западную буржуазную музыку также шли вразрез с необходимыми условиями развития кантатно-ораториальных жанров, всегда требующих широких песенных форм, демократичности музыкального языка, обобщающего живущие в музыкальной практике народа песенные интонации.

На протяжении 20-х и начала 30-х годов произведения кантатно-ораториальных жанров появляются крайне редко и разрозненно. Усиленно работает над крупными хоровыми или оркестрово-хоровыми сочинениями А. Пащенко. В основном это произведения сюитного жанра. В 1924 году Пащенко пишет «Лунную сонату» на текст Баль-

¹ Один из вождей западноевропейского конструктивизма Эрнст Кшенек, излагая свою творческую платформу (статья «Проблема оперы», «Современная музыка», 1928 № 17—18), заявлял, что мерилom соотношения слова и музыки должен служить «не выразительный смысл слова, а лишь его динамически-метрическое значение». И далее — «она (т. е. музыка) никогда не будет в состоянии передать содержание чувств, но зато будет правильно регистрировать их силу. Она будет точно следовать за настроением и ослаблением какого-либо чувства, причем содержание его останется для нас несущественным». Трудно выразиться яснее! Попутно Кшенек изъясняет пресловутую теорию «динамизма», бывшую в ходу в эстетике модернизма в 20-е годы.

монта, сюиту «Хороводы» и «Песнь Солнценосца» (Н. Клюев), названную автором «героической поэмой» для хора, соло и оркестра. Однако даже произведения, приближающиеся к жанрам оратории и кантаты, как «Лунная соната» или «Песнь Солнценосца», написаны на тексты, далекие от выражения живых и действенных задач советского искусства.

В области празднично-юбилейной кантаты появляются сочинения С. Н. Василенко (кантаты, посвященные тридцатилетию музыкальной деятельности М. М. Ипполитова-Иванова, 1924, и столетию Малого театра, 1925), возникает кантата «Двенадцать» Юлии Вайсберг (на текст Блока) — один из ранних образцов советской кантаты на темы, связанные с революцией.

Эти отдельные и очень разные сочинения не позволяют еще говорить о значении кантаты как жанра, органически связанного с советской социалистической действительностью. Причины достаточно ясны. Еще не были решены основные задачи в области песни. Влияние дореволюционного модернизма и переоценка значения инструментальных жанров сильно тормозили, а иногда и просто делали невозможным, создание идейно значительных и художественно полноценных ораторий и кантат. Преувеличенное место, уделявшееся часто абстрактной, так называемой «чистой» симфонии за счет всех других жанров отвлекало внимание композиторов от работы в этих областях.

Однако именно в симфоническом жанре начали прежде всего «прорастать» элементы ораториальности. Вызревание кантатно-ораториального стиля шло через привнесение и «прививки» этих элементов в область оперы, симфонии, симфонической поэмы, сюиты, как оркестровой, так и вокально-

хоровой,— но, главным образом, через симфонию. Во всех случаях, когда надо было выразить всенародные чувства, подчеркнуть политическую направленность произведения, значение новой революционной темы, хор должен был служить цели наиболее ясной и непосредственной конкретизации идеи, ее коллективного «провозглашения», иногда даже утверждения. В ораториальных эпизодах некоторых симфонических сочинений зрели ростки будущего расцвета кантатно-ораториальных жанров. На этот путь стали прежде всего представители старшего поколения советских композиторов — Мясковский, А. Крейн, Гнесин.

Уже в шестой симфонии Мясковского (1924), первом произведении, в котором огромная тема приятия революции была поставлена в обобщенно-философском, но сугубо личном плане, появляется хор, интонирующий старинный русский духовный стих. Однако в шестой симфонии выдающегося советского композитора хор ни в какой мере не является выразителем основной идеи произведения или хотя бы ее «популяризатором». Он не формирует вывода. Его участие не расценивается с точки зрения его собственных возможностей. В самом замысле шестой симфонии Мясковского, во всей ее концепции еще нет места устойчивому началу ораториальности и специально хоровой выразительности.

В середине 20-х годов появляется несколько произведений, в которых уже самое раскрытие темы потребовало помощи слова и вокально-хоровых средств. Начинается осознание значения ораториальности как важного средства выражения мыслей и чувств больших народных масс.

Среди произведений, в которых была сделана попытка развить важнейшую современную тему с

привлечением кантатно-ораториальных средств, направленных к усилению и раскрытию основной идеи произведения, должны быть названы «Траурная ода» Александра Крейна (1925—1926) и «Симфонический монумент» Гнесина (1926)—оба произведения программные.

«Траурная ода» А. Крейна—одно из первых капитальных сочинений—откликов на смерть В. И. Ленина. «Ода» написана для большого симфонического оркестра, и основное, «одическое» содержание произведения поручено оркестру. Характер торжественно-траурного воспевания раскрывается не в плане кантатности, а в плане симфонического цифрамбы, лишь заканчивающегося хоровым исполнением «Интернационала».

«Симфонический монумент» Гнесина также написан для большого оркестра и заканчивается хором на слова С. Есенина. Автор конкретизирует основную идею произведения сопоставлением дат 1905—1917. Соприкосновение личного и общественного, показ революционных событий сквозь призму индивидуального сознания заставляет вспомнить тему шестой симфонии Мясковского. Однако тема индивидуума перед лицом революции разрешается в «Симфоническом монументе» в плане активного устремления к революции, и заключительный хор должен подчеркнуть эту мысль.

«Симфонический монумент» Гнесина, как и «Траурная ода» А. Крейна, в отношении постановки темы и принципов ее разрешения характерны для старшего поколения советских композиторов первого послеоктябрьского десятилетия. Самая концепция, сложный музыкальный язык говорят о неизжитых еще связях с модернизмом. Однако эти произведения направляют утверждающее чувство, активное устремление, и потому начинают уже ощу-

щаться органическая необходимость хорового финала и самостоятельного значения ораториальности.

С середины 20-х годов, в период перехода Советской страны на путь реконструкции, в преддверии десятилетия Великой Октябрьской социалистической революции и «года великого перелома», все больше определяется потребность в раскрытии образов советской социалистической действительности средствами оратории и кантаты.

Десятилетие Великой Октябрьской социалистической революции вызывает к жизни несколько симфонических с хором и собственно ораториальных произведений, в которых раскрытие темы потребовало помощи слова и вокально-хоровых средств. Это — симфоническое посвящение «Октябрю» (вторая симфония) Шостаковича с заключительным хором на текст Безыменского, кантата Рославца «Октябрь» и коллективный труд группы молодых композиторов, членов производственного композиторского коллектива при Московской государственной консерватории («Проколл»), — оратория «Путь Октября».

Появление этих произведений показывало как возможности зреющей реалистической творческой мысли, сумевшей выдвинуть и идейно обосновать новый жанр, так и бесплодность «современничества». В условиях возросшего социалистического сознания страны, уверенно двигавшейся по пути реконструкции, окрепли тенденции создания крупных героико-монументальных произведений. Существенным было выступление группы молодых композиторов, хотя и не равной степени дарования и профессиональной зрелости, пытавшихся освоить большую историко-революционную тему и раскрыть ее в развернутых формах оратории. Наконец, впервые борьба двух направлений обнаружилась непо-

средственно в области кантатно-ораториальных жанров, где сразу выявились крайние точки расхождения.

В соприкосновении с величественной темой десятилетия Октября и формалистически усложненный замысел Шостаковича, и вульгарное упрощенчество Рославца обнаружили вопиющее бессилие модернизма. Воплощение темы требовало иных творческих установок, системы образов, интонационного строя. Массовость, общедоступность, реалистическое раскрытие идеи, музыкальный язык, опирающийся на богатейшие сокровища народной и революционной песни, песни гражданской войны, русской музыкальной классики, должны были стать неотъемлемыми признаками советской оратории и кантаты.

Оратория «Путь Октября» (авторы А. Давиденко, Б. Шехтер, В. Белый, М. Коваль, Н. Чемберджи, Зара Левина, С. Рязунов, Г. Брук) явилась в некоторых отношениях знаменательным произведением. Впервые была поставлена в крупных масштабах большая историко-революционная тема — не в плане восприятия революции индивидуальным сознанием, а в плане показа и раскрытия самих событий и участия в них больших народных масс. Авторы указывают в предисловии, что они намерены были создать «гражданскую» ораторию, отражающую наиболее яркие этапы революционного движения в России. Однако «Путь Октября» не мыслился как хронология событий и тем более как их иллюстрация. В выборе узловых точек в развитии революционной волны от 1905 года к 1917 и к периоду мирного строительства авторы руководствовались не столько требованиями хронологической полноты революционных событий, сколько яркой образностью этих эпизодов, художе-

ственной передачей их в тексте и требованиями музыкального ритма всего произведения в целом». Текст оратории был подобран из произведений Горького, Блока, Маяковского, Асеева и некоторых других современных поэтов.

В «Пути Октября» обнаружились несомненные тенденции реализма, определенная демократическая направленность. Однако его общий идейно-художественный замысел оказался неполноценным.

Поиски «яркой образности» эпизодов, подчиненные «требованиям внутреннего музыкального ритма всего произведения в целом», часто уводили авторов в сторону. Соотношение основных слагающих — места и роли дореволюционного прошлого, февральской и Октябрьской революций — страдает неравномерностью. Авторы значительно больше внимания уделили трагическим событиям 1905 года, моментам восстания, стихийному началу в революции, чем утверждению значения Октября, его созидательных и организующих сил, роли большевистского руководства.

Приезд Ленина в Петроград, июльская демонстрация у могил жертв революции, провозглашение власти Советов не нашли отражения в музыке оратории. Поэтому оказалось недостаточно выявленным героическое начало, часто подменяемое декларативностью и риторикой, эпические масштабы событий. Эпизоды скорбных воспоминаний («По рельсам сибирской дороги», «Кровавое воскресение», «На десятой версте») нашли музыкальное выражение, в то время как взятие Перекопа, например, было показано только через ритмодекламацию.

Художественные качества оратории также оказались очень неравноценными. Недостаточная четкость идейного замысла породила неясность драматургической линии. В оратории нет кульминации,

к которой устремлялось бы все развитие, форма ее в целом не обладает размеренностью и точностью.

Стилистически неоднородный текст тормозил нахождение единого музыкального стиля. Отрицательную роль сыграло применение некоторых чисто внешних приемов (звуковой монтаж, шумовые эффекты — вплоть до топота ног). Наконец, в произведении есть несколько просто очень слабых музыкальных номеров.

Значение «Пути Октября» не в его абсолютной ценности, а в удачно найденных реалистических элементах отдельных музыкальных эпизодов и в «инициативе», хотя и робком, новых и важных интонационных пластов и ораториально-драматургических приемов.

Самые яркие эпизоды «Пути Октября» — два хора Давиденко «На десятой версте от столицы» и «Улица волнуется» и ариозо для сопрано соло «26» В. Белого.

В хорах Давиденко сосредоточены наиболее заметные реалистические удаchi произведения, наиболее бесспорные находки в области интонационного языка.

Жизненность и разнообразие красок присущи эпизоду «Улица волнуется», который благодаря этому становится как бы центральным в оратории. Перед слушателем раскрывается реалистическая картина — начало революции в Петрограде, возбужденные массы народа, заполнившие улицы столицы, реющие знамена, возгласы, призывы, быстро сменяющиеся потоки людей. Созданию общего впечатления способствует динамичный текст, который образно передает нарастание движения, подъем революционных настроений («Улица волнуется, шумит, гудит она, идет, течет по улице народная волна... Эй, вы, серые шинели! выходите на пане-

ли! Да, эх, да не довольно ли сидеть по казармам... Эй, гуляй, гуляй, народ!.. Кругом знамена красные, кровавые цветы» и т. д.).

«Улица волнуется» написана широкими красочными мазками, в ней есть масштабность, умение развернуть крупную вокально-хоровую форму, не свойственные многим другим эпизодам оратории. Явственно ощущаются связи мелодики «Улицы» Давиденко с народной и революционной песней (героические элементы первой темы), истоки в современном их звучании (вторая тема заимствована из народной песни).

Выделяется в «Пути Октября» выразительно-драматическим складом и общей экспрессивностью ариозо «26», выдержанное как бы в характере плача. Удачно разрешен, благодаря интенсивности симфонического развития, переход от лирики «оплакивания» к драматизму отчаяния и скорби,— очень концентрированный основной образ обладает большими выразительными возможностями. По стилю и характеру «26» сильно отличается от всех остальных эпизодов «Пути Октября». Отличается и по уровню и качеству мастерства, хотя экспрессионистически взвинченный текст неизбежно вызывает преувеличенность выражения.

В очень неровном стилистическом замысле «Пути Октября», в разноречивом и пестром стиле его решения проглянули свежие, новые интонации. Их можно отметить в хорах Давиденко, в «Буревестнике» Зары Левиной, в хоре «По рельсам сибирской дороги» Шехтера. Включение интонаций народной, революционной и массовой песни оказалось принципиально очень важным, как и утверждение значения жанра, в высокой степени пригодного для музыкального раскрытия больших явлений современности.

«Путь Октября» — как бы заявка на значение жанра, не скоро получившая продолжение. В течение ближайших лет кантатно-ораториальные жанры оказываются вновь преданными забвению. В советской музыке исчезают даже самые наименования оратории и кантаты.

Однако жизнь настойчиво выдвигает необходимость включения кантатного и ораториального начал в число средств выражения созидательных идей социалистической действительности и подсказывает значение кантатно-ораториальных жанров.

Музыкальная печать 1931—1932 изобилует сообщениями о работе советских композиторов над симфоническими произведениями с хором (например, симфония «Ленин» В. Шебалина), есть иногда и упоминания о замыслах ораторий и кантат. Среди произведений, тяготеющих к ораториальности,— третья симфония—«Реквием» Д. Кабалевского (с хором на текст Асеева, 1932), специально вокальная симфония «Голландия» К. Корчмарева для солистов, хора и оркестра, на тексты голландского поэта Джефа Ласта, 1932). Хоровые эпизоды введены в третью «Дальневосточную» (1932) и четвертую «Поэму о бойце-комсомольце» (1933) симфонии Л. Книппера. Хоровым финалом заканчивается третья, «Первомайская», симфония Шостаковича (1931). В «Симфоническом дифирамбе» А. Крейна «СССР—ударная бригада мирового пролетариата» сделана попытка объединения ораторско-декламационных, хоровых эпизодов и оркестра. Во этих очень различных произведениях есть одна общая для них черта—осознание значения хоровой выразительности для посвященных величественной тематике наших дней произведений крупной формы.

Попытки «прорыва» к ораториальности через хоровые финалы симфонических произведений ста-

новятся к середине 30-х годов определившимися явлением. Однако эти сочинения большей частью лишены целостности и единства, язык симфонических частей часто чрезмерно сложен и абстрактен, вокально-хоровые эпизоды еще не обретают специфики ораториального выражения, иногда, наоборот, выделяются резкой упрощенностью. Определяется как бы примиряющий оба начала так называемый песенно-симфонический жанр. Но значительные темы большей частью запечатлевались в произведениях песенно-симфонического жанра в своем эмпирически конкретном, а не эпически-обобщенном облике.

Песенно-симфонический жанр не был направлен на выделение в жизненных явлениях наиболее возвышенного и обобщающего. Приближение его к оратории и кантате было по существу лишь внешним, стремление удержать «равновесие» в сочетании вокального и симфонического начал — довольно искусственным. Скорее всего произведения песенно-симфонического жанра можно было назвать симфонизированной сюитой.

Наиболее показательный образец песенно-симфонического жанра — «Запад» Животова (1936) — при наличии некоторых впечатляющих эпизодов в трактовке антиимпериалистической темы (например, третья часть) в общем подтверждал надуманность попытки утверждения самого жанра и отсутствие органичности в нем.

Все эти произведения говорят о еще не устоявшихся традициях жанров, о явно переломном моменте в их развитии. Большие дела советских людей, события в жизни народа и страны требовали восхваления, эпически широкого показа. Формирование и развитие оратории и кантаты в советской музыке становилось все более необходимым.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года дало сильный толчок развитию всего советского искусства, всех его жанров. Быстро возросли по завершении периода реконструкции и «года великого перелома» эстетические потребности советского народа. В музыке еще проступали тенденции модернизма, не всегда ощущалась опора на классику, главенствовали инструментальные жанры, резко падала культура вокального письма. Однако жизнь советского народа обогащалась новыми достижениями, разрывался неслыханный трудовой подъем — складывались все более отчетливые предпосылки расцвета ораториальности, все выше поднимались ее волны. Росло чувство советского патриотизма, и вскоре возникло напоенное духом русской песенности произведение, которое, несмотря на скромные масштабы и простоту форм, убедительно выразило чувства многих любящих свою родину советских людей, — «Кантата о Сталине» А. В. Александрова.

*

В 1934–1935 годах начинают появляться произведения, в которых достаточно отчетливо выражены элементы кантатности («Слава советским пилотам» А. Гедике, кантата М. Черемухина, воспевающая подвиги Красной Армии). Почти одновременно возникают и произведения в крупных ораториальных формах — «Реквием», посвященный памяти С. М. Кирова, М. Юдина (1935), его же «Героическая оратория» (1936), оратория Е. Голубева «Возвращение солнца» (1936), кантата Прокофьева, написанная в честь двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции и другие.

В произведениях М. Юдина, Е. Голубева, быть может, впервые после «Пути Октября», вновь за-

явила о себе уверенность композиторов в принципиальных возможностях ораториального жанра и была сделана попытка решения больших тем современности в рамках и средствами ораториального стиля.

Однако музыке Юдина, несмотря на стремление к мелодической распевности, недостает яркой образности, красочности, ясности драматургических сопоставлений. Более удачной оказалась поэтически задуманная оратория Е. Голубева, посвященная идее торжества национальной политики коммунистической партии, — теме приобщения народов дальнего Севера к строительству социализма. Текст, заимствованный из современного эпоса северных народов, поэтичен и красив¹, что в немалой степени способствовало созданию общего колорита оратории. Правда, задачи колористические и описательные подчас заслоняли в оратории Е. Голубева выявление актуальных сторон содержания, музыкальные формы несколько эстетизированы, а неторопливость ораториального развития иногда подменяется импрессионистической статичностью. Но наряду с этим в «Возвращении солнца» отчетливо заметно тяготение к оратории как жанру, наиболее отвечающему выявлению больших созидательных идей современности, понимание ее специфики, масштабов ораториального развития, стремление сочетать хорошие эпизоды — основной фактор ораториальной драматургии — с симфонизацией ораториального действия, что было на данном этапе существования советской оратории принципиально очень важным.

¹ Солнце исчезло из страны Суомаланде, закрытое мрачной тенью хищника-купца и попа. Так было много лет, пока не пришла «весть из стран далеких» о том, что с «моря в тундру едет Ленин, он везет саамам солнце». В стране Суомаланде воцарились радость и счастье.

С середины 30-х годов значение оратории и кантаты все более упрочивается, развитие их идет неизменно вперед. К 1936—1939 годам, когда в результате общего роста вступающей в третью пятилетку Советской страны определяется и интенсивный рост ее культуры, относится возникновение ряда примечательных произведений советской музыки — 16-й и 18-й симфоний Мясковского, Пятой симфонии Шостаковича, фортепианного концерта и «Поэмы о Сталине» Хачатуряна, «Ромео и Джульетты» Прокофьева, «В бурю» Хренникова, утверждавших общее поступательное движение советского музыкального искусства. В эти годы появляется и несколько значительных произведений кантатно-ораториальных жанров, являющихся существенным вкладом и в советскую музыку в целом. Мало подвергшиеся в период развертывания борьбы двух направлений воздействию формализма жанры оратории и кантаты оказались в высокой степени пригодными для ответа на новые, возросшие запросы советской аудитории.

«О, русская земля!» — ставит эпиграфом к одной из своих ораторий Шапорин, и эти слова вскрывают важнейшую мысль и многих других советских ораторий конца 30-х — начала 40-х годов.

«Песня о весне и радости» называет одну из своих кантат М. Юдин, и это название, принятое в широком, обобщающем смысле, определяет образно-эмоциональную основу многих советских кантат.

Однако первые большие успехи советской оратории были достигнуты не в области освоения современной темы. На некоторое время тематика наших дней оказалась заслоненной темами великих народно-патриотических и социальных движений прошлого.

Это не было ретроспективизмом, уходом от актуальных задач. Многие «уроки истории» приобрели в конце 30-х годов особую значимость и помогли композиторам найти пути реалистического и специально ораториального решения и современных тем.

В 1938—1939 годах возникают—«На поле Куликовом» Шапорина (1938), «Александр Невский» Прокофьева (1939), «Емельян Пугачев» Коваля (1939), и донныне остающиеся одними из лучших достижений советского ораториального творчества. Их роднит наличие большой народно-исторической темы и стремление к широким формам ораториальной выразительности. Патриотическая тема борьбы с иноземными захватчиками и тема великого народного движения XVIII века показаны не как забытые события далеких лет, а как существеннейшие узловые моменты в прошлом народа и страны. Исторические темы раскрываются с точки зрения современного их понимания.

В ораториях XVIII—XIX веков историческая тематика рассматривалась, главным образом, как необходимая конкретизация обобщающей идеи. Гендель в оратории «Иуда Маккавей» больше стремился к выражению общего смысла идеи патриотизма, чем ее конкретно-исторического преломления. Романтики, более склонные к разрешению в искусстве проблемы историзма, чуждались в области оратории историко-патриотической темы. Тема народных социальных движений вообще оставалась вне пределов оратории.

Тематика значительнейших советских ораторий, появившихся непосредственно перед Великой Отечественной войной, уже несла в себе новое качество.

Стремление выявить историческую конкретность сочетается в этих произведениях с остротой совре-

менного подхода к теме. «На поле Куликовом» и «Александр Невский» возникли в годы, когда ряд европейских стран уже подвергся нападению фашистской Германии и германский фашизм угрожал миру и безопасности Советского Союза. Тема борьбы с иноземными захватчиками далекого прошлого приобрела глубоко актуальный смысл и трактовалась авторами как большая народно-патриотическая тема обобщающего значения.

Серьезной проверкой для этих ораторий оказались годы Великой Отечественной войны, когда все вопросы боевого прошлого русского народа обрели новую жизненную обоснованность и интерес. Именно в эти годы «Александр Невский» Прокофьева и «На поле Куликовом» Шапорина не только доказали свою жизнеспособность в качестве ярких, художественно-убеждающих произведений, но и впервые раскрыли полностью заложенный в них идейный смысл и объективный характер трактовки исторических событий.

Прямственно развивая в истолковании народно-исторической темы традиции русской классики— трактовка образа народа, героико-эпический склад, обрисовка исторического колорита, опора на народно-песенный материал,— авторы советских ораторий создали глубоко отличные и индивидуальные произведения. Они как бы подтверждали множественность путей, разнообразие возможностей, встающих перед композитором при истинно творческом использовании классических традиций и умения видеть тему, события, мир своими глазами,— глазами мыслящего и передового художника сегодняшнего дня. Отсюда значение темы родины, вошедшей в образный «фонд» и драматургию кантат Шапорина и Прокофьева в качестве обобщения высшей идеи произведения и его центрального образа. Трактовка

образа родины как светлого, лучезарного, тепла, глубоко личное отношение, сказывающиеся в характере его обрисовки, составляют одну из своеобразных черт произведений Прокофьева и Шапорина. Особенно большое место уделено образу народа и его раскрытию как активной, действенной, ведущей силы. Ему же отведена и роль основного фактора драматургического развития. Из этого же понимания темы и образа народа вытекали поиски ответственного музыкального языка, широкая постановка проблемы его современного интонационно строя.

Появление в 1938 году симфонии-кантаты Ю. А. Шапорина «На поле Куликовом» подняло советские кантатно-ораториальные жанры на новый уровень законченности и мастерства. Это было первое крупное произведение на историческую тему, широко задуманное и своеобразно выполненное. Красивые и выразительные хоры и сольные эпизоды, сопоставление планов действия (русские воины перед Доном—женщины на Руси; татары на Куликовом поле—женщины на Руси), продуманная и точная драматургия были интересны и новы.

✓ Действие симфонии-кантаты разворачивается в сложном сочетании и последовании событий. Дмитрий призывает народ воспрянуть и сбросить ненавистное иго татар, русские люди готовятся до конца стоять на родных рубежах; скорбит невеста, следя мыслью за женихом, который сражается вдалеке с врагами; мать, качая сына, оплакивает убитых, витязи готовятся к бою. Сражение, натиск врагов, Дмитрий ранен. Затем хор вестников возвещает победу, народ славит воинов и князя, но Дмитрий, витязь, невеста, мать и сам народ сквозь ликование и радость провидят тяжесть грядущих боев.

Лирические, очень тонкие, подчас даже утонченные, психологизированные стихи цикла Александра Блока «На Куликовом поле» серьезно повлияли на характер музыкальных образов симфонии-кантаты Шапорина, композитора, очень чуткого к качествам поэтической речи. Затаенный, полный таинственных предчувствий текст баллады витязя, например, вызвал к жизни несколько импрессионистический склад музыки первой вариации. Символистские элементы стиха, полные печали, безысходности образы окрасили налетом скорбного лиризма пролог.

Музыка симфонии-кантаты благородна и красива. Ее тонкий лиризм, изящество очертаний, колорит заставляют вспомнить некоторые эпизоды «Сказания о Китеже» Римского-Корсакова, живопись Нестерова. Радует стройность архитектурного замысла, изящество и законченность форм.

Русский народ обрисован в симфонии-кантате в тонких поэтической одухотворенности. Томительные ожидания (пролог), готовность на жертву (вторая часть), решимость в бою (пятая часть) и конечное торжество (хор вестников, эпилог) показаны как этапы воплощения единого высокого порыва. Индивидуальные образы, раскрытые прежде всего в сольных номерах (каватина невесты, ариозо Дмитрия, баллада витязя, колыбельная), отмечены теми же чертами одухотворенности и тонкости. Ариозо-обращение Дмитрия исполнено благородства и эпической простоты. Каватина невесты воссоздает чистый и поэтический облик, хотя и несколько холодный в своей целомудренной ясности. В образе витязя, обобщающем черты народного героя, наиболее динамичном в симфонии-кантате, показан последовательный рост от скорбных раздумий (баллада) к высокому сознанию достигнутой

цели (хор вестников, эпилог). Образ матери выделяется своеобразным, изящным лиризмом на фоне эпических хоров женщин.

В музыке симфонии-кантаты на первый план выделены два основных образа. Первый из них — образ Родины — тонкая и одухотворенно-лирическая тема, гибко разворачивающаяся. Она имеет затаенно-скорбный характер в прологе и ликующий, лучезарный в эпилоге произведения. Второй образ — лейтмотив татар, сжатый, неустойчивый, угловатый. Этот лейтмотив все время участвует в музыкальном действии, в то время как тема Родины появляется только в важнейшие, кульминационные его моменты. Такое соотношение обеих тем в драматургии произведения определяется как особым положением и возвышенным складом образа Родины, так и наличием значительного числа как бы дополняющих его сольных и хоровых эпизодов, рисующих образы русских людей — народа, воинов, витязя, Дмитрия, матери, невесты. Лейтмотив татар включает в себя и обобщающее понятие — образ врага, злой силы и характеризует конкретных ее носителей. Есть еще и лейтмотив призыва Дмитрия, также выполняющий драматургически существенную роль.

В симфонии-кантате «На поле Куликовом» использованы не только симфонические принципы развития (лейтмотивизм), но наряду с вокальными (каватина, ариозо) и инструментальные формы — сонатные (сцена боя), вариации (баллада витязя). Привлечение инструментальных форм и приемов изложения и развития материала предоставило композитору новые возможности обобщенного и драматургического раскрытия сюжета. В этом смысле наиболее показателен эпизод столкновения (хор татар «Идут века») — центральная часть произведения.

Вся сцена представляет собой широко изложенное, развернутое сонатное построение. То, что можно условно назвать главной и побочной темами, — это лейтмотив («Идут века») и воинственный клич («И жар костров, в разгар пиров»), представляющий собой танцевальную песню. «Разработка» начинается с активизации лейтмотива — в возгласах татар («В лязге сабель, в блеске брони») и в оркестре. В оркестре же появляются отрывки темы Родины. Одновременно вступает тенор соло, витязь — обобщенный образ героя («Закат в крови... Из сердца кровь струится...»), а несколько позднее женский хор — женщины на Руси («Плачь, сердце, плачь...»). Столкновение тем татар (лейтмотива и воинственной песни), элементов темы Родины, баллады витязя рисует напряжение битвы тоже, в основном, симфоническими средствами. В кульминации особенно настойчиво и упорно звучит повторяющийся, как бы слившийся в единую линию, выражающий беспокойство лейтмотив татар. Ему противопоставлен уверенный голос витязя (в высоком регистре), интонирующий важнейшие, обращенные к Родине слова партии Дмитрия («Мою судьбу зовет светло и властно твоя судьба...»), — народ, представленный витязем, объединяется в единой мысли и едином чувстве с полководцем. Возвращение лейтмотива татар в репризе, несмотря на его изложение в первоначальном виде, *fortissimo* и в тембрах медных инструментов, звучит еще более неустойчиво, чем в начале сцены, — основная тональность утверждает-ся в репризе лишь с появлением второй танцевальной темы. Настойчивое проведение темы Родины в торжествующем, призывном облике, подчеркнутые возгласы витязя («Мамаю русской силы не одолеть...») и как бы — «скомканные» обрывки лейтмотива татар конкретизируют окончательный вывод

—победу русского народа. «Пространственные» сопоставления — хор женщин на Руси, хор татар на Куликовом поле — усиливают драматургическую действенность сцены, притом чисто ораториальными средствами. Такая многоплановость построения (требующая учета и в исполнении) говорит о ярком и своеобразном решении центрального эпизода — битвы на Куликовом поле. Симфоническое проведение лейтмотива татар (роль которого подобна роли темы трех карт в «Пиковой даме» Чайковского), темы Родины, широта замысла и конструктивная четкость его воплощения в рамках сонатно-симфонической формы обогащают реалистическую выразительность сцены и усиливают ее значение в произведении в целом.

Реалистическая обрисовка образов, эпичность, национальный колорит в большой степени обусловлены народными элементами музыкального языка Шапорина.

Широкое привлечение народных ладов, подчеркивание их приемами гармонизации, особенно в характерных каденционных построениях, эпические по складу попевки (в частности, квартные) сообщают симфонии-кантате ярко выраженный народный колорит, наиболее ощутимый в каватине невесты, некоторых хоровых эпизодах, колыбельной (где хор женщин заставляет вспомнить произведения Мусоргского и больше всего — плач Юродивого).

Внедрение инструментальных форм и приемов развития материала показало значение симфонизма, как действенной силы ораториального развития, и обогатило средства ораториальной выразительности. В то же время симфония-кантата выделилась в период сильного еще влияния модернистских тенденций стремлением к мелодизму, ясным преобладанием вокальности. Произведение утверждало зна-

чение жизненной связи с классической традицией, в частности, широким использованием симфонического элемента, заставляющим вспомнить кантаты и оперное творчество Чайковского и Танеева, и некоторыми особенностями музыкального языка, близкого кучкистам — особенно интонационному строю сочинений Римского-Корсакова и отчасти «среднему» Скрябину.

Наконец, в симфонии-кантате «На поле Куликовом» был создан благородно-эпический образ Дмитрия Донского — первый яркий индивидуальный образ советской оратории, явившийся серьезной удачей Шапорина и всего жанра. Все это утверждало значение произведения Шапорина в развитии советской оратории и кантаты.

«Александр Невский» Прокофьева — произведение большой оригинальности, смелости, силы — принес с собой новое понимание эпического, как монументального и действенного одновременно, глубоко своеобразное восприятие истории, ее колорита, ее образов. Богатырской удалью, заставляющей вспомнить эпические образы Бородина, сильные и яркие образы Глинки, уверенностью, энергией выражения веет от музыки кантаты Прокофьева. Сочный и в то же время светлый колорит поражает новизной, смелостью сочетаний инструментальных групп и использования отдельных инструментов. Сопоставление широких и вольных русских тем с зловеще-мертвенной темой хорала крестоносцев и примитивной угловатостью мотива «ига» намечало огромный диапазон контрастов образов, необычный еще в оратории. Величественная песня об Александре Невском, воссоздающая образ прямых, спокойных и стойких людей, призывный клич «Вставайте, люди русские», русские темы в картине «Ледового побоища», плач девушки, составляющие ос-

новые части кантаты, ее идейный и драматический «центр», явились совершенно новыми в трактовке эпико-исторической темы и в то же время глубоко связанными с русской традицией выражения героического. Радостный, ликующий и очень конкретный, лишенный какой бы то ни было «апофеозности» финал еще раз с большой силой подчеркнул богатырскую мощь образов русского народа.

Драматургическое развитие кантаты строится на сопоставлении отдельных картин, в которых все больше выделяются элементы действия, усиливающиеся к центральной сцене—«Ледовому побоищу»,—на сложном сочетании песенных и симфонических эпизодов и их объединении в финале. Первая часть «Русь под игом монгольским», симфоническая картина, лирически-скорбная по характеру, построенная на нежной, «робкой» теме (гобой и бас-кларнет унисоном через три октавы, затем английский рожок и фагот на фоне «мерцающих» звучностей струнных), рисует угнетение Руси. Резко контрастирующая с первой вторая часть «Песня об Александре Невском», мощная, величавая, раздольная, раскрывающая неумирающий боевой дух русских людей. Это уже драматургически более действенный эпизод—предостережение, угроза врагу. Энергию выражения, суровость колорита подчеркивает звучность хора, в котором нет высоких женских голосов. Третья часть — «Крестоносцы во Пскове» — вновь симфоническая картина. Хорал крестоносцев рисует мрачный образ врага, срединный полифонический эпизод вновь говорит о страданиях русских людей. Описательность сочетается с драматической конфликтностью. Отсюда идет нарастание драматически-действенных элементов. Четвертая часть — призывный клич «Вставайте, люди русские» — кажется естественным продолжением предшествую-

щей. Трагически-скорбная музыка исполнена высокой одухотворенности, заставляющей вспомнить некоторые эпизоды «Сказания о Китеже» Римского-Корсакова. В четвертой части появляется и один из драматургически важнейших образов произведения — образ Родины (тема среднего раздела «На Руси родной, на Руси большой...»). Драматическое напряжение четвертой части делает возможным переход к центральной сцене кантаты — «Ледовому побоищу».

Элементы драматизации и действия, накапливающиеся в предшествующих сценах, находят в пятой части—сцене «Ледового побоища»—многостороннее, развернутое и полное выражение. Это наиболее драматически действенная часть кантаты. Сцена имеет программный характер, в построении ее учтено все, вплоть до пространственных эффектов,—далеко в мертвых просторах ледяного поля разносится фанфара крестоносцев. Начало рисует место действия, как бы передает ощущение холода, застылости, жути. Издали звучит фанфара и слышен постепенный приближающийся топот коней. Затем раздается зловеющий хорал, сопровождаемый тем же ритмом скачки в оркестре. В ответ на воинственный клич «псов-рыцарей» («Vincant arma crucifera!») труба интонирует светлую, яркую, героическую тему русских. Хорал в голосах и русская тема в оркестре впервые приходят в соприкосновение. Это начало центрального эпизода сцены. Далее музыка боя, задорный и веселый инструментальный наигрыш русских, вновь хорал, на ритме скачки, новая стремительная и активная русская тема (производная от первой) и, наконец, еще более героическая, размашистая (саксофон, валторны, кларнеты, труба), закрепляющая выражение спокойствия и удали. Уверенные, веселые, действенные русские темы,

с которыми полифонически сочетается фанфара крестоносцев, все более оттесняют ее с «звукового поля» — как бы «отражение» эпизода приближения войск. На миг, замыкая всю сцену, вновь возникает картина застывшего и пустого ледового пространства. Следующий эпизод переключает действие из плана непосредственно действенного и описательного в сферу возвышенных мыслей, обобщающих трагическое переживание и философское осмысление происшедших событий. После этого раздела особенно мягко, поэтически и любовно звучит у скрипок в высоком регистре, *pp*, тема Родины. Трагический эпизод и тема Родины, как бы послесловие к обрамленной зимними пейзажами батальной картине, разрешенной программно-описательно и в то же время с большой силой настроения.

Дальнейшее драматическое развитие требует переключения в качественно иной план. Шестая часть кантаты — «Мертвое поле» — эпический плач русской девушки о погибших. Плач построен на двух прекрасных в своей суровой выразительности темах (вторая — заимствована из срединного эпизода «Крестоносцев во Пскове»). Финал — «Въезд Александра во Псков» — блестящая красками картина народного ликования и торжества. В финале мастерски сопоставлены и объединены (в частности, полифонически) основные героические и утверждающие русские темы кантаты.

Всей группе русских тем присущ колорит глубокой древности. Они состоят большей частью из коротких попевок сурово-эпического, повествовательного или танцевального склада, иногда инструментального типа наигрышей. Некоторые из них роднит между собой общность отдельных мелодических элементов или даже оборотов. Большой частью это обороты подчеркнута эпического характера, выде-

ленные относительно долгими звуками простейшие диатонические образования, квартовые попевки,ходы на широкие интервалы (в том числе на малую септиму вверх), как бы «обрубленные» концовки фраз (как, например, падающие на квинту вниз). Строем мелодии по законченным попевкам-звеньям также усиливает ее архаизированный колорит. Благодаря наличию родственных мелодических элементов и ходов темы «песни об Александре Невском», бойкой плясовой темы из сцены «Ледового побоища», темы Родины и новой темы финала («Веселися, пой, мать родная Русь!..»), непосредственно смыкающейся с темой Родины, и становится возможным их органическое объединение в финале.

Смелый музыкальный язык кантаты (иногда осложненный гармоническими резкостями), например, в начале эпизода «Крестоносцы во Пскове», своеобразие использования элементов народной песни в собственных темах композитора, в принципах их гармонизации и изложения, красочность оркестра заставляют выделить «Александра Невского» Прокофьева — одно из наиболее своеобразных и сильных созданий советской музыки и, в частности, ее кантатно-ораториальных жанров, — на особое место в советской музыкальной культуре конца 30-х годов.

Монументальная оратория М. Ковалев «Емельян Пугачев» (также в некоторых отношениях) произведение примечательное, сыгравшее в свое время очень большую роль. Оратория выделяется выбором темы и жанра и чрезвычайно своевременной тенденцией его драматизации.

К волнующей теме пугачевского восстания композитор подошел прежде всего как к теме народного движения. Трагический конец восстания под-

сказал драматизм общей концепции оратории. Драматическая трактовка сюжета подчеркнула значение сцены предательства и казни и особой действенности образа основного героя — Пугачева. Драматизированный характер оратории повлек за собой использование приемов ярко драматической характеристики ее образов, что было новым и продуктивным в отношении перспектив развития жанра. Коваль показал в «Емельяне Пугачеве» возможности драматизации оратории без нарушения ее специфики, несомненно, расширив этим понимание жанра, и наметил интересный путь, мало, к сожалению, использованный советскими композиторами в дальнейшем.

Воплощению реалистических намерений композитора, несомненно, препятствовал надуманный и часто усложненный текст. Иногда вычурность словесного материала удачно преодолевается композитором, иногда в тексте заключены отдельные удачные образы, обороты, но в большинстве случаев он носит неестественный характер и отвлекает внимание слушателя. Настойчивая игра аллитерациями, внутренними рифмами противодействует свободному течению мелодии, подчас просто разрывает ее. Надуманные сравнения, перегрузка образами останавливают внимание там, где это по ходу музыкальной мысли совсем не нужно (например, монолог Пугачева «Слушайте, нищие! Быть тут буче: в рваной куче верных десять человек заготовили побег!»). Или хор пугачевцев («Гой, ну, чеши, шарабарь, пляши, гой! Шарабарь чундырь, заводи бунтырь, гой! Шарабарь лубье, подымай дубье, гой!» и т. д.). Композитору свойственно стремление к широте вокальной линии, распевности. Там же, где, как в монологе Пугачева, он подчеркивает декламационное начало, несообразности текста становятся еще заметнее.

Развитие драматургической линии в оратории «Емельян Пугачев» включает в себе не только психологически, но и сюжетно значительные моменты. Вначале обрисована обстановка действия и предвещающая событие настроенность (картина степной ночи, песня Устиньи, хор крестьян). Монолог Пугачева, песни пугачей показывают размах народного движения, ариозо Устиньи включает момент личной драмы. Пугачевский сбор, бой, сцены предательства и казни последовательно раскрывают этапы народной трагедии. Финал подчеркивает идею грядущего народного торжества.

Замысел оратории разрешен в монументально-хоровом плане. Показ большого народного движения сам по себе предполагает монументальные формы, большие масштабы, широкие линии развития. Хоры оратории написаны в широкой свободной манере, развитие осуществляется сопоставлением крупных звуковых массивов и песенных пластов.

В то же время индивидуальные образы «Емельяна Пугачева», и в первую очередь образ самого Пугачева, обрисованы более непосредственно конкретно, чем действующие лица многих других ораторий советских авторов. Пугачев очерчен многосторонне, в различных качествах человека, оратора, вождя (монолог, сцены пугачевского сбора, предательства, казни). В его речи, быстрой смене интонаций, переходах от ораторской приподнятости к распевности, драматической декламации, даже шепоту (особенно ощутимых в монологе), чувствуется жизненный драматический пульс. Заметно воздействие некоторых традиций Мусоргского.

Характерная направленность оратории особенно отчетливо в сцене казни, решенной во многом в драматическом плане. Стоны Устиньи, ее задыхающийся шепот, реплики отвечающего ей женского

хора, траурный эпизод оплакивания и реакции народа на происходящее почти подходят в методе раскрытия к оперной сцене, однако, — и это надо поставить в заслугу композитору, — никогда не переходят ее границ.

Музыкальный стиль «Емельяна Пугачева» формируется на не совсем обычной основе. Это народная песня в ее старинном («Земля-земелюшка») и более новом, современном облике (женский свадебный хор, хоры народа в сцене казни). В обрисовке индивидуальных образов — обороты городского фольклора, в которых можно найти напластования различных интонационных элементов — музыки Чайковского, Рахманинова, Мусоргского, революционной песни. В музыкальной характеристике пугачевцев иногда сплав, иногда же только совмещение элементов народной и революционной, песен каторги и ссылки, волжской и бунтарской песни, (хоры пугачей, песня Пугачева с хором и др.).

Однако при серьезности, доходчивости, душевности музыки Коваля ей не хватает эстетической привлекательности, единства и богатства стиля. Различные элементы недостаточно переплавляются воедино, материал не всегда подвергается необходимому обобщению, кристаллизации. Очень сужены возможности оркестра, особенно бедна в этом отношении симфоническая картина боя. Нет красочности и красоты в восточной музыке (песня девушки).

Положительные и существенные для дальнейшего черты оратории «Емельян Пугачев» — верное ощущение исторической темы, реалистичность отдельных образов и ситуаций, найденные своеобразные черты интонационного языка и масштабов хорового развития. В ряде эпизодов автору, вопреки вычурности текста, удалось достичь убеждающей широты и выразительности хорового звучания, что утвер-

ждало значение основных принципов ораториальности.

Произведения Шапорина, Прокофьева и во многих отношениях Коваля знаменовали наступление предостности кантатно-ораториальных жанров. Почти одновременное появление этих произведений говорило об определившейся настоятельной потребности в них.

Во второй половине 30-х годов можно отметить значительный подъем советской праздничной, поздравительной, приветственной кантаты. Общие успехи страны в конце второй и в годы третьей пятилетки, даты двадцатилетия Октября и шестидесятилетия И. В. Сталина вызвали к жизни жанр приветственной кантаты. При всем различии тематики, образов, стиля, в основе всех этих произведений лежало единое чувство радостного подъема, вызванного процветанием родной страны, сознанием ее единства, надеждами на будущее. В эти годы появляются «Песня о весне и радости» М. Юдина (1936), кантата к двадцатилетию Октября Прокофьева, «Песня о Сталине» Асафьева (1939), замыкающая в своей вокальной части к жанру кантаты лирическая песня «Гори» Б. Шехтера (1938), «В степных аулах» Валентины Рамм (1939) и наиболее примечательные произведения кантатного жанра «Песня о Сталине» А. Хачатуряна (1937) и «Здравница» Прокофьева (1939).

Композиторы, писавшие праздничные, приветственные кантаты в прошлом, никогда почти не рассчитывали на их длительное существование или многократное исполнение. Это были большей частью сочинения «на случай», имевшие чисто официальный характер. Далеко не всегда в основе праздничных кантат лежало такое же настоящее чувство, глубокое поэтическое обоснование, как, на-

пример, в кантате «Москва» Чайковского. Даже написанные великими мастерами, эти кантаты-«однодневки» не могли оставить большого следа, несмотря на самые иногда высокие качества музыки (как во многих кантатах Баха), хотя бы потому, что исполнялись один раз и в замкнутой аудитории. Только в тех случаях, когда юбилейная, праздничная, приветственная кантата трактовала значительный сюжет, обращалась к деяниям или к памяти действительно великого человека или к подлинно великим событиям, она приобретала определенное общественное звучание и поднималась на должную высоту. Таковы, например, кантаты памяти Пушкина, Глазунова или на открытие памятника Глинке — Балакирева.

Иначе обстоит вопрос с кантатами советских композиторов. Советская приветственная и праздничная кантата глубоко обоснована как жанр. Ее корни в больших чувствах коллектива, в осознании широты и значения совершающихся в стране исторических процессов, единства партии и народа. Поэтому кантаты, воспевающие расцвет и молодость Союза советских социалистических республик, неизменно обращаются к Коммунистической партии, к именам Ленина и Сталина, посвященные лично И. В. Сталину, славят движение к будущему всей Советской страны.

Характерная черта советских кантат-воспеваний, определившаяся уже в произведениях 30-х годов,— народная основа текста и музыки. Тексты часто заимствуются непосредственно в народных песнях и сказках, в творчестве поэтов национальных республик (стихи Джамбула, ашуга Мирзы из Тауза), у поэтов, воспринявших народно-поэтический строй речи. Интонации народной песни—русской (в «Злравце» Прокофьева, «Кантате-песне о Сталине» Асафьева,

в «Песне о весне и радости» Юдина и др.), армянской («Песне о Сталине» Хачатуряна), грузинской (в вокальном отрывке из «Гори» Шехтера) и др. составляют интонационно-стилистическую основу большинства приветственных кантат.

Воспевание звучит в голосах всех народов, в разнообразной и индивидуальной манере, заставляющей иногда вспомнить характер поэтических писем-обращений к партии, правительству или сказаний народов Советского Союза.

Наиболее крупное произведение среди кантат 30-х годов «Песня о весне и радости» М. Юдина (написана в честь VIII Чрезвычайного съезда Советов и принятия Конституции). Кантата в некоторых отношениях утверждала значение жанра. Она не отличалась особой глубиной замысла, но в ней было удачно найдено соотношение частей, общий строй, колорит праздничной кантаты. А включение детского хора для раскрытия светлых, радостных чувств советских людей, внесение темы юности, радости, детства, ее специально тембровое отображение в голосах детского хора послужили примером для многих последующих произведений.

Новый этап в формировании и развитии советской кантаты наступает с появлением «Песни о Сталине» А. Хачатуряна (текст ашуга Мирзы из Тауза), одного из самых привлекательных произведений советского кантатного творчества. Красивые образы народного поэта, вскрывающие реальное содержание сегодняшнего дня,—чувства страны, которая «расцветает как сад»,—обрисованы в сочных и ярких музыкальных образах. Музыка дышит полнотой жизни и лиризмом. Свободное цветение мелодии вырастает из глубоко переработанных почвенных элементов народного мелоса—интонаций, оборотов, ритма. Тонкое варьирование определяющих обо-

ротов, их своеобразное гармоническое расцвечивание обогащают изложение. Яркость и пленительная мелодичность музыки, необычайная свобода выражения, оставляющие впечатление света, радости, особой красоты,— сразу создали произведению большую популярность. Это была первая кантата, в которой глубоко лирическое, обобщающее чувство было высказано в своеобразных национальных формах выражения и на самом высоком художественном уровне.

В «Песне о Сталине» с большой ясностью выявились очертания нового жанра—кантаты-песни, возникшего в советской музыкальной культуре, связанного с народным ее характером. Лирическое, рожденное чувствами коллектива, естественно приобретает черты возвышенности, обобщенное—пронизывается непосредственностью песенного высказывания. Не случайно Асафьев называет одну из своих произведений «кантатой-песней», сразу улавливая особенности рождающегося жанра. Те же особенности свойственны вокальному отрывку из «Гори» Шехтера, несмотря на то, что он исполняется голосом соло. Иногда всенародные чувства раскрывает многоустый хор, иногда выражение их как бы сливается в один голос.

К числу лучших произведений приветственно-праздничной кантаты принадлежит и «Здравица» Прокофьева. Написанная на народные тексты (русский, украинский, белорусский, курдский, кумыкский и мордовский), «Здравица» раскрывает идею дружбы народов через единство объединяющих их чувств. Кантата отличается светлым, ясным колоритом, характером радости и жизнеутверждения.

Музыка вбирает в себя черты народных жанров—славления, величания, колыбельной,—в ней отчетливы интонации и обороты русской и украинской

народной песни. В то же время она широко симфонизирована. Многократно повторяющаяся, удивительно мягкая тема имеет типические черты прокофьевских русских тем последнего периода, по-новому раскрывающих идеи народной мощи, радости, ликования. В то же время она отличается необычайной теплотой и лиризмом.

Лирический характер музыки говорит о глубокой искренности, прочувствованности советской приветственной кантаты, далекой от официальной праздничности и казенного великолетия. Эти качества в высокой степени свойственны как «Песне о Сталине» Хачатуряна, так и «Здравице» Прокофьева.

*

Великая Отечественная война—величайший рубеж в жизни, сознании, искусстве советского народа. Исторические события невиданных масштабов, огромный подъем патриотических чувств вели к всемерному повышению потенций ораториальности. Новые человеческие качества, выкованные в годы потрясений, образы героев ждали воплощения всеми средствами художественного раскрытия, в том числе средствами оратории и кантаты.

Обращает на себя внимание резкий подъем количества произведений кантатно-ораториальных жанров в первые же годы войны. Каждый день утверждал новые примеры героизма, величия народного духа—необходимость и значение жанров оратории и кантаты подчеркивались самой жизнью. Непосредственный отклик на события последовал в формах не каждодневных, а возвышенных и обобщающих.

Одна из первых ораториальных произведений военных лет—«Народная священная война» Кова-

ля (1941)¹. Позднее появляются «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина (1943)—капитальнейшее ораториальное произведение на тему о великой войне советского народа, «Герои бессмертны» Е. Голубева (1946), «Реквием памяти павших героев» Левитина (1946) и др.

Раньше определяется в музыке военных лет значение кантатного жанра, более непосредственно гибкого, чем оратория. «Родина великая» Кабалевского (1941—1942), «Москва боевая» Коваля (1942), «Киров с нами» Мясковского (1941—1942), «Мы победим» Крейтнера (1942), сюита «Народные мстители» Кабалевского, обладающая некоторыми элементами «кантатности», «На берегах Волхова» Чулаки (1943), в известной мере примыкающая к жанру кантаты «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» Прокофьева—далеко не полный список кантатных произведений периода Великой Отечественной войны.

Отличительная черта всех перечисленных сочинений, при всем различии качества, особенностей, индивидуальных «почерков» авторов,—современность тематики. Историческая тема, главенствовавшая в области оратории в довоенные годы, отходит в прошлое. Она сыграла свою роль, когда через образы истории намечались пути, ведущие к современности, уточнялись задачи и специфика жанра. Теперь как в кантатном, так и в ораториальном творчестве советских композиторов господствовала современная тема—тема борьбы, стремлений и надежд, во всем многообразии ее жизненных связей.

Изменение тематики в области советской кантаты, всегда касавшейся мыслей и чувств сегод-

няшнего дня, идет по иной линии, чем оратории. Замечается значительное ее расширение и углубление. Излияние светлых, радостных и благодарственных чувств сменяется воспеванием героизма, мужества, выражением более глубокой и сосредоточенной любви к Родине, веры в победу. Обогащаются и драматургия.

Наиболее крупное произведение ораториального жанра военных лет—«Сказание о битве за русскую землю» Шапорина (на тексты Симонова, Суркова, Лозинского, С. Фейнберга).

В основе замысла оратории—борьба с фашистскими захватчиками на Волге, в донских степях¹, которая в общем размахе событий стала «битвой за русскую землю». Именно в таком расширенном плане трактует ее композитор, снимающий какие бы то ни было детали развертывания военной эпопеи и набрасывающий обобщенные картины—фрески. Спокойная жизнь родной страны, нашествие врага, страдания народа и призыв к отпору, вечная память павшим, клятва отмщения и возвращение весны—чисто ораториальное решение темы.

Появление «Сказания о битве за русскую землю»—факт большой принципиальной важности. Это один из немногих случаев, когда значительная современная тема поставлена и во многом разрешена в формах монументальной оратории. Пропицирование событий современности в исторический план, что было обычно для ораторий прошлого, неизбежно вело к перемещению акцентов, сглаживанию остроты конфликта, внесению новых акцентных моментов.

¹ В начальном варианте текста оратории упоминалось название Сталинграда.

¹ «В первый месяц войны» — ремарка композитора.

Создание крупных эпических, как бы «на лету» отображающих совершающиеся события, сочинений часто рассматривается как невозможное. В действительности это не так,— достаточно вспомнить «Слово о полку Игореве», возникновение многих эпических циклов. Там, где речь идет о больших народных движениях и имеются налицо общественно-исторические предпосылки всенародности, появление крупных эпических произведений на современную тему вполне закономерно и возможно.

Оратория Шапорина привлекает масштабами замысла, лирической теплотой высказывания, благородством музыки. В ней много запоминающихся страниц—поэтическое вступление, рисующее мирное цветение родины, выражение горя и отчаяния в эпизоде «Нашествие», тихой скорби в плаче женщин. Выразительны вечная память павшим, клятва, колоритная баллада о партизанах. Содержание частей оратории, их характер очень продуманы. Формы широки, хоровые звучности разнообразны и подчас очень красивы. Однако в замысле «Сказания» заложено одно серьезное противоречие. Это противоречие между масштабами событий и темой и преобладающим лирическим характером их воплощения. Одна из величайших тем наших дней воспринята композитором в глубоко эмоциональном плане, овеяна лиризмом личного отношения. Но лирическое начало решительно преобладает в «Сказании» над остальными слагающими ораториального синтеза. Драматически действенные героические эпизоды («На волжском берегу», «В донских степях») уступают в отношении яркости выражения более непосредственно лирическим («Цветут сады», «Плач женщин», «Вечная память»), иногда носят риторический характер («Слово старика»). Песня красноармейцев «Сторона-сторонushка»

имеющая определенный жанровый отпечаток, «Баллада о партизанах», разрешенная, главным образом, в колористическом плане, также не являются необходимым противовесом. Создается опасное для оратории эпического склада преобладание лирики, причем лирические эпизоды не всегда имеют достаточно монументализированный, обобщенный характер. То же относится и к тексту: он собран из произведений разных авторов. В некоторых случаях впечатляющие стихи (как, например, «Письмо другу» К. Симонова), взятые в качестве ораториального текста, не обладают специфическими для данного стиля качествами.

Не все эпизоды «Сказания» отвечают основному закону монументального искусства, требующему сопоставления крупных планов, отказа от излишних подробностей, при сохранении в то же время всей необходимой конкретности, квинтэссенции типического. Текст иногда носит характер повествования о «вневременных» событиях. Это свойственно в известной мере и музыке, которая далеко не всегда воссоздает образы трагической и славной эпохи наших дней во всей их осязаемой, жизненной силе. Если «Сторона-сторонushка» благодаря наличию черт красноармейской песни или, например, тема «нашествия» (вторая часть), в которой заметно стремление передать жестокую механическую поступь «железной орды», «железных коней»,—возможны именно в оратории на современную тему, то сам по себе выразительный «плач» мог бы быть таким же и в оратории на исторический сюжет, посвященной тематике далекого прошлого. Вместо обобщенности иногда выступает «вневременность», историческая абстрактность образа.

Недостаток монументальной обобщенности в одних эпизодах и замена обобщенности отвлечен-

ностью в других нарушают единство «Сказания», несмотря на наличие в нем прекрасных страниц.

Музыкальный стиль оратории имеет заметные связи с древнейшими народно-обрядовыми формами (плач, отпевание), со стилем классиков. Разнообразие хорового изложения, частое применение принципов двухорности, антифонности также преимущественно связаны с русской хоровой традицией. В некоторых эпизодах композитор использует интонации современной красноармейской массовой песни. Однако преобладают в музыке оратории лирические обороты, идущие от песни, романса, столь типичные для мелодики Шапорина вообще. Они не всегда способны «наполнить» широкие, протяженные формы оратории. И если «Весенний день», «Плач женщин», даже «Клятва», в которых преломлены эти обороты, воспринимаются как нечто органичное, эпизоды «В донских степях», например, или «Рассвет» вызывают ощущение растянутости, неоправданных длиннот.

Драматургия оратории еще больше подчеркивает значение в ней лирического плана.

Замысел «Сказания о битве за русскую землю», как эпоса, определяет значение в ней хорового начала. Хоровые эпизоды—лучшие в оратории. Хор—это масса, народ, основное действующее лицо, переживающее перипетии драмы. Но переживание занимает значительно большее место, чем действие. Наиболее драматически-действенный момент, обострение конфликта отнесено к началу оратории («Нашествие»), где показано соотношение противоборствующих сил. Тем самым ослаблено драматургическое значение последующих частей, и последующие кульминации носят главным образом эмоционально-психологический или повествовательный характер.

Шапорин не всегда достигает в «Сказании о битве за русскую землю» полного равновесия элементов, подобно тому, как он это сделал в первом своем произведении ораториального жанра «На поле Куликовом». Но композитор поставил перед собой сложнейшую задачу, важности которой нельзя переоценить. Если он и не решил ее полностью, то в некоторых эпизодах, акцентирующих «внутренний план» событий, показывающих красоту родной земли, сумел найти волнующие образы, убедительные раскрывающие испытанное и пережитое, воздействующие непосредственным лиризмом и эмоциональностью.

Оратория Е. Голубева «Герои бессмертны» и «Реквием памяти павших героев» Левитина по-разному ставят проблему создания советского траурного произведения. Скорбь по погибшим и прославление дела, за которое они отдали жизнь,—основной стержень возникшего во время Великой Отечественной войны «советского реквиема». Вокруг «стержня» начинают определяться формы конкретного воплощения идеи, складываться отдельные части. Драматическая картина бедствий (своеобразное *Dies irae*) и выражение скорбных настроений (своеобразная *Lacrymosa*) в переосмысленном виде уже нашли свое место в советском произведении траурного характера. Новым по отношению к старинной заупокойной мессе является финал-прославление, которого не могло быть в реквиеме прошлого и который становится важнейшим элементом раскрытия идеи в современном произведении траурного типа. То, что можно условно назвать *Dies irae*, *Lacrymosa* и финалом—центральные; основополагающие части. Но «профиль» остальных еще не так отчетлив, и сочетание их диктуется в каждом отдельном случае конкретной задачей.

Ораторию Голубева отличает простой и выразительный, хотя и несколько академизированный стиль, мелодичность, искренность, хорошее знание хора. Однако она несколько статична.

Ю. Левитин вносит в трактовку реквиема остроту драматического ощущения темы, определяющую лучшие части сочинения (например, фуги «На грозный бой, на смертный бой» и «Села пылают»). Нельзя не отметить и драматургическую трактовку фуги, использование ее в кульминационных точках реквиема — новый и современный штрих в понимании жанра. Но композитором не достигнуто в этом произведении равновесие целого, а сложность мышления и языка оркестровых эпизодов вступает в противоречие с простотой хорового изложения.

Наибольшее количество кантат военных лет приходится на 1942 год. Кантата явилась не только одной из форм выражения обобщенных чувств, но и непосредственным откликом на события. Отдельные произведения носят живой отпечаток тех тревожных и доблестных дней, когда вся советская страна жила одним порывом. Напряженно-драматический характер симфонических эпизодов отличает «Родину великую» Кабалевского, трагический и сдержанный — поэму-кантату «Киров с нами» Мясковского.

В кантате, как и в оратории, менее чем в других жанрах музыкального искусства, проявилось воздействие модернизма. Если и замечалась в отдельных кантатах усложненность музыкального языка (в симфонических, главным образом, эпизодах), то она тем резче подчеркивала свое несоответствие особенностям жанра и неизбежно вела к распаду единства произведения.

В советской кантате, отобразившей патристический подъем первых дней и месяцев войны, зазвучи-

тели, хотя все еще в несколько условных формах, иногда упрощенно, иногда риторически, — воля, мужество, страстная устремленность советских людей и наметились черты строгого, мужественного музыкального стиля.

В одном из лучших произведений в жанре советской патристической кантаты военного времени «Киров с нами» Н. Я. Мясковского — эти черты оказались как бы собранными воедино. Художественный текст Н. Тихонова послужил прекрасной исходной точкой для определения общего характера произведения, выдержанного в тонах классической сдержанности и простоты. Поэму-кантату отличает общность замысла и стиля, цельность, скупость и строгая обдуманность целого и деталей. Образ «железных почей Ленинграда», как суровый символ высочайшего героизма и доблести военных лет, главенствует во всем произведении. Образы Кирова, старого ленинградского рабочего раскрыты в тонах мужественной лирики, над всем господствуют воля, сосредоточенность выражения значительных чувств. В настороженном звучании вступления картина ночного Ленинграда в дни войны — наметен эмоциональный характер, колорит, некоторые мелодико-ритмические элементы последующих частей. Суровый и сдержанный марш («В железных почках Ленинграда по городу Киров идет...») определяет характер первой и третьей частей. Отдаленные сигнальные переключки, прерывистые реплики хора второй части передают ощущение беспокойства, тревоги; монолог старого рабочего («Мы выведем фронт обновы, мы вражье кольцо разорвем») вносит черты уверенности и спокойствия. В финале, сквозь взволнованность фона и драматические образы, все более проступает начало утверждения («И красное знамя над ними, как знамя по-

беды встает...»), — активизируются самые действенные элементы музыки предшествующих частей. В музыкальном языке кантаты можно заметить связи с революционной песней, элементы строгой маршевости (заставляющей вспомнить «Священную войну» А. В. Александрова), стремление возродить некоторые балладно-эпические традиции классиков, — все то, что помогает созданию образов героизма, мужества, сдержанной простоты. Вокальный стиль кантаты прост и благороден, хотя, быть может, не очень индивидуален и ярок в сольных партиях и эпизодах.

Характерная черта стиля кантатно-ораториальных произведений военных лет — расширение и уточнение значения хорового начала («Сказание о битве за русскую землю» Шапорина, «Киров с нами» Мясковского и др.). Выражение больших чувств народа, массы в их обобщенном величавом облике, заметно выступает на первый план, становится стилистическим «центром» произведения. С другой стороны, в некоторых сочинениях, как например, «Родина великая» Кабалевского, «Украина моя» Штогаренко, велика и роль симфонического начала. В «Родине великой» Кабалевского драматургия кантаты направляется сложным сочетанием вокального и симфонического начала (в основу построения положена сонатная форма), причем в кульминации главенствует именно последнее. Кантате присущ возвышенный тон и в то же время черты настоящей лирической простоты. В ее мелодико-интонационном стиле заметное место занимают обороты народных и массовых песен. Вокальные партии напевны и просты, хоры написаны в прозрачной и тонкой манере. «Родина великая» — одна из первых попыток постановки и широко задуманного решения патриотической темы. Однако автор не избежал в

ней известной риторичности и некоторой стилистической разобщенности симфонических и вокальных эпизодов.

В военные годы существенно изменяется понимание самих жанров. В героических образах оратории, ее эмоциональном разрезе отчетливо выявляются черты трагедийности. Кантата теряет характер безмятежности и праздничности и определяется прежде всего как героико-патриотический жанр. Кристаллизуется понятие современного «Реквиема» и начинают складываться его формы и приемы изложения. Пронесаются существенные сдвиги и в музыкальном языке. В связи с исключительным значением современной темы в музыку ораторий и кантат проникают массовая, красноармейская, партизанская песни, иногда характерные интонации и обороты старой революционной песни («Киров с нами» Мясковского), главное же — элементы русской, украинской, белорусской народной песни, характерные жанры русской народной музыки (отпевание, плач), иногда преломленные через творчество классиков. Обогащение музыкального языка, отчетливо выявившаяся установка на национальную традицию, народное искусство, явились следствием нового возросшего понимания народности, непосредственного раскрытия патриотических тем и заключали в себе огромные возможности реалистической выразительности.

Однако быстрый и непосредственный отклик на события, значение современной темы, — очень важные сами по себе, — еще не гарантировали уровня мастерства и художественного качества кантатно-ораториальных произведений. Некоторые из ораторий и кантат, написанных в 1941—1945 годах, являются простым собранием песен, без надлежащего обобщения песенного материала (как, например,

оратория М. Коваля «Народная священная война») и потому не могли претендовать на длительное существование. В других заметно стремление к усложненности, излишней детализации (как в «Балладе о мальчике» Прокофьева), что противоречит основным тенденциям жанров. Можно отметить пестроту стиля некоторых произведений, наряду с непосредственной фиксацией впечатлений — элементы ретирики, надуманность и ложный пафос.

И все же раз утвердившиеся жанры уже не теряли своего значения. Они отвечали насущной жизненной потребности — еще долго жили в памяти народной и требовали своего воплощения темы Великой Отечественной войны; приближалась дата тридцатилетия Октября, что предполагало возможность появления как бы подытоживающих монументально-эпических ораториальных произведений и во всяком случае значительного количества кантат; начинался грандиозный период послевоенного восстановления и созидания — большие эпические полотна призваны были отобразить его в монументальных и величественных образах; выявлялось новое соотношение общественных сил во всем послевоенном мире, и необходимо было воспеть дело мира, борьбу народов за свое освобождение, заострить прославление напоминанием о прошлом.

К тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции советская оратория и кантата пришли с определенными достижениями. Освоение исторической и в известной мере современной темы, утверждение некоторых особенностей ораториальной и кантатной драматургии, новые качества национального музыкального стиля и языка, внедрение завоеваний симфонизма, как одной из движущих сил ораториального развития, состав-

ляли характерные черты произведений кантатно-ораториальных жанров советских авторов к концу 40-х годов.

Однако оратории и кантаты, написанные в середине 40-х годов, часто оказываются ниже созданных в более ранний период. Одни из них отмечены упрощенностью замысла, бедностью стиля и языка, другие — холодностью, надуманностью, поисками внешних эффектов, формалистическими изощрениями. Из огромного списка произведений, посвященных тридцатилетию Октября, ни одно не укрепились в репертуаре, не приобрело популярности. Пренебрежение к характеру и качеству текста, отсутствие живых и ярких музыкальных образов, «апофеозность», необоснованные эффекты, пестрота стиля илихождение по проторенным стилистическим путям присущи очень многим произведениям кантатно-ораториальных жанров второй половины 40-х годов.

В этом отношении показательны и такие произведения, как кантата-поэма «Кремль ночью» Мясковского (1947) или кантата «Москва» Шебалина (1947). Большая тема государственного руководства страной в период послевоенного восстановления не получила законченного и целостного воплощения в кантате «Кремль ночью». Пейзажные детали, символистские элементы текста отвлекли композитора от простого и ясного решения. Основной образ (Кремль — сердце страны) оказался недостаточно вывешенным.

«Москва» Шебалина, написанная к 800-летию Москвы, капитальнейшее произведение кантатного жанра. Замысел кантаты очень широк, формы монументальны. В известном смысле она приближается к оратории — ораториальность в масштабе событий, их драматизированном показе (бой за Москву, третья часть).

Текст кантаты, в котором стилизованы былинно-эпические мотивы, чрезмерно архаизирован и часто носит вычурный характер.

В музыке «Москвы» Шебалина ощущаются тесные связи с творчеством Глинки и кучкистов, в частности Бородина. Драматургия продумана и ясна. Однако замыслу в целом не хватает естественности и простоты и отдельные части неравноценны.

Значительна и колоритна первая сурово-эпическая часть (воспевание Москвы), отчасти третья. Поэтична выдержанная в несколько импрессионистических тонах песня девушки (вторая часть). Но финал — воспевание победы Москвы, родины, Сталина, как единого целого, — разрешен в тонах надуманной театрализации и внешней апофеозности (два медных оркестра, орган, переключки труб с разных сторон, за сценой и на сцене). Наличие широких и мужественных эпических тем, мастерство хорового письма, продуманность и равновесие вокального и симфонического начал в развитии образов не могут все же скрыть существенных дефектов замысла.

Постановления партии 1946—1948 годов по идеологическим вопросам, обсуждение ряда конкретных произведений советской литературы, музыки, театра, кино помогли советским композиторам выйти в жанре оратории и кантаты, как и во многих других жанрах, на новую дорогу. Призыв к реализму и народности искусства, к его широкой демократизации естественно обращал композиторскую мысль к кантатно-ораториальным жанрам.

Сфера поисков расширяется, возникают попытки, наряду с уже утвердившимися, ввести новую тематику и образы. Самый перечень произведений, написанных с 1948 по 1952—1953 годы, говорит и о размахе творчества в этой области, и о пре-

обладающей тематике. На темы послевоенного восстановления и строительства написаны оратории Шостаковича «Песнь о лесах» (1949), Левитина «Огни над Волгой» (1951), поэма-кантата Тулебаева «Огни коммунизма» (1952), кантата «Песня о счастье» Ашрафи (посвященная строительству Большого Туркменского канала, 1951), кантата «Флаг над сельсоветом» О. Чишко (1949), включающая в себя элементы кантатности хоровая сюита В. Макарова «Река-богатырь» (1953), кантата-сюита «В колхозе» Власова и Фере (1950) и другие. Темы Родины, ее процветания, дружбы народов, радостной жизни на советской земле нашли воплощение в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича (сочинена в 1952 году к XIX съезду Коммунистической партии Советского Союза), в «Кантате о Родине» Арутюняна (1948), в кантате «Дружба нерушима» Л. Книппера (1954, написана к 300-летию воссоединения Украины с Россией). События Великой Отечественной войны находят отражение в оратории «Подвиг народа» Юровского (1948), кантате «Родная земля» Дехтерева (1951), в кантате «Славься, отчизна моя» Жуковского (1949), оратории «Александр Матросов» Сорокина (1951) и других. Выдвигается новая тема борьбы за мир, положенная в основу оратории «На страже мира» Прокофьева (1951), кантаты «За мир» Маненкина (1951), кантаты «Песнь труда и борьбы» Чистякова (1952). О прошлом народа и его настоящем повествует кантата «Сердце Картли» Чимакадзе (1951). Героическим вооруженным силам советской страны посвящена кантата Глиэра «Слава Советской Армии» (1953), в которой композитор создает благородный образец широко задуманной многочастной приветственно-праздничной кантаты. Появляются и произведения кантатно-ораториальных жан-

ров, раскрывающие замечательные образы литературы прошлого, как например, оратория «Девушка и смерть» Васильева-Буглая (1949) по сказке Горького.

В большинстве перечисленных ораторий и кантат можно отметить отдельные удаchi—какую-либо часть, выдержанную в определенном настроении (траурная партизанская в оратории Юровского «Подвиг народа», колыбельную в кантате Дехтерева «Русская земля»), выразительную по качеству мелодии (ария баса в кантате «Славься, отчизна моя» Жуковского), запоминающийся тематический материал (тема соло в третьей части кантаты Маневича «За мир»).

Эти примеры говорят о том, что советские композиторы усиленно искали реалистические пути творчества в жанрах оратории и кантаты. Но они говорят и о том, что частичные удаchi не могут обеспечить жизнеспособности произведения, если оно не обладает ясностью общего замысла, четкой драматургией, яркостью образов.

Сочинения более целостного замысла как «Огни коммунизма» Тулебаева, в котором есть красивые, национально окрашенные образы, качественно много уровня мастерства, как оратория «Огни над Волгой» Левитина, обладающая точностью драматургии и разнообразием стиля,— в значительной степени «реабilitируют» жанры.

Но есть и ряд произведений, которые утверждают новую ступень в развитии оратории и кантаты. Это «Песнь о лесах» Шостаковича, «Кантата о Родине» Арутюняна, «На страже мира» Прокофьева. Особо следует отметить кантаты молодых композиторов — «Сердце Картли» Чимакадзе и «Песнь труда и борьбы» Чистякова, в которых авторы обнаружили не только незаурядные дарования, но и нашли своеобразные способы воплоще-

ния новых и интересных творческих задач. Принципиальная важность всех этих произведений — не только в постановке, но и в удачном решении современной темы.

«Песнь о лесах» Шостаковича — одно из наиболее примечательных произведений советской ораториальной музыки и важный этап в развитии жанра. Появившаяся в 1949 году оратория посвящена теме послевоенного строительства — теме лесонасаждений. В ясном, светлом характере «Песни о лесах», простых и очень рельефных образах, всегда раскрывающих самое существо явления, находят яркое выражение устремленность советских людей к решению больших и ответственных задач, их несокрушимый оптимизм. Спокойный, величавый склад оратории как бы утверждает уверенность, волю в движении к цели советских людей. В то же время он вызывает в памяти просторы родной страны. В историческом характере повествования, радости призывов, звенящих красках детского хора, в мечтательной прелести картины будущего и ликования финала заложена устойчивая основа — психологическая, эмоциональная, стилистическая. Черты «монументальности», «глинкианства», проступающие в общей пластичности, прозрачности колорита, ясности и легкости очертаний, являются не внешними признаками стиля, а органически необходимым выражением спокойного, уверенного отношения к жизни, законченного и целостного мировоззрения.

В тексте «Песни о лесах» есть впечатляющие выразительные образы — засуха, которая, сгорбившись, «бродит по селам с нищенской рваной сумой», «опаленные войною» красные флажки на карте, сменяющиеся другими, как «цвет лесов зелеными». Есть яркие публицистические моменты («Мы простые советские люди, коммунизм наша

слава и честь. Если Сталин сказал: это будет — мы ответим вождю: это есть!»), эпизоды поэтической лирики («И над широкими полями моя мечта, твоя мечта...»), текстовый материал очень благодарный для музыкального воплощения. Эти образы и общая направленность замысла и послужили, очевидно, для композитора отправными точками музыкального решения.

Первая часть — как бы пролог — рисует покой в стране после трудностей войны, ее переход к мирному строительству, к грандиозной программе лесонасаждений. Во второй — призыв к действию — «Оденем Родину в леса!» — великий план начинает претворяться в жизнь. Третья часть — яркий драматический контраст — воспоминание о безводье, о засухливости в прошлом, о голодных годах дореволюционной России. Дальше «картины действия» — пионеры сажают леса, сталинградцы — в соревновании по лесопосадкам — «выходят вперед». Уже можно представить себе «будущую прогулку» под ласково шелестящими деревьями. В конце все увенчивается «славой».

Композитор подошел к теме с чисто философских позиций. Он не стремился обрисовать внешнюю обстановку, показать детали действия, конкретные усилия работающих людей, а дал лишь обобщенное выражение смысла — величия человеческой мысли в ее победе над стихией, радости осознания работы для пользы других, чувства любви к родной стране, умения жить ее нуждами. Обобщенность трактовки темы обусловила строгость и простоту решения. Отсюда сдержанность и даже некоторая скупость колорита, «белый» C-dur, как основная тональность. Тональные сдвиги между частями (сочетающиеся с подчеркнутой диатоничностью и простотой внутриладовых отклонений

внутри частей) способствуют рельефности монументальных форм.

Панболее ново и интересно в оратории — контрастное сопоставление третьей («Воспоминание о прошлом») и четвертой («Пионеры сажают леса») частей, а также характер, формирование и проведение основной простейшей темы.

Переход от третьей к четвертой части образно яркий, почти театрален по принципу. Вся третья часть имеет глубоко драматический характер. Вступительное Adagio сдержанно, возвышенно и трагично. В нем есть общие черты с вступлением пятой симфонии Шостаковича и своеобразно преломлена традиция величественных генделевских Largo. Отдельные обороты заключают в себе элементы песенности, распевности и естественно сливаются с общим интонационным складом целого, в котором отчетливо проступают и эпичность русской протяжной песни, и углубленная психологическая выразительность, заставляющая вспомнить Мусоргского, а в средней части — характер жалобы, причета. Закачивается «Воспоминание о прошлом» оркестровым заключением — постепенно затихают глубокие скорбные вздохи, слышны безысходность и тоска. Яркая и в то же время глубоко сдержанная, впечатляющая картина нужды и горя народного, повествование о ветрах, сжигающих молодые члены, стонущих полях, голодных детях, которым предстоит «переиначить землю».

И вдруг тяжкие трудные вздохи прерываются отдаленным, но светлым и веселым звучанием пионерской трубы. Нарастает оживление, все явственнее трубные возгласы и перекличка, на фоне труб легко и четко вступает детский хор («Тополн, тополн, скорей идите во поле...»). Чувствуется бодрая поступь, слышны свежие голоса детей, вырос-

ших на «переиначенной земле» и как бы воплощающих в себе радость и цветение новой жизни.

Скорбное окончание третьей части и вступление аттаса четвертой — наиболее драматургически действенный момент произведения, острый внутренний перелом. Контраст, в основе которого лежит глубокий жизненный конфликт — неизбежная смена старых, уродливых форм жизни новыми, справедливыми и их победа, символизируемая веселым звучанием пионерской трубы и детских голосов.

Первая тема оратории имеет большой обобщающий смысл. Ее спокойствие, неуклонная поступательность, ясность, мощь раскрывают типические свойства характера советских людей. С другой стороны, тема воплощает покой мирной жизни, рисует возвышенность и красоту природы. Начальный образ формируется постепенно, на фоне торжественных, светлых, как бы уходящих ввысь аккордов, в которых слышны колокольные отзвуки. Торжественная диатоничность темы, не имеющей заметного интонационного сходства, но внутренне близкой некоторым обобщающе-эпическим темам Глинки, ее величавое, неторопливое развертывание, простейший определяющий оборот, песенный в своей основе, сообщают главенствующему образу, образу Родины, особую полноту и убедительность.

Оратория не случайно называется «Песней». Песенность присуща всем ее образам, даже таким, как тема Родины или близкие ей некоторые подголоски темы заключительной «Славы», служащие отправной точкой развития. В музыку оратории включены элементы детской, массовой, молодежной песни. Основной оборот главной темы имеет характер попевок. В песенном характере тем оратории ощущаются народные истоки ее музыки, преемственные связи с русской классикой, эпичностью ее

образов, ее песенными и «колокольными» звучаниями, как бы воссоздающими широкие просторы родной страны, торжественную красоту Родины, мудрость и уверенность ее людей. В то же время темы «Песни о лесах» обладают способностью широкого симфонического и ораториального развития. В вариантных изменениях основной темы, в образном и конструктивном значении ее отдельных звеньев, в широких линиях развертывания темы «Славы» ощущается дыхание подлинного симфонизма, пронизывающее все произведение.

Не все в «Песне о лесах» одинаково убедительно. Наряду с прекрасным, величественным вступлением, глубоко выразительной третьей частью и свежей, яркой (несмотря на несколько «игрушечный» текст) четвертой, наряду с поэтичнейшей «будущей прогулкой» и эпической «Славой» в оратории можно отметить менее впечатляющие и цельные разделы, хотелось бы большей мелодической непосредственности, ритмической свободы в сольной партии первой части, большей эмоциональной широты в некоторых эпизодах второй. Неожиданно объединенной в мелодико-интонационном отношении кажется пятая часть — «Сталинградцы выходят вперед», по смыслу одна из важнейших.

В «Песне о лесах» Шостакович находит новые и существенные приемы ораториальной драматургии и что еще важнее — новые принципы объединения мелодической песенности, распевности, с симфоническими приемами развития музыкального материала через выделение мелодических «ядер», попевок, способных к дальнейшему симфоническому развитию, и через насыщение симфонических тем мелодической распевностью. С другой стороны, очень интересным и перспективным для кантатно-ораториальных жанров является найденное решение

основного драматургического «узла», «стыка» между третьей и четвертой частями, где композитор так смело и удачно ввел элементы театрализации, не выходящей, однако, за пределы ораториальности.

«Кантата о Родине» Арутюняна — также в своем роде «песня о счастье», хотя и не носит этого названия, — прославление социалистического труда на советской земле. Светлые, яркие и жизнеутверждающие образы кантаты дышат подлинной поэзией, легкостью гармонического восприятия жизни, обращают на себя внимание удивительной цельностью и эстетической привлекательностью. От цельности жизнеощущения — простота и стройность, почти классичность форм кантаты, уравновешенность построения. Поэтому же в произведении господствует общее настроение радости и светлый колорит. Простота и строгость преломления элементов народной музыки, оригинальность движения и ритма, легкость красивых и законченных, хотя иногда и несколько неразвернутых форм, благородство характера — основные черты «Кантаты о Родине». Эпически прост и сдержан хор первой части. Красивые приемы восточной импровизационности отличают вторую часть. Огромным запасом жизнерадостности, энергии отмечена третья — «Праздник труда». Менее убедителен срединный полифонический эпизод, тематический материал которого несколько «мелок», недостаточно насыщен элементами напряжения и преодоления. Красота, проникновенная теплота характерны для «Колыбельной» (меццо-сопрано с хором), где так удачно найдены регистр, тональная окраска, мягкость и полнота звучания женского голоса и удивительная гармоничность сочетания голоса соло и благородно-спокойных реплик хора. Трактовка оркестра в духе традиций Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова до-

полняет общее впечатление ясности, чистоты и красоты. В произведении не только красивая и впечатляющая музыка — в нем удачно найдено специально «кантатное» решение темы, и в этом отношении оно является одним из лучших сочинений кантатного жанра последних лет.

Оратория «На страже мира» Прокофьева — одно из очень ярких и своеобразных произведений жанра. Она как бы подытоживает искания композитора в области монументальных жанров, в частности, связанные с военной тематикой (опера «Война и мир», «Ода на окончание войны», «Баллада о мальчишке, оставшемся неизвестным»). Не случайно обращение к кантатно-ораториальным жанрам при переходе к большим темам советского патриотизма — уже в опере «Война и мир» Прокофьев решает ряд эпизодов обобщающего значения в ораториальном плане.

При всей сложности замысла оратории композитор создает в ней прекрасные образцы проникновенной и яркой реалистической музыки, причем всегда в своей собственной, оригинальной манере. Такие эпизоды, как «Нам не нужна война», «Голуби мира», «Колыбельная», образующие внутри оратории как бы чудесную маленькую сюиту, можно отнести к примечательным произведениям советской оратории.

Благородная тема защиты мира, связанная со столь любимой в советской музыке темой детства, защиты детей, воплощена в образах иногда лирических, легких, иногда торжественных и величавых, но всегда ясных, светлых и жизнеутверждающих. Огромная жизненная мощь прокофьевского творчества с особой силой выразилась в произведении эпического плана, в соприкосновении с темой, требующей оптимизма и порожденной им.

Оратория Прокофьева очень отлична от других ораториальных произведений советских авторов. На первый взгляд она поражает сложностью построения и соотношения элементов, казалось бы, даже неупорядоченностью формы, дробностью сочетания и последования слагающих. Уже говорилось об особой сложности принципа сочетания текста и музыки. Композитор сумел передать точный и сжатый характер образов, остроту внешнего рисунка,— качества, несомненно, очень близкие его собственному творчеству. Но он не смог заставить «звучать» весь текст, и, значит, в какой-то мере текст «не уложился» в музыку. Обилие образов, их быстрая смена, иногда усложненный характер (например, «И эта глиняная печь свое проклятье шлет тому, кто дом крестьянский сжечь отправил самолет» или «Бойцам Сталинграда не надо меча на музейном столе...») оказали влияние на строение отдельных частей оратории, на проявившиеся в них сложность, дробность, внезапность переходов, «Поединок» слова и музыки в некоторых эпизодах очень заметен, и трудно сказать, кто оказывается «победителем».

Некоторые отрывки текста оратории «На страже мира» трудны для непосредственного осознания и музыкального воплощения—в одних случаях уклоном в описательность (например, «один этаж тогда был наш, другой этаж был вражий. Еще повыше снова наш» и т. д.), в других—перечислениями, заменяющими обобщающий образ (например, «проходят у кремлевских стен узбек, латыш с эстонцем, киргиз, литовец и казах, карел с азербайджанцами...»). В оратории нет простых и ясных линий целого, восприятие ее часто затруднено, и она оставляет впечатление некоей «бароккальности», нагроможденности. Не все ее части одинаково полно-

ценны и даже внутри одной части не все одинаково убеждает (как, например, вторая часть «Кому сегодня десять лет», третья часть «Город славы—Сталинград» или восьмая «На мирном торжестве»). Во второй—непонятна некоторая скерцозность, фантастичность характера, инструментальность вокальных тем, не всегда естественная декламация. В третьей—после прекрасного вступления в народном складе (близком некоторым образам «Войны и мира») сверкающей героической темы Сталинграда, Родины,—одной из ведущих, лейтмотивных тем оратории—начинается маловыразительный по музыке раздел, рисующий борьбу за Сталинград.

Но при всей сложности соотношения вокальных, декламационных и симфонических эпизодов, в оратории есть объединяющий замысел—ее развитие скреплено обобщающим значением героико-эпической темы доблести народной, темы Сталинграда и удивительно легкой, светлой и непосредственной темой детей, темой «голубей мира».

Необычайной прелестью мира и тишины овеяна пятая часть—«Нам не нужна война». Интересен замысел этой части. Повествование ведет мальчик, алыт соло,—в просторном классе учатся дети, пишут на «черном» и «белом», пишут «пером и мелом»: «Нам не нужна война». Последние слова интонирует детский хор. В конце вступает мужской хор, заключающий все предшествующее,—«Наши советские дети так изучают язык». Свободной, гибкой мелодии мальчика соло отвечают исполненные необыкновенной чистоты реплики детского хора, выделенные ритмом, спокойствием изложения, «пространственностью» звучания как бы в иной плоскости. Итоговая фраза мужского хора, мужественная и уверенная, замыкает всю часть, построенную

с тонким учетом специфики ораториальной драматургии.

Также очень своеобразен замысел седьмой части—«Колыбельной». Оригинальной, типично прокофьевской мелодии аккордового склада, на широком развороте, заостренной ходами на септимах и даже нонах, которую интонирует меццо-сопрано соло, вторит голос мальчика, альты соло, подчеркивающий ощущение мира и тишины. Женский хор (альты) вставляет реплики «усни, усни», в оркестре звучат гобой соло, затем самые «прозрачные» по звучности инструменты: фортепиано, челеста, арфа, дорисовывающие общую картину спокойствия, умиротворенности, удивительной чистоты.

Финал, построенный на широком развертывании эпической темы Сталинграда и легкой темы «голубей мира» в новом, лучезарном звучании, утверждает основную идею произведения, как идею незыблемости дела мира и его связи с нерушимой и мощной страной Сталинграда.

Несмотря на усложненность замысла, «обход» музыкой некоторых драматургически существенных узловых сцен, отдельные гармонические «резкости», в оратории «На страже мира» выразительно и последовательно проведена основная мысль. В ней есть прекрасные картины мирной жизни советской страны, много яркой, своеобразной, впечатляющей музыки, высокого мастерства. В целом она является одним из примечательных произведений советского ораториального жанра, ее пронизывает идея гуманизма, в ней живет великая идея мира.

С освоением современной темы советская оратория и кантата поднялись на новую ступень. Они деятельно участвуют в жизни, отображая совершающиеся в ней процессы, отвечают на самые большие выдвигаемые ею вопросы. Появление за по-

следние годы ряда интересных, свежих и своеобразных произведений в жанрах оратории и кантаты говорит о том, что советские композиторы сумели переосмыслить эти жанры и учесть их возможности. Все углубляющееся понимание законов ораториальной драматургии, уточнение ораториальной и кантатной специфики оказывают благотворное влияние на способы реалистического решения творческих задач, на развитие самых жанров. Раскрытие больших тем современности в плане реализма и народности ведет к расширению средств выразительности и обогащению языка советской музыки. Проявившийся к жанрам оратории и кантаты интерес среди композиторов всех почти республик Советского Союза и стран народной демократии—лагеря мира и передовых идей—обещает дальнейший их подъем. Но искания окажутся плодотворными только в том случае, если оратория и кантата будут мыслиться как жанры большого, демократического, народного искусства, в которых прогрессивные идеи современности найдут воплощение в ярких, сильных и впечатляющих образах.

Удачи как предшествующих, так и последних лет не должны быть недооценены. В них проявилось живое ощущение жанров и наметились принципы их дальнейшей разработки. Возникли убедительные образы и интересные решения. Обещания на будущее очень велики.

ХОХЛОВКИНА
Анна Абрамовна
**СОВЕТСКАЯ ОРАТОРИЯ
И КАНТАТА**

Редактор Т. Лебедева
Техн. редактор М. Розенблит
Корректор А. Родевальд

*

Подписано к печати 3/IX 1955 г.
А 04498. Форм. бум. 70×108¹/₃₂. Бум.
л. 2,312 Печ. л. 6,34. Уч.-изд. л. 6,06
Тираж 3 000 экз. Зак. 1035

*

17-я типография нотной печати
Главполиграфпрома. Москва.
Шипок, 18.