# Георгий Свиридов

# Георгий Свиридов

СБОРНИК
СТАТЕЙ

Составление
и общая редакция
Д. В. ФРИШМАНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1971

*Он всегда сознавал великое этическое значение нашего искусства. И не терпит никакого... безыдейного звукоискательства, хотя никогда не устает постоянно пробовать новые формы, творить новый музыкальный язык для выражения своих мыслей.*

*Д. ШОСТАКОВИЧ*

## *От редактора-составителя*

Настоящий сборник представляет собой первый опыт систематизированного собрания статей о творчестве выдающегося советского композитора. В нем помещены материалы, написанные специально для данного издания.

Нельзя не признать, что литература о Свиридове, несмотря на обилие названий и обширность претворенных идей, все же остается в целом более направленной именно «вширь», чем «вглубь». Обстоятельная описательность преобладает пока над последовательным научно-эстетическим анализом его творчества. Специальных же работ о музыкальном языке Свиридова, о выразительных функциях его самобытно-новаторских средств и приемов насчитывается всего лишь несколько. Между тем «свиридовское» в музыке, или свиридовская традиция, обретает ныне, и не только в нашей стране, значение этапного художественного явления. Музыкальной науке предстоит еще многое сделать для того, чтобы во всей полноте осознать вклад Свиридова в созидание новой, социалистической культуры, в утверждение «великого этического значения нашего искусства».

Сказанным определяется преимущественное внимание в сборнике к проблемно-обобщающим вопросам свиридовского творчества — эстетического и, особенно, теоретико-стилистического характера. Здесь представлялось необходимым прежде всего дать материалы по ряду недостаточно разработанных принципиальных проблем. Кроме того, публикуются статьи, посвященные новым произведениям, а также некоторым старым, которые прежде почти не исследовались в печати.

Таким образом, книга при подготовке отнюдь не рассматривалась как «всеобобщающее» исследование о Свиридове — работы об этом мастере, естественно, менее всего могут носить сейчас итоговый характер. И если данный сборник сумеет, в частности, послужить опорой для последующих, возможно, более широких и основательных изысканий, творческий коллектив его будет считать свою задачу во многом выполненной.

## Свиридов и русская культура

Творчество Свиридова — выдающееся явление духовной культуры нашего народа. Его музыка, простая и мудрая, как народная песня, призывная и возвышенная, как речь трибуна, сердечная, как слово друга, занимает особое, приметное место в русском искусстве советской эпохи.

Органическая принадлежность Свиридова к русской культуре настолько очевидна, что для ее доказательства не требуется громоздких рассуждений. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», — скажет каждый, кто только вступит в мир свиридовской музыки. Скажет потому, что услышит в ней, уловит не только слухом, но и сердцем, то исконно национальное, глубоко почвенное, что выражается в музыкальных звуках тоньше и живее, чем в научных определениях. Но доводы рассудка тоже необходимы, коль скоро мы хотим разобраться в происхождении и природе неуловимой на первый взгляд субстанции — национального характера композиторского творчества.

Что делает художника национальным? Чем определяется его принадлежность к той или иной культуре? Не данными анкеты, не фактами биографии, а многими и разными сторонами и качествами его творений: от идей до языка, от сюжетов и образов до форм и жанров. Эти слагаемые в отдельности могут быть и не своими, а «заемными» (как говорили в старину), но целое все рав-

но становится национальным, если творчество художника лежит в русле национальных традиций: и общенародных, заложенных в фольклоре, и индивидуальных, основанных каждым из крупнейших представителей отечественной школы. Взаимодействуя, скрещиваясь, а нередко борясь между собой, эти коллективные и индивидуальные традиции образуют в своем синтезе общую традицию национального искусства, жизнь которой — в непрерывном развитии и обновлении.

Способностью вдохновить следующее поколение и прорасти новыми побегами обладают только подлинно значительные, яркие явления. Надо ли поэтому удивляться необычайной стойкости и всепроникаемости традиций, порожденных такими явлениями, их громадной оплодотворяющей силе. И как закон можно сформулировать вывод: если перед нами истинно большой талантливый художник, то рано или поздно в его творчестве обязательно обнаружится глубокая связь с предшественниками. Так было с Маяковским, футуристический наряд которого долгое время мешал распознать в нем наследника Державина, Пушкина, Некрасова. Так было и с Прокофьевым и Шостаковичем, в которых сначала тоже видели экзотические цветы без корней в родной почве, а потом разглядели продолжателей Глинки и Римского-Корсакова, Мусоргского и Чайковского.

И еще одно, кроме связи с традициями, определяет в конечном итоге принадлежность художника к национальной культуре: участие в ее дальнейшем прогрессивном развитии. Не так просто раскрыть истоки самобытнейшего творчества Скрябина в русской музыке XIX века (хотя они безусловно существуют). Более заметны здесь связи с Шопеном, Вагнером, Листом. Но тем не менее оно целиком входит в русскую культуру. И не только потому, что в произведениях Скрябина отразились настроения, духовные искания, порывы русской интеллигенции на рубеже века. Это, скорее, лишь одна из предпосылок того, что скрябинская музыка, оказав огромное влияние на современников и оплодотворив новыми художественными идеями национальную культуру, способствовала движению русского общества вперед. Именно этот реальный результат и может служить самым верным, надежным показателем принадлежности автора «Поэмы экстаза» к русскому искусству.

Вернувшись к Свиридову, мы видим, что и связь с отечественными традициями, и активное участие в процессе национальной культуры присущи ему в самой отчетливой и выпуклой форме.

Бывает, что слушаешь впервые новое, современное произведение, а кажется, будто оно существовало всегда, «от века», и трудно, странно представить себе, что раньше его не было. Такое впечатление исконного, долговечного и оставляет музыка Свиридова. Когда ее исполняет автор, каждое слово и каждая музыкальная интонация произносятся им естественно, просто и свободно, но притом весомо, «истово», возвышенно, с большой внутренней сосредоточенностью и строгостью. И тогда можно ощутить особенно ясно, что истоки этой музыки — в многовековой национальной культуре, что от нее протягиваются незримые, но прочные нити к прошлому, к классическим эпохам искусства и самой истории, что каждое творение композитора — открытие нового мира и в то же время продолжение устойчивых, давних, освященных столетиями традиций.

В дни 60-летия Шостаковича Свиридов написал о своем учителе: «Он продолжает *большое традиционное дело*, которое делали все подлинные художники во все времена, опираясь на опыт своих предшественников, но будучи притом явлением новым, неповторимым и глубоко своеобразным»[1]. Так и Свиридов видит смысл своей художнической деятельности в продолжении большого традиционного дела демократической русской культуры, в движении к тем целям, которые неизменно ставили перед собою передовые, лучшие ее представители. Это дело — служение своей стране, своему народу. Эти цели — осмысление исторического пути и перспектив развития России, раскрытие сущности и противоречий жизни русского общества в различнейших ее проявлениях, воплощение высоких идей народности, любви к своей земле и всечеловеческого братства.

Русская культура выросла на почве национальной жизни и полна отражений русской природы. Так и творчество Свиридова, как достойного представителя этой культуры, уходит своими корнями не только в отечественное искусство (включая музыку), но и в историю на-

[1] «Советская музыка», 1966, № 9, стр. 7.

шей страны — от далекого прошлого до современности, — в жизнь русского народа, его духовный склад и характер, в природу России.

История родной страны всегда и всюду привлекает к себе внимание мыслителей и художников. Без этого не может полностью сложиться такой необходимый и важный фактор сплочения людей в нацию, как национальное самосознание. Интерес к отечественной истории — коренная особенность русской культуры. Притом речь идет не только о научном исследовании тех или иных событий прошлого и их художественном изображении, но и о раздумьях. Раздумьях над судьбами России, над тем, куда же несется она, как неудержимая «птица-тройка», в какие неведомые дали устремлен ее путь. Об этом размышляли Пушкин и Гоголь, Белинский и Достоевский, Тютчев и Блок... Та же дума на челе Разина в последней суриковской картине. Настойчиво и мучительно думал об этом Мусоргский, не преминувший воспользоваться даже случайным поводом — арией Шакловитого, — чтобы высказать свою тревогу за Русь и веру в ее будущность, свою боль и надежду... И что такое обе исторические драмы Мусоргского, как не поставленные великим художником вопросы о том, какой быть Руси сегодня и завтра, и поиски ответа в ее вчерашнем дне.

Эту традицию и подхватил Свиридов. Вслед за автором «Бориса Годунова» и «Хованщины» он обращается главным образом к критическим, переломным (или наружно мирным, но чреватым взрывами) эпохам истории России, чтобы осмыслить ее судьбы, понять ее путь. От Куликовской битвы («Пять песен о России» на слова А. Блока) до революционных переворотов нашего века («Поэма памяти Сергея Есенина», хоры, «Патетическая оратория») — несколько столетий охватывает художник единым взглядом. Но не летопись создает он, не драматические сцены и просто картины (хотя всегда поражают они своей образностью, а порою и живописной конкретностью деталей). Ведь и «Рассвет на Москве-реке» — это не только пейзаж, да и главным образом не пейзаж, а нечто гораздо более значительное: воплотившаяся в песню (хотя и без слов, но именно песню) мысль о России. Так и свиридовские картины земли русской — и тревожные, грозные, с заревом пожаров и гулом набата («Наш путь степной» из «Пяти песен», «1919» из есенинской

«Поэмы»), и таинственно спокойные, будто застывшие, покрытые туманной дымкой или пронизанные сиянием неяркого солнца, наполненные тихим шумом лесов и плеском рек («Край ты мой заброшенный», «Эти бедные селенья», первая часть «Маленького триптиха», «Ты и во сне необычайна» из «Пяти песен») — все это одновременно и песни-думы о Родине. Среди них особое место занимает «Наша земля» (из «Патетической оратории»). Лирика, пастораль и героика, суровость и нежность, любовь к своей стране, и боль, и гордость за нее сплелись воедино в обращении композитора к революционной России, к советской Родине.

В своих размышлениях о прошлом и настоящем родной земли Свиридов раскрывает то, что объединяет разные эпохи ее истории, на чем зиждется связь времен: дух русского народа — труженика и страстотерпца, правдоискателя и свободолюба, борца за волю и справедливость, народа, первым в мире совершившего социалистическую революцию. Он предстает у Свиридова в разных положениях. Иной раз народная масса и отдельные ее представители показаны в момент стихийного протеста и бунта («Кузнец» на слова К. Рылеева и А. Бестужева из неоконченной оратории «Декабристы», «В том краю» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»), острого внутреннего конфликта (хор «Повстречался сын с отцом») или организованной революционной борьбы («Марш» и «Героям Перекопской битвы» из «Патетической оратории»), хотя и в последнем случае в ее облике могут порою — в соответствии с исторической правдой — проступать черты стихийности, постепенно, не без труда подчиняющейся единой направляющей воле («Крестьянские ребята» из есенинской «Поэмы»).

Это, по преимуществу, образы крестьянской вольницы, и неудивительно, что они заставляют нас вспоминать то «разбойничков» из народных песен или стихов Кольцова, то бунтарей из «Сцены под Кромами» или бородинской «Песни темного леса», то лихих, бесшабашных героев «Яблочка». Но когда на арену исторического действия выходят, как в «Патетической оратории» или в «Песне о Ленине» на слова Маяковского, колонны пролетарских борцов, музыка проникается иной поступью — твердой, размеренной, маршевой, — и в ней слышится пафос революционных гимнов.

Чаще, однако, в свиридовских произведениях перед нами — повседневная, обычная жизнь народа, наполненная трудом и общением людей, их будничными заботами, горестями и радостями. Люди эти тоже главным образом крестьяне. Русские писатели, живописцы, композиторы видели в них главных героев своего творчества. Для отечественной классики вряд ли была тема важнее, чем деревня, земля, мужики в их взаимных связях и в их отношениях с городом, с образованным обществом. Не счесть тут картин сельской жизни, портретов русских крестьян: и романтически идеализированных (в частности, под влиянием славянофильских и народнических взглядов), и обрисованных с суровой, беспощадной правдивостью.

Крестьянский труд и быт и для Свиридова — источник неисчерпаемо разнообразных впечатлений и творческих побуждений. Зная русскую деревню с детства и постоянно обновляя свое знание, он отнюдь не видит ее жизнь в одних лишь розовых тонах. И все же не ее тяготы и беды в основном занимают композитора (хотя временами — например, в неожиданно медленной напряженной фразе «За тяжелой сохой эта доля дана» из «Молотьбы» в есенинской «Поэме» — музыка позволяет ясно ощутить, каких безмерных усилий требует труд хлебопашца, а в «Курских песнях» с глубоким сочувствием говорит о вековечной горькой доле крестьянки в семье). Ему ближе идущая в русской живописи от Венецианова и Сурикова («Взятие снежного городка»), а в музыке от Глинки и Римского-Корсакова традиция изображения пусть не столь уж частых, но тем более радующих земледельца светлых, праздничных, торжественных моментов его жизни, традиция воспевания поэтических сторон его труда и быта в их тесном единстве с природой.

Так родились у Свиридова полные молодеческой силы и удали, солнечного света и чистых, звонких красок картины деревенской страды, которые воспринимаются как громогласные гимны труду: «Молотьба», «Рыбаки на Ладоге». Так появились и образы старинных народных обрядов, всегда значительных, несколько таинственных и в высшей степени красивых: «Ночь под Ивана Купала», «В городе звоны звонют» из «Курских песен». К ним близки песенные образы повседневного быта улицы и семьи, где тоже подчеркнута красота и необыкновенная поэтич-

ность сложившихся веками форм народной жизни: «Вечером» из цикла «У меня отец — крестьянин», «Ой, горе лебедоньку моему» из «Курских песен». И те же качества нашел композитор в русском народном искусстве: вместе с дружной, спорой работой и с ладно исполненным обрядовым действом предметами его поклонения и воспевания бывают затейливые наигрыши рожка, свирели и гармоники («Смоленский рожок», «Вечером») да скромный прочувствованный песенный напев («Как песня родилась»).

Любуясь всеми этими творениями рук и души русского крестьянина, Свиридов тем самым выражает свое преклонение перед ним самим — не перед каким-то отдельно взятым представителем разноликой и разношерстной многомиллионной массы, быть может, не лишенным всевозможных недостатков, а перед Крестьянином с большой буквы, как стоящим ближе всех к земле человеком трудной судьбы, кто добывает в поте лица своего хлеб насущный для всей страны и хранит передаваемые из поколения в поколение столь же простые, очевидные и насущные, как земля, вода, хлеб, — заповеди народной морали, законы праведной жизни.

Такое отношение к крестьянину Свиридов тоже унаследовал от демократической русской литературы, живописи, музыки, которые постоянно искали (и нередко находили) идеалы нравственного совершенства и душевной красоты под крышами не аристократических дворцов и буржуазных домов, а простых деревенских изб. Предшественники его героев — крестьяне из «Записок охотника» и некрасовских поэм, глинкинские Сусанин, Антонида и Ваня, действующие лица таких разных песен Мусоргского, как «По-над Доном сад цветет» и «Светик Савишна».

К людям деревни Свиридов относится не с сентиментальным умилением, какое возникает всегда при взгляде издалека и свысока, а с неподдельным уважением и искренней, прямодушной любовью. Для него это — свои люди, понятные и близкие, чьи судьбы ему глубоко небезразличны, забирают его за живое, ибо и он сознает и ощущает себя частицей того же народа. Любовь к этим героям освещает и согревает их образы и вместе с талантом композитора, его знанием жизни и безошибочным чувством правды делает их живыми, достоверными, всег-

да и во всем естественными, как окружающая их природа.

Тут к месту сказать и о русской природе, о ее значении для свиридовского творчества. Нельзя вообразить себе русское искусство слова, красок или звуков без родной природы, без пейзажей Саврасова и Левитана, Тургенева и Есенина, Калинникова и Рахманинова. В них — и любовное воспроизведение неброской, мягкой, задумчивой красоты среднерусских мест, и выражение широкого круга вызванных ею настроений: от лирического созерцания и смирения до упоения, гордости и экстатического восторга.

Так и для Свиридова восприятие и свое воссоздание жизни немыслимы без постоянного общения с природой и ее художественного, музыкального постижения. Русская осень и зима, весна и лето — все времена года, все слагаемые классического русского пейзажа, будь то необозримые поля и дремучие леса или прозрачные озера и полноводные реки, представлены в его творчестве: в пушкинском цикле (там в шести романсах отразился почти весь круговорот времен года), есенинской «Поэме» и цикле «У меня отец — крестьянин» (в них и метут зимние вьюги, и расцветает нежная весна, и обжигает жаркими лучами летнее солнце), «Курских песнях» и «Деревянной Руси», музыке к кинофильмам «Русский лес» и «Метель», «Маленьком триптихе» и песнях «Услышь меня, хорошая», «Свежий день», «Осенью», «Лесная сторона», «Эти бедные селенья»...

Большие художники, открывая в окружающей нас жизни нечто недоступное взору остальных, приучают нас смотреть на мир их глазами. Мы попадаем впервые в незнакомые места — и восклицаем: «Да ведь это же левитановский пейзаж!» или «Настоящая есенинская Русь!». Для тех, кто узнал и полюбил музыку Свиридова, существует и свиридовская Русь. Ее можно встретить в Подмосковье и на Псковщине, в рязанских и курских местах — там, где родные края захватывают дух своими просторами и в то же время успокаивают и завораживают приветливостью, лаской, уютом.

Разными красками рисует Свиридов картины природы: и густыми, «масляными» (как в «Поэме памяти Сергея Есенина» или хорах), и прозрачными, «акварельными» (как в камерных произведениях). А в «Деревянной

Руси» и некоторых других сочинениях последних лет его пейзажное письмо стало совсем скупым, аскетичным, «нестеровским» по колориту.

Разнообразны не только краски, но и чувства. Порою свиридовские зарисовки становятся гимнами, дифирамбами родной природе — такое звучит в них восхищение привольем, величием, мощью русских просторов. Приподнятость, горделивая возвышенность музыки отвечает здесь торжественному строю стихов Есенина о Родине с их сказочными и мифологическими образами, с неожиданными, не будничными метафорами и красочными гиперболами («В сердце светит Русь», «Табун»). Другие же, более многочисленные пейзажи скромны, задумчивы, порою овеяны безотчетной щемящей грустью, которая так характерна для русской лирики, обращенной к родному «краю долготерпенья». И всюду русская природа прочувствована сердцем и воспета с любовью, всюду она находит в душе композитора глубоко личный эмоциональный отзвук, точно так же как в ней самой автор и его герои слышат отклик на свои самые сокровенные переживания («Березка» и многие другие).

Такое одухотворение природы, такое слияние с ней привычно, традиционно и для русской народно-крестьянской культуры, и для всего лучшего в отечественном искусстве. Свиридов из современных композиторов в наибольшей степени верен прекрасной традиции, не только продолжая, но и непрерывно обогащая ее новыми драгоценными чертами.

Россия для Свиридова — это не только деревня, но и город. Правда, произведений, непосредственно посвященных русскому городу и его жителям, у него немного. Строго говоря, сюда можно отнести лишь отдельные части «Патетической оратории» да цикл «Петербургские песни», а также «Слободскую лирику» в той мере, в какой слобода тяготеет к городу и связана с ним (хотя она в то же время близка к деревне, что вполне точно отражено в музыке этого цикла, где пересекаются стилистические влияния крестьянской песни и бытовой городской). Но не количественными пропорциями определяется роль городского элемента в творчестве композитора.

Выросший в Курске и затем учившийся в Ленинграде, близко общавшийся с И. И. Соллертинским, А. Я. Таировым и другими образованнейшими людьми эпохи,

знающий редкостно полно и глубоко мировую литературу, искусство, историю, Свиридов впитал в себя лучшие соки отечественной городской культуры и сам принадлежит к ее высшему слою, ее «цвету». Его крестьянский демократизм (так же, как это было у Глинки и кучкистов) очень органично соединяется со своеобразным «духовным аристократизмом», который в данном смысле не имеет ничего общего с элитарностью и эстетством, означая лишь благородство и тонкость вкуса, безошибочное умение отличать истинную ценность от подделки, презрение ко всему пошлому, вульгарному, мещанскому.

В русском дореволюционном искусстве с темой города ассоциировались обычно трагические мотивы. Капиталистический город — вместилище греха и порока, бесчеловечного гнета и всевозможных преступлений, унижений и горя — такой образ привычен нам по произведениям Некрасова, Достоевского, Блока. Свиридов продолжает эту традицию в «Петербургских песнях» на блоковские стихи.

В цикле, как и в «Поэме памяти Сергея Есенина», говорится о людях труда. Но в туманном продымленном городе, в мрачных домах, где воздух пропитан зловонными испарениями, труд носит совсем иной характер, чем на залитой солнечным светом ниве. Теперь на нем лежит печать проклятья, он источник не радости и благодати, а мук и страданий. Все хорошее, светлое, чистое и здесь связано с природой и традиционными обрядами («Колыбельная», «На Пасхе»), но как скромна их роль в жизни большого города! А с другой стороны, как типичны для него появляющиеся в блоковском цикле фигуры бедняков и горемык, обреченных на бесконечную тяжкую работу, бесцельно бродящих по улицам, умирающих на чердаках петербургских домов.

Может показаться, что тут перед нами совсем другой Свиридов, чем в «деревенском» разделе его творчества. Но это не так. Прежде всего, тема города пусть изредка, но возникала и там. Обратившись к Есенину, Свиридов не мог пройти мимо постоянно звучащего у него противопоставления мирной патриархальной деревни и наступающего на нее страшного «железного гостя», мимо трагической судьбы «поэта золотой бревенчатой избы», который не нашел своего места в большом городе. Этот конфликт с огромным напряжением чувства передан и в

«Поэме памяти Сергея Есенина» («Я — последний поэт деревни»), и в цикле «У меня отец — крестьянин» («Есть одна хорошая песня у соловушки»), и, косвенно, в хоре «Вечером синим».

Главное же, в своих «городских» сочинениях (из сказанного выше вполне должна быть ясна условность деления его творчества на такие группы) Свиридов тоже не негодует, не занимается специально обличением (хотя объективно смысл рисуемых им картин взывает к нашему чувству справедливости), а ищет всякой возможности пробудить сочувствие к своим героям в их трудной доле, прояснить нравственную ценность их образов. Эти люди проносят сквозь жизнь высокую моральную идею и тем близки своим деревенским собратьям. Вот почему, например, финал «Петербургских песен» («Мы встретились с тобою в храме») напоминает по жанру гимн-песнопение и выдержан в ровном движении мерного твердого шага. В этой музыке — и приятие героями своей трудной судьбы, и их готовность идти до конца по избранному пути, освященному идеей нравственного долга.

Наряду с традиционным для русского искусства XIX и начала XX века изображением города — юдоли бедствий — Свиридов дает и иные его образы. В «Марше» из «Патетической оратории» городские улицы и площади заполняются революционным народом, уверенным в своей силе, охваченным гигантским душевным подъемом, шествующим грозно и радостно. А в коде пятой части оратории возникает упоительное видение города будущего, «города-сада», который построят люди нового общества.

Связь Свиридова с традициями русской культуры не ограничивается общностью такого источника, как жизнь страны и ее народа. Советский композитор наших дней следует своим классическим предшественникам не только в опоре на отечественную историю и современность, но и в том, как эта действительность понимается, переживается, трактуется, в принципах эстетики и художественного мышления. Вот почему столь важно рассмотреть роль и другого источника его творчества — русского искусства всех видов, начиная с литературы.

Передовое русское искусство дооктябрьской эпохи, при всем различии его видов и этапов его истории, при всем многообразии эстетических течений и творческих индивидуальностей, обладало некоторыми общими черта-

ми, которые определялись историческими условиями развития России, и в частности — особой ролью крестьянства в жизни страны, в медленно, но неудержимо нараставшем на протяжении всего XIX века освободительном движении. Эти черты — народность (понимаемая и как национальная характерность, и как демократизм), гуманность, совестливость, неподкупная правдивость, утверждение высоких идеалов духовной чистоты, добра, общественного долга, гражданственности (при этом революционно-демократическое, а затем, на новой основе, пролетарское искусство поднялось и до осознания идей социализма).

Идейные и эстетические заветы классики восприняло, преобразовало и приумножило русское советское искусство, развивающееся по пути социалистического реализма. И опять же в рамках единых общих принципов своеобразными оказались каждый период его развития и творчество каждого художника. Для Свиридова эти принципы (как уже можно было частично видеть выше) стали само собою разумеющейся основой мышления, вошли в его индивидуальность, но, естественно, не все они, по-своему преломленные его сознанием, сыграли одинаковую роль.

На первый план у него чем далее, тем все заметнее выступает значение этических проблем: каким быть человеку, как относиться ему к себе и другим. Это — традиционные проблемы русской литературы, русского искусства в целом, всегда проявлявшего жадное внимание и острый интерес к человеку, в частности и в особенности — к «рядовому», «маленькому» человеку. Отношение к нему служило показателем этической, а в конечном счете и социальной позиции художника. От пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевской «Шинели» к творчеству Достоевского, Чехова и многим другим явлениям русской литературы пролегла линия разработки этого образа. И всюду он согрет сочувствием, состраданием, всюду его освещает изнутри идея гуманности.

Свиридовские произведения, в первую очередь камерные вокальные циклы на стихи Прокофьева, Исаакяна, Бернса, Есенина, Блока, населены многими людьми разных национальностей, которых принято называть «простыми», «маленькими», «обычными». Эти определения в данном случае правомерны, но только если иметь в виду

скромное общественное положение героев, среди которых мы видим крестьян, солдат, рыбаков, мастерового, швею... В духовном же смысле это люди не совсем простые и совсем не маленькие. Их высокие чувства и серьезные мысли, ощущение собственного достоинства и нравственное величие (о чем можно судить по музыке в неменьшей степени, чем по словам) заставляют отнестись к ним не только участливо, но и уважительно, а нередко с восхищением и преклонением.

Вызывая временами сострадание, а порою и жалость, они никогда не выглядят жалкими, ибо мужественны в своих страданиях. Традиция русской культуры, таким образом, сохранилась в своей основе, но в иных социальных условиях существенно обновилась и обогатилась.

Такова же судьба и другой традиции — антииндивидуализма. Русские художники, с надеждой обращавшие свой взор сперва к крестьянству, а потом и к пролетариату (как Горький, в некоторой степени Блок), постоянно осуждали и отвергали индивидуалистский (в сущности буржуазный) принцип морали (по Пушкину: «Ты для себя лишь хочешь воли»), противопоставляя ему общинное или коллективное, общенародное или всечеловеческое начало. Над интересами отдельно взятой личности, какими бы важными они ни признавались, было поставлено нечто высшее, непреложное, святое: интерес общества (или его части), национальная, социальная или нравственная идея (нередко представленная в качестве религиозной).

В творчестве Свиридова противовесом индивидуализму, опасности и соблазны которого в XX веке многократно возросли, выступает надличная идея Родины. Она приобретает в таком преломлении уже не только национальный и социальный, но и моральный смысл, как та сила, которая позволяет преодолеть путы или угрозы себялюбия, эгоцентризма.

Понятие надличного, внеличного в искусстве закономерно связывается с представлениями об объективном, эпическом. Общеизвестна роль этих начал в русском искусстве, постоянно стремившемся запечатлеть человека в его связях со средой, с национальным и социальным целым, с природой и бытом как реальными, осязаемыми объектами. Типы и символы огромного обобщающего смысла рождались здесь из конкретных образов, подсмот-

ренных в самой жизни и сохранивших в искусстве полноту своих характерных признаков. Потому и воспринимаются как живые люди в действительной жизни, а не как условные воплощения абстрактных идей, герои Гоголя и Толстого, Островского и Чехова, бесчисленных других художников.

Так и Свиридов мыслит образами конкретными и зримыми, отталкиваясь от индивидуальных черт психологии действующих лиц, от их облика и жестов, манеры держаться и говорить, от неповторимых примет пейзажа и быта. Многие его романсы или части вокальных циклов — это картинки или сценки, портреты или жанровые зарисовки, плакаты или лубки. После долгих лет господства в советском камерно-вокальном творчестве лирического романса как формы субъективного «самовыражения» он первый вслед за Шостаковичем («Из еврейской народной поэзии») возродил «объективную» традицию Даргомыжского и Мусоргского и больше, чем кто-либо другой сделал для ее дальнейшего развития.

Но, подобно его предтечам в русской классике, Свиридов никоим образом не может быть наречен просто бытописателем, жанристом. В любом его произведении, полном характерных штрихов, достоверных жизненных деталей, натуралистическое отрицается преобразующей силой художественной фантазии, единичное подчинено общему, документальное — высшему духовному. За частными явлениями жизни композитор видит их большой этический, идейный, философский смысл, который и становится для него главным. Даже в самых, казалось бы, близких к повседневности произведениях — песнях на стихи Бернса и «Петербургских песнях» — все богатство изобразительных приемов есть лишь средство, которое служит высшей цели: утверждению непреходящей ценности таких нравственных сокровищ, как доброта и справедливость, достоинство и гордость человека труда или верного воина, преданность в дружбе и самоотверженность в любви.

Такая утвердительность, такое провозглашение, воплощение и воспевание идеала тоже роднит Свиридова с некоторыми существенными явлениями русской культуры. Отечественное искусство знает разные пути к раскрытию гуманистической идеи. В книге «Национальное своеобразие русской литературы» Б. Бурсов сопоставляет две

традиции русского искусства слова, две линии в нем. Одна — «трагическая», ее характерный представитель — Достоевский, она связана с выражением мучительных и неразрешимых социально-нравственных конфликтов и душевных противоречий, с поисками правды и борьбой, которая ведется во имя этой правды, но не приводит и не может привести к достижению идеала. И другая — «эпическая», которую Бурсов рассматривает на примере Льва Толстого. Эта традиция тоже предусматривает раскрытие острейших общественных и психологических коллизий, сомнений и исканий. Но Толстой показывает и результаты борьбы. Он создает образы людей, которые находят путь к добру и правде, становятся носителями идеала или, во всяком случае, движутся к нему. Поэтому «эпическая» линия может быть названа утверждающей.

Свиридов — один из наиболее последовательных представителей в современном искусстве этой линии, связанной с именами не только Толстого, но и Пушкина и Глинки, Бородина и Римского-Корсакова, Мусоргского («Хованщина») и Прокофьева. Устремленность к положительному, единство в его творчестве эстетического и этического, то есть правды и красоты (свойственное народному искусству и противоположное романтизму с его образами добра под покровом внешнего уродства и зла в обличье красоты), пушкинское «приятие мира» (без его идеализации, но с умением увидеть его поэтические стороны) и толстовская эпичность как утвердительность — вот что определяет принадлежность Свиридова к данной традиции. Ее дальнейшее развитие и обновление в наши дни — так можно охарактеризовать историческую миссию, которая выпала на долю композитора, этим определяется его место в движении русской музыки, советской музыки.

Наследуя заветам отечественной культуры в целом, Свиридов некоторыми сторонами своего творчества соприкасается непосредственно с каждым из отдельных видов русского искусства. Так, очевидны его связи с национальной школой живописи, где более всего близки ему как человеку и художнику А. Иванов, Суриков, Левитан, Рябушкин, Нестеров, Корин. Не прошел он и мимо влияния русского реалистического театра. С некоторыми его корифеями (в том числе старейшими мастерами бывшего Александринского, ныне Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина — Корчагиной-

Александровской, Певцовым, Юрьевым, Мичуриной-Самойловой, Горин-Горяйновым, Рашевской) Свиридов был хорошо знаком в жизни или по их ролям на сцене.

На особое место среди всех видов художественного творчества русская общественная жизнь XIX века выдвинула литературу. И для Свиридова искусство слова — высшее в иерархии искусств. Он не только любит поэзию и отлично знает ее, но высоко ценит слово как незаменимое по своей определенности выражение мысли. А вне мысли, без глубокого духовного содержания, нет для него и музыки. Поэтому так много внимания уделяет он вокальным жанрам, давно уже занявшим в его творчестве главное место. Поэтому же обращается только к настоящим, подлинно большим поэтам, будь то Пушкин или Лермонтов, Исаакян или Бернс, Блок или Есенин, Маяковский или Твардовский.

И к каждому из них Свиридов находит свой ключ, в каждом видит его особенные черты — индивидуальные, исторические, национальные. Можно смело сказать, что никто еще в советской музыке до Свиридова не сделал так много для раскрытия и нового осмысления поэзии разных эпох и народов. Впервые Аветик Исаакян предстал у него не только лириком, но и певцом героико-патриотической, эпической темы. После «легких» полуэстрадных романсов и песен ряда авторов на стихи Роберта Бернса настоящим откровением для многих было открытие Свиридовым поэта-мыслителя с серьезными, глубокими раздумьями о жизни и человеке.

Естественно, что еще увереннее и глубже новаторство композитора проявилось в отношении отечественной поэзии. Первым из музыкантов показал он Есенина как национального художника огромных масштабов, одного из крупнейших русских поэтов революционной эпохи. Первым ввел он в музыку Пастернака и Хлебникова. Ему же принадлежит решающая победа в осуществлении задачи, которая долго не давалась советским композиторам: он сумел по-настоящему «распеть» поэзию Маяковского. И здесь композитор уловил что-то ускользавшее прежде от взгляда: не только ораторское начало, но и песенность, русскую напевность, — и по-новому раскрылась для нас национальная природа творчества поэта революции. Наконец, в «Пяти песнях о России», «Петербургских песнях», «Голосе из хора» и некоторых других сочи-

нениях последних лет Свиридов представляет нам не совсем обычного, но истинного Блока — эпического поэта России, трибуна и пророка и в то же время художника демократической темы, продолжателя некрасовских традиций.

Во многих свиридовских произведениях мы не только слышим голос поэта, но и встречаемся с ним как действующим лицом. Поэт как герой произведения — это тоже одна из традиций большого искусства, в том числе русского. Для Свиридова художник, поэт, певец — вещий голос своего народа, олицетворение его мысли и совести, прорицатель и проповедник, несущий людям высокое «слово любви и дружбы» (Мусоргский), зовущий «к новым берегам». Тут прямая перекличка с пушкинскими «Пророком» и «Памятником», со многими высказываниями великих людей русского искусства о назначении поэта.

И, наконец, русская м у з ы к а... О преемственных связях между свиридовским творчеством и необъятным многовековым наследием отечественных музыкантов можно и должно написать обширное специальное исследование. Куда труднее сказать о них кратко, как того требуют рамки статьи.

Истоки и основы творчества Свиридова — в русской музыке всех эпох: от древнейших народных песен и старинных духовных песнопений до произведений советских композиторов. Наиболее же многочисленны и прочны нити, соединяющие его с классиками XIX века, и особенно с Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым. Словно бы через голову композиторов предшествующего исторического периода — начала XX века — Свиридов перебрасывает мост от современности прямо к прошлому столетию, чтобы обратиться к опыту его классиков с позиций советского художника.

В творчестве Глинки и его великих продолжателей Свиридову близки и эстетические принципы, и круг тем и образов, и многие особенности музыкального мышления, в том числе опора на вокальную интонацию, на песенность, синтез музыки со словом, национальная, идущая от крестьянских песен, природа мелодики, ритмики, ладогармонического стиля, формообразования (вариантность), фактуры, — при том, что нигде следование традициям не превращается в иждивенчество. Свиридов классичен в своей новизне и нов в классичности.

Оплодотворяющее воздействие русской классики прошлого столетия на Свиридова, естественно, легче всего наблюдать в его вокальном творчестве. Очевидны связи его песен с романсами-сценками Даргомыжского или «народными картинками» Мусоргского, хоровых полотен — с хорами «Бориса Годунова», «Хованщины», «Князя Игоря», «Китежа». Многие черты характера различных свиридовских героев делают их наследниками то Сусанина, то Досифея, то Варлаама, а стиль композитора на каждом шагу заставляет вспомнить и всепроникающую певучесть глинкинской музыкальной речи, и «прямое выражение» звуком слова у Даргомыжского, и «творимую говором» мелодию Мусоргского, и эпический «крупный штрих» Бородина.

То же родство с русской классикой — в инструментальных сочинениях Свиридова. Инструментализм его вокален по своей природе. Даже в трио — произведении еще не целиком самостоятельном — наиболее своеобразным и ценным оказался русский песенный склад тематизма, начиная с главной темы первой части (она же образует основу третьей части). Песенные черты отчетливо проступают в «Музыке для камерного оркестра», в ряде фортепианных произведений (из партит, из «Альбома пьес для детей»), в музыке к кинокартинам. Как по-глинкински, однако же без стилизации, звучит, например, музыка к кинофильму «Метель»!

Еще показательнее «Маленький триптих» для симфонического оркестра. Три части-«створки» этого музыкального «складня» — как три «песнопения без слов». Оркестр поет, будто хор: смешанный, с солирующими сопрано — гобоями (первая часть) или мужской, с зычными тенорами, баритонами и басами (вторая часть). А в финале льется неизбывною струей чудесная песня сопрановых голосов, сменяемая говорящими, но и певучими репликами-жалобами квинтета «певцов» (деревянные духовые). И в целом «Маленький триптих» — замечательный современный пример симфонической музыки очень русской (с первых звуков вспоминается Мусоргский, хотя никаких ассоциаций с каким-либо определенным прообразом не возникает), песенной, вокальной по своей природе.

Подобно своим великим учителям — представителям русской классики, — Свиридов обращается непосредственно и к далеким истокам, прежде всего к народной песне.

Задолго до того, как он создал кантату «Курские песни» — произведение, особенно наглядно раскрывшее новые возможности творческого освоения русского, да и не только русского, фольклора (недаром по проторенному здесь пути пошли затем многие молодые композиторы),— в его сочинениях постоянно звучали русские народно-песенные интонации, гармонии, подголоски, звучали с первозданной свежестью и вместе с тем современно. Не внешние приметы русского народного творчества, а его коллективистский дух, правдивость и непосредственность высказывания, обобщение и поэтизация жизненных впечатлений, слияние музыки со словом, когда речь поет, а мелодия говорит, — вот что давно уже воспринято Свиридовым как свое и впитано его художественной натурой.

Что же до «Курских песен», то в них отношение композитора к фольклору выразилось с еще большей, чем когда-либо, отчетливостью и полнотой. Давно ли обработки народных песен считались каноническим и чуть ли не устаревшим жанром? А Свиридов вдохнул в них совершенно новую жизнь. Впрочем, прозаическое, с ремесленническим оттенком понятие «обработки» к кантате Свиридова и не подходит. Не обработал он подлинные старинные песни своей родины — Курщины, а раскрыл их душу, заставил их сиять красками то изысканно тонкими, прозрачными, нежными — «рублевскими», то густыми и темными, как на некоторых старинных иконах, то сверкающими, ослепительными, буйными, как на полотнах Малявина.

Истовую суровость и безыскусную непосредственность народных напевов композитор соединил с тем утонченным изяществом гармонического и оркестрового колорита, которое присуще его письму в последние годы. Да и в сами песни он внес многое от себя, по-своему услышал, дополнил, развил и переосмыслил их образное содержание. Так общее претворилось в индивидуальное, старина сомкнулась с современностью. В результате каждая песня стала восприниматься как выражение собственной мысли композитора о сущности русских характеров, о значении нравственных основ народной жизни.

Русский фольклор не ограничен для Свиридова старинной песней. Крестьянские интонации и ритмы сплетаются в его музыке с городскими. В одном произведении (например «Поэме памяти Сергея Есенина») бывают

представлены — и порознь, и в синтезе — черты самых разных по происхождению и назначению народно-песенных жанров: лирической протяжной песни, обрядовой, сказа, городского романса, солдатской песни, частушки. В некоторых сочинениях сюда присоединяются жанровые признаки революционной и советской массовой песни. А из всех этих разнородных элементов образуется новый прочный сплав особой марки и высшей пробы.

Значение сделанного Свиридовым в освоении и разработке богатств русского фольклора огромно. Еще не так давно было распространено мнение о том, что после кучкистов, Стравинского, Прокофьева русский национальный музыкальный стиль уже не может развиваться далее. Но когда в 50—60-х годах выдвинулась целая плеяда композиторов, заново, без предвзятости и академических догм вслушавшихся в народную песню и в ней открывших новые источники обогащения национального языка русской музыки, стало ясно, что его возможности безграничны и неисчерпаемы. Свиридов явился первым и самым зрелым, глубоким и разносторонним из обновителей русской музыки, указавшим пути ее развития, вероятно, на многие годы вперед. И что, быть может, особенно плодотворно и поучительно: обогащения национального стиля он достигает, устремляясь не к сложности, а к простоте — редкой в наше время, неожиданной, ошеломляющей. Его простота вбирает в себя сложность, но делает ее ясной. Это — результат не бедности, а богатства ресурсов и отточенного, филигранного мастерства, максимально строгого отбора выразительных средств.

Велик интерес композитора и к старинной русской профессиональной музыке. Движение вперед для него — это одновременно все более глубокое проникновение в коренные пласты национальной музыкальной культуры. Успешно возрождает и обновляет он некоторые принципы древнерусского искусства: исключительную строгость и чистоту чувств, особую возвышенность, предельную скупость выразительных средств при изысканности красок. Слушаешь «Курские песни» и «Деревянную Русь» — и думаешь об Андрее Рублеве, старинных избах, древних соборах....

Свиридов воскрешает — в совершенно иных общественных условиях и на новой идейной основе — такие жанры, свойственные в прошлом духовной музыке, как хо-

ровое песнопение, действо, беря не их конкретное, исторически обусловленное содержание, но функцию. Его хоры и вокально-симфонические произведения тоже призваны объединить всю массу и исполнителей, и слушателей общим высоким чувством, одной мыслью, одним устремлением к идеалу. А вместе с назначением наследуются некоторые жанровые особенности: цельность образа, единство состояния, эпическая монолитность. Порою — как в мужском хоре на 12 голосов «Душа грустит о небесах» (слова С. Есенина) — воспроизводятся и отдельные приемы хорового письма, характерные для старинного (партесного) многоголосия.

Наряду с наследием русской музыкальной культуры прошлых веков Свиридов воспринял и новые традиции, сложившиеся в советской музыке. Многим повлиял на него Шостакович — как в консерваторские годы, так и позднее, — и прежде всего высокоответственным пониманием задач композиторского творчества, серьезностью и общественной значительностью замыслов (а в 40-х годах также и рядом конкретных особенностей стиля). Очевидны некоторые черты общности с Прокофьевым зрелого периода: преобладание русской национальной тематики, свежесть и яркость национальных примет музыкального языка (хотя он весьма своеобразен у каждого из них), интерес к объективным сюжетам, к наглядности и характерности образов, выражение устойчивых, цельных и светлых настроений, чистота, поэтичность и красота мелодики как основы музыкального мышления, лаконизм, афористичность высказывания, тематическая насыщенность формы, господство изложения материала над его развитием, избегание формально-разработочных «рамплиссажей» (что идет от Мусоргского с его «плотными связями» тем и стремлением освободиться от ходов, дробления и «разведения» материала и других приемов традиционного, по существу — немецкого симфонизма).

Несомненна также связь Свиридова с исканиями и достижениями основоположников советской хоровой музыки Кастальского и Давиденко и авторов советской песни последующих периодов.

Так Свиридов претворяет не только образы национальной жизни, но и опыт национального искусства. Так и в этом доказывает он свою верность традициям русской культуры. Однако характеристика его как хранителя и

продолжателя этих традиций будет ущербной и тем самым недостоверной, если не сказать и о таком завете передовой отечественной культуры, как интерес, внимание и чуткость к жизни и характеру других народов, к иным национальным культурам.

Об этой традиции постоянно помнит Свиридов. О ней напомнил он, в частности, в связи с глинкинским юбилеем: «Глинка... отличался способностью необычайно тонко и глубоко вникать в душу любого народа, постигать не только строй его песен и ритмы его танцев, но и особенности его психики. Именно это, как известно, находил Достоевский у Пушкина. А ведь Глинка и Пушкин — глубоко родственные натуры... Хочется еще раз подчеркнуть, что дело у него (Глинки. — *А. С.*) никогда не сводилось к любованию колоритом музыки того или иного народа. Это был чисто русский интерес к самой жизни, к психике людей разных наций. А музыка Глинки всегда оставалась неизменно русской, индивидуально-характерной, о чем бы он ни писал. И эта традиция накрепко утвердилась в нашем искусстве» [1].

В творчестве Свиридова не так много произведений о жизни иных народов, но среди них столь значительные, кардинально важные, как вокальная поэма «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна и цикл песен на стихи Р. Бернса. В каждом из них есть жанровые черточки и штрихи музыкального языка, типичные для армянской или шотландской народной песни. Но национальная характерность их музыки определяется в конечном счете неизмеримо более глубокими качествами: правдивостью и национальной конкретностью образного содержания.

Не отвлеченная героика, а суровое мужество и упорство древнего народа, выстрадавшего и завоевавшего свободу в тысячелетней борьбе; не просто странник, а хариб, сын гонимого народа; гусан — сказитель-импровизатор с неповторимо своеобразными чертами народного искусства Востока; природа, полная контрастов, где мрачные величественные скалы нависают над приветливыми долинами и свежими, чистыми ручьями, — эти образы, встающие из музыки «Страны отцов» и воссозданные композитором верно и ярко, типичны именно для

[1] Г. Свиридов. Наш Глинка. «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 7—8.

Армении. Черты душевного склада, особенности психологии отдельных действующих лиц, подмеченные и переданные в поэме тонко и любовно (склонность к самоуглублению и созерцанию, а с другой стороны — неистовый темперамент, любовь к патетике и ораторской приподнятости и в то же время — проникновенность и страстная нежность в отношении к близким людям), — это тоже приметы армянских характеров. И уже отсюда, от чуткого, проницательного вникания в строй жизни, мыслей и чувств другого народа идет сама собою рождающаяся близость к его музыке, к некоторым из ее выразительных средств, лучше всего подходящим для воплощения национальных образов.

То же — в песнях на слова Бернса. В них есть отдельные признаки народной музыки Шотландии (вернее, такие, которые воспринимаются в качестве шотландских современными русскими слушателями, знакомыми с песнями этого края, главным образом, по бетховенским обработкам). И все же, если говорить о национальном шотландском в этом цикле, то оно (как армянское в «Стране отцов») проявляется больше всего не в каких-либо признаках музыкального языка, а в характерах действующих лиц. Герои цикла — это именно шотландские парни, какими они встают из поэзии Бернса: прямодушные и веселые, упорные и гордые. Особенно близки Свиридову в этих сыновьях суровой горной страны душевная открытость, цельность и мужество, которое проявляется не в одних лишь действиях, но и в мыслях и чувствах.

Те же качества шотландского народного характера раскрыты и в бетховенских обработках — видимо, и Бетховена, художника исключительно мужественного и строгого, они привлекали и восхищали. И вот этим в первую очередь следует объяснить, почему Свиридов ориентировался именно на бетховенское прочтение шотландской песни.

Но при этом и поэма, и цикл остаются все же произведениями русского советского искусства. Свиридов и здесь верен традициям русской культуры. В ней иноземное всегда «проецировалось» на отечественное (точно так же, как история — на современность), и рядом с девизом Мусоргского «прошедшее в настоящем» существовал неписанный завет Пушкина и Глинки, Гоголя и Чайковского: «чужестранное в своем»... Этим своим были

прежде всего проблемы, которые ставились на инонациональном материале.

В этом отношении оба свиридовских произведения лежат в русле национальных традиций. В «Стране отцов» патриотическая тема близка Свиридову как русскому художнику, думающему о своем народе и находящему в его истории много общего с судьбами армянского народа: многовековый суровый, тяжкий труд, упорная борьба с бесчисленными врагами, торжество свободы в наши дни... И идейный вывод поэмы — мысль о силе, величии и непобедимости людей труда, неразрывно связанных с родной землей и верных ей во всех испытаниях, — это вывод, который сделан Свиридовым из раздумий над прошлым и настоящим его родины, России, раздумий, несомненно вызванных недавними событиями Великой Отечественной войны. В этом смысле «Страна отцов» явилась ближайшим подступом к произведениям, непосредственно посвященным судьбам русского народа, его борьбе за свободу: к оратории «Декабристы», «Поэме памяти Сергея Есенина», «Патетической оратории».

Музыка «Страны отцов» и цикла на стихи Бернса — русская не только по содержанию, но и по форме, по своему стилю. Это ощущается, наверное, каждым «на слух». Но, как обычно бывает в таких случаях, перевести это интуитивное ощущение на язык научного анализа совсем не легко. Здесь возникает тот же вопрос, над которым бьется наше музыкознание, когда пытается определить национальный характер «испанских увертюр» Глинки или «Ромео и Джульетты» Прокофьева: в чем именно выражается непосредственно воспринимаемая слушателями русская музыкальная природа этих сочинений, посвященных жизни других стран и народов?

Думается, что ответ должен быть таким: стиль этой музыки русский потому, что ее авторы, беря более или менее широко материал иной музыкальной культуры, не примеряются к ее стилю, а остаются самими собою. Их же собственный, индивидуальный стиль (каким он предстает в их зрелых работах) и есть русский, национальный, поскольку (как уже показало советское музыкознание) общенациональный стиль создается и развивается не чем иным, как индивидуальным творчеством великих композиторов данной нации (конечно, наряду с коллективным творчеством народных масс). Поэтому

если какие-либо произведения Глинки типично глинкинские по стилю (как «испанские увертюры»), то тем самым они и типично русские. То же можно сказать, применяясь к другой эпохе, о Прокофьеве: стилистически его «Ромео и Джульетта» — русское произведение, ибо оно по всем признакам прокофьевское.

Музыкальный язык «Страны отцов» и песен на стихи Бернса — это в полной мере индивидуальный свиридовский язык, сложившийся ранее на основе преимущественно русских образцов и на почве развития русских музыкальных традиций. Следовательно, это — русский национальный язык. И оба произведения продолжают традиции русской музыки о других странах и народах.

* * *

В поэме «Страна отцов» звучат строки Исаакяна, обращенные к Родине:

> Тебя я вижу, новую и ясную,
> С чертами древней вечной красоты.

Свиридов — художник, умеющий увидеть и показать нам вечное в новом и новое в вечном. Его творчество — живое воплощение бессмертия традиций русской культуры и неисчерпаемой способности этого могучего древа полниться свежими соками, плодоносить, давать новые побеги и ветви.

Многократно могли мы наблюдать, как индивидуально и современно, с позиций социалистического реализма, трактует Свиридов наследие прошлого, как, не ограничиваясь его хранением, преобразует и развивает его принципы, его заветы. И вряд ли требуется лучшее подтверждение творческого, современного подхода Свиридова к традициям национального искусства, чем тот общепризнанный уже факт, что он (подобно другим крупнейшим советским композиторам) создал свою традицию в русской музыке. Она знаменует новый шаг на пути прогресса отечественной культуры. Она играет важную роль в духовной жизни советского общества, в его движении вперед.

Этой свиридовской традиции — жить и развиваться многие, многие годы, обогащая новыми достижениями драгоценный вековой опыт русской культуры.

*Г. Орджоникидзе*

## Проблема личности в музыке Свиридова [1]

Много есть чудес на свете,
Человек их всех чудесней.

*Софокл*

В современной художественной культуре проблема личности трактуется бесконечно многообразно. Тем не менее возможно в общих чертах наметить два полярно противоположных подхода к ее решению.

В произведениях западного искусства, имеющих в виду социальную практику современного антагонистического общества, личность нередко предстает в состоянии негативных проявлений: возникает образ социально дезорганизованного, изверившегося человека; он лишен почвенности и национальной характерности, в глубокой изоляции от жизни утратил историческую перспективу.

[1] Настоящая статья написана до появления ряда новых сочинений Свиридова (например, «Голоса из хора», «Петербургских песен», последних хоров a cappella) и, соответственно, не учитывает тех новых сторон проблемы, которые выдвинуты этими сочинениями. Вынужденный «пробел» в значительной степени восполняют другие материалы сборника (см. статьи М. Элик и Л. Поляковой).

Здесь же поясним, что рассмотрение некоторых важнейших вопросов свиридовского метода не ограничивается в сборнике рамками лишь одной статьи (скажем, основные поэтические темы творчества Свиридова прослеживаются в статьях Г. Орджоникидзе и М. Элик; новое в свиридовской музыке 60-х годов характеризуют М. Элик и Л. Полякова) — разными авторами они толкуются неодинаково и в соотношении с тем или иным конкретным заданием, что способствует большей полноте общей картины. — *Ред.-сост.*

Реакция на общественную отчужденность порождает в нем безответственность за происходящее вокруг, эгоцентризм и замкнутость, потенциальную готовность выступить в роли орудия зла — черты, не раз реализованные, как мы знаем из истории XX века, в актах насилия международного масштаба.

В крайних направлениях музыкального авангардизма моральный нигилизм и исчезновение личности — суть проявления дегуманизации искусства. Асоциальный характер такого искусства — признание собственного бессилия нести людям нравственные идеалы, воплощать сильные человеческие чувства.

Противоположная тенденция заключается в борьбе за человека, за человечность в нем.

Понятие человека, личности объединяет множество аспектов как социально-нравственных, так и философских, психологических... Для гуманистических направлений общим является признание большой ценности жизни, способности человека, говоря словами Маркса, «творить мир по законам не только разума, но и красоты». Именно социалистический гуманизм, оплодотворяемый коммунистическими идеями, ценит в личности активность созидательного начала, утверждает огромную веру в человека как борца за революционное преобразование общества, свободу и социальную справедливость. Именно в социалистическом гуманизме во всей своей широте встает проблема раскрытия духовных ценностей человека.

Разумеется, проблема личности — одна из самых животрепещущих и для советской музыки, на разных этапах развития которой она воплощается и трактуется оригинально и свежо. Общая для всего советского искусства эстетическая предпосылка решения данной проблемы — показ единства личности и общества, подчеркивание социальных черт человека, борьба за утверждение социалистической нравственности.

Не ставя себе целью даже кратчайший обзор, укажем на Пятую симфонию Д. Шостаковича. Личность в ее становлении — так примерно определил Шостакович идею своего произведения. Человек показан в симфонии как глубоко чувствующая и мыслящая индивидуальность, в многосторонних связях с действительностью. Противоречивость эпохи, острый драматизм столкновения добра

и зла проникают в субъективный мир, накладывая глубокий отпечаток на психологию человека. Произведение Шостаковича написано с большой верой в человека, в его разум. То был один из путей решения проблемы в опоре на традиции лирико-психологического симфонизма, не исключающий, однако, рассмотрения иных ее аспектов, поиска иных ее ценностей.

В понимании Свиридова проблема личности опирается на другие стороны национальной культуры, а именно на те, которые восходят к эпосу и непосредственно к русскому народному творчеству. Нельзя не видеть, что с именем Свиридова связана новая постановка вопроса, новая и своеобразная нравственная программа.

Судьба его творчества неразрывно сплелась с поэтическим словом, и это привносит в трактовку личности определенность программного замысла; человеческий характер раскрывается в конкретных жизненных ситуациях, ярче обрисовываются внешне-социальные его связи. Лирический пафос музыки Свиридова несомненно обусловлен тонким ощущением поэтической сущности человека, но сама эта поэтичность предстает во всей жизненной полноте. В ней и соприкосновение с духом времени, и удивительная память к прошлому, и окрыленная мечта — не выставляясь на обозрение, он постоянно присутствует в тонусе музыки, в той ее внутренней приподнятости, которая сама по себе — мера прекрасного.

Что же возвышает человека и что превращает его в личность? Правда, которую он несет людям, истина, провозвестником которой он является. Свиридовский герой (понимаемый нами здесь и везде дальше как нечленимый синтетический музыкально-поэтический образ) активно утверждается в жизни, характер его отмечен внутренней целенаправленностью, значительностью побуждений. Социальное и индивидуально-субъективное выступают в такой трактовке личности не как антагонистические начала, а в слитности. Более того, устремленность героя в самóм субъективном моменте обнаруживает социальную характерность, а завладевшие им общественные идеи приобретают значение и окраску движения собственной души. Герой становится носителем общей судьбы. Судьба народа коснулась его жизни, преломилась в ней.

Личность, помимо всего прочего, — это спрессовавшаяся в человеческую индивидуальность история народа. В современном человеке пульсирует кровь предков, в некоторых его особенностях без труда распознаются черты, известные нам по памятникам культуры. У Свиридова эта связь проявляется во внутренней соотнесенности музыки с образами русского классического искусства — Глинки, Бородина, Мусоргского. Стилистическая ориентация в данном случае обусловлена скорее преемственностью нравственных принципов, чем стремлением лишь возродить определенные технологические приемы.

В голосе свиридовского героя мы слышим пахаря и солдата, странника и поэта, современника и человека отдаленной эпохи, и для каждого из них композитором найдена социально и психологически верная интонация. Вместе с тем, подобно образам эпической поэзии, они наделены обобщающим, собирательным свойством — человечностью. Обобщенность достигается не за счет стирания индивидуального своеобразия, но, напротив, благодаря резкой очерченности самобытного. Перед нами возникает личность в самом непосредственном смысле этого слова, человек неповторимой судьбы, биографии, интересов.

* * *

Несколько зарисовок из вокального цикла на слова Роберта Бернса объясняют, в частности, какую именно личность имеет в виду композитор. Музыка, обладая своей автономной выразительностью, определенной нравственной окраской, воспринимается как одна из «вариаций» на тему, общую для творчества Свиридова, — судьба простого человека. Но глубоко ошибется тот, кто примет эту простоту за наивность и одномерность человеческих характеров. Сила свиридовской поэтики — не только в правдивости и искренности, но и в глубине мысли, интеллекта его героев.

Наряду с проблемой простого человека искусство знает и проблему «маленького» человека, социально ущербного, беззащитного, — типичное порождение антагонистической формации: страдания его вызывают жалость, но и гнетущее чувство безысходности, ибо ясно, что ему не спра-

виться с задачей социального освобождения, что завтрашний день его еще более бесперспективен.

Жизненная предназначенность простого человека совершенно иная. «Легче солнце двинуть вспять, чем тебя поколебать», — обращается к нему поэт («Горский парень»), и в музыке отражается сложное чувство. Эта фраза запечатлела одновременно суровость жизни и твердость заклинания; будущее героя таит тяжелые испытания. Недаром через всю песню проходит лейтобраз тревожного марша — как призыв к бою, сражению. На интонациях, родственных военным сигналам, строится и вокальная линия. Даже лирическая нота (обращение парня к «девушке долины») не снимает эмоциональную напряженность. И все-таки вся песня светится уверенностью в том, что герой достоин высокого жизненного предназначения, ибо «он с изменой не знаком, славный горский парень».

«Робин»... Музыка наполнена таким ликованием, такой внутренней бодростью, что ее воспринимаешь, как «попутную» всей жизни, как то неугасимое жизнелюбие, которое уж никогда не исчезнет, освещая путь человеку в кромешной тьме испытаний.

Однако ж на чем зиждется этот непреодолимый оптимизм? Почему герой, которого, кстати говоря, мы видим и скорбящим, и в моменты горьких разочарований («Всю землю тьмой заволокло»), тем не менее находит путь к свету, никогда не оказывается в нравственной и социальной изоляции? В чем его внутренняя опора, что́ придает ему силы? Пафос творчества Свиридова как раз и заключается в выявлении этих опор. Они конкретизируются в таких понятиях, как Родина, труд, любовь и природа, героика преобразования общества и поэтическое восприятие действительности.

В «Честной бедности» в качестве духовной опоры выступают нравственные убеждения героя — знатен тот, «кто честным кормится трудом», и эта убежденность придает песне радостную возбужденность, приподнятость. Нравственный закон высказан тут с усмешкой. Музыка — бесконечное рондо — пронизана лукавством, но также достоинством, гордостью за бедного человека. Само́й шутливой мелодии, льющейся легко и беззаботно, придан характер музыкальной притчи. Но в ней все время ощущается глубинная сила — сила правды и веры, что

будущее все-таки за этой честностью, что «будет день, когда кругом все люди станут братья». Честность, таким образом, не только моральный импульс поведения человека, но и условие солидарности людей.

В «Джоне Андерсоне» человек обозревает свой путь с вышины преклонных лет. Это элегия-итог, слово, произнесенное перед самым концом. В поэтическом тексте ничего не говорится ни о честности, ни о пережитых невзгодах. Но в своеобразном послесловии к жизни человека не трудно ощутить, каким он был.

В музыке песни скрестились два жанра — ламенто и ода. Проникновенная грусть прощания —

Теперь мы под гору бредем,
Не разнимая рук.
И в землю ляжем мы вдвоем,
Джон Андерсон, мой друг!

при всей своей сдержанности и отрешенности, трогает скорбной интонацией. И вместе с тем музыка воспринимается как гимн достоинству человека, хвала его человечности. По своей этической направленности «Джон Андерсон» перекликается с «Честной бедностью», ибо и здесь на пьедестале стоит все тот же простой человек, безымянный герой трудового народа.

Один из аспектов, в котором в полной мере проявляется сущность свиридовского героя, — патриотическое чувство. Тут же следует подчеркнуть, что патриотическое мыслится композитором не в противопоставлении родного народа другим народам, а в тесном содружестве с ними (сам он неоднократно свидетельствовал в своих сочинениях увлеченность инонациональным искусством; назовем хотя бы Шекспира, Бернса, Исаакяна, Беранже).

Что особенно акцентируется в патриотическом чувстве свиридовского героя? Кажется, в наибольшей степени — его связь с народом, историей, природой. Все это — не только лишь прошлое или окружение, но и нераздельно сросшееся, вошедшее в его плоть и кровь. Пройденный национальным сознанием путь от языческих времен до нашей эпохи, откровения Пушкина и Блока, Есенина и Маяковского словно продолжают жить в нем самом — но не в качестве воспоминаний и иллюзий, а вещно, присутствуя в его жизненном опыте. Поэтому чем самобытней и почвенней натура, тем органичнее и животворнее в ней глубинные пласты и с тем большей

уверенностью соотносит человек современные события с незыблемой внутренней установкой.

В произведениях Свиридова эта установка раскрывается в своеобразии музыкального языка героев, в эстетических качествах материала, в котором воплощаются те или иные идеи. Здесь как бы конденсируются характерные черты культуры, истории, ее широкие связи с бытием. Именно совокупность этих моментов составляет понятие Родины, которое в жизни свиридовских героев занимает огромное место.

Образ Родины обобщен и одновременно конкретен. Любовь к ней не декларируется (вообще риторическое чуждо Свиридову), а осязается в живом человеческом переживании. Родина охватывается человеком не с высоты собственной судьбы, а глубинным проникновением в свою же сущность. Поэтому, чтобы понять свиридовского героя, следует услышать его ощущение Родины.

«Пролог» из «Страны отцов»... Максимальная объективность, внеличность — общее свойство эпоса, и оно в определенном смысле проявляется и здесь. Но у человека трудной судьбы история постоянно проецируется на современность. Его эпический рассказ, подобно сосуду, заполняется субъективными переживаниями, приобретая лирическую окрашенность. Тогда содержание эпического словно изнутри раздваивается, в нем возникает психологический контрапункт объективно изображаемого и подчеркнуто лирического начал. Таким образом, историческая панорама сочетается с не менее ярко выраженной патриотической идеей, косвенно характеризующей героя, который в далях ощущает Родину и мысль которого насыщена раздумьями о ее судьбе.

По жанрово-музыкальному характеру «Пролог» — эпос-взгляд, обращенный в прошлое, но динамика перевоплощений музыкальных образов указывает на драматическую трактовку эпического начала.

Сперва перед мысленным взглядом человека возникает печальная картина развалин, воображение рисует ему смерч опустошительных войн. Балладно-повествовательная тема начала распевна, дышит свободно, глубоко, словно это не монолог странника, а песня барда, обращенная к широкой аудитории. При упоминании же о камнях, разрушенных «бурями лет», музыка переносится в трагическую атмосферу грозных событий, резко меняет

свой облик: вместо архаической песенной диатоники — жесткие хроматические построения, мелодия утрачивает напевность и ладогармоническую устойчивость... Однако, как ни печален вид развалин, угнетаемый и закованный в цепи народ чтит в них святую память отцов. Камни эти — символ его великой борьбы за свою свободу, —

И, воспаряя над низким врагом гордо и мощно,
Он к бою готов, к бою последнему, к грозной борьбе!

В соответствии с этой поэтической программой в заключительном разделе песни наступает еще один образный сдвиг: тема сурового прошлого, страдания и горя обретает совершенно иной смысл — она символизирует свет, исходящий из глубин далеких веков и устремленный в будущее. Этот переход отражается в чисто музыкальной трансформации материала. С одной стороны, возрождаются диатоника, характерная интервалика и общий рисунок темы, с другой — происходит ее жанровая модификация в маршевость. Последняя подчеркивает мужественную стойкость, ноту сопротивления. Здесь мелодия звучит уже не как рассказ путника, а как походная песнь, музыка защитников Родины, вдохновленных славным историческим прошлым армянского народа.

Родина грезится умирающему на поле битвы гайдуку («Долина Сално» из того же цикла). С возникновением ее образа меняется и печально-суровый рассказ о предсмертных минутах бойца. Словно вся жестокая панорама отодвигается прочь, а вместе с нею уходят и боевые сигналы, и мелодика траурного шествия, и, наконец, пронизанный болью причет («Запевает кузнечик в кровавых полях...»). Возникает светлая мелодия-символ «свободной родной страны», отмеченная сердечностью тона и гармонической наполненностью, — образ отчизны раскрывается не только в словах, но и в поэтической одухотворенности музыки.

Чувство Родины у Свиридова способно трансформироваться в глубоко лирическое переживание. Такова песнь «В сердце светит Русь» из вокального цикла «У меня отец — крестьянин»: патриотическое настроение поражает слитностью трепетно-субъективного порыва с тонким ощущением родной реальности, с ее реками, пашнями и лесами, неповторимым ее своеобразием. Эту песнь хочется сравнить с благоговейной молитвой, настолько

ярко выражено в ней преклонение перед «краем разливов грозных и тихих вешних сил», где сама природа учит человека жить.

Любовь к Родине воплощена композитором в мелодии исключительной национальной характерности. Эмоционально наполненная, музыка словно исходит из каких-то глубинных родников, в ней говорит чувство настолько сильное, свободное от всего наносного и будничного, что мелодическая линия получается графически строгой, сжатой, подобно формуле. Это — Родина, взятая с очень близкого расстояния, необозримая, но уместившаяся в сердце. И музыка, обращенная к ней, звучит с торжественной проникновенностью... Сердце человека раскрыто навстречу ее желаниям. Ухо его чутко прислушивается к ее дыханию, к напевам современным и исчезнувшего языческого обряда. Он слышит стон и надежду ее. Он сросся с ней душою и телом и, говоря о себе, воссоздает и ее. Она присутствует не только в его мечте и слове — она перспектива и единственная альтернатива его жизни. И является она ему не только в своей вещной огромности, но живет в его, казалось бы, мимолетных душевных движениях, порою растворяясь лишь в краске темперамента, превращаясь в его неосознанный порыв к будущему...

Патриотическая направленность определяет и склад героического в музыке Свиридова, которое мыслится им как подвиг во имя Родины и народа, как черта, подразумеваемая в самом народном характере. Поэтому нет ничего удивительного в том, что героическое раскрывается на материале музыкального эпоса. Однако эпос тут своеобразен, ибо композитор стремится к синтезу народно-жанрового начала с современными представлениями динамики и активности. В героических образах отражается почвенное, даже подчеркнуто архаическое (взятое как убеждающая параллель к национально-коренному). Если речь идет об отдельной личности, личном подвиге, то в музыке непосредственно обобщается народная черта. Обрисованная в таком свете личность является полномочным представителем народа. Вместе с тем в природе героического начала у Свиридова ощущается трактовка его с позиций современной демократической культуры — на героических образах лежит отпечаток революционной песенности (в соединении с эпиче-

ским жанром песенность как бы проделывает обратный путь к своим истокам, однако с сохранением черт, которые она приобрела, отражая свободолюбивую борьбу народа). Отсюда характерное сочетание мужественной воодушевленности, упорства, готовности к самопожертвованию. Система же музыкально-выразительных средств обусловлена ее преемственной связью с жанрами народной музыки.

Естественно, что на природу героического оказывает давление вся образная система, общий контекст того или иного сочинения. Вне конкретной идеи и психологической мотивировки, даже при звуковом правдоподобии, героическая тема превратилась бы в бессодержательную формулу. У Свиридова героическое всегда индивидуально неповторимо, и понимается оно не абстрактно, а социально определенно, что находит отражение в собственно музыкально-интонационном содержании.

Так, в «Бранном кличе» из «Страны отцов» героическое возникает как готовность защитить отчизну, свободу. Мрачный драматизм музыки рисует саму атмосферу вражеского нашествия, тревогу и крайнее напряжение сил. Черты сурового эпоса, свойственные всей музыкально-образной драматургии цикла, в какой-то мере сохранены и здесь. В повествовательной манере даже героическое вынуждено подчиниться уравновешивающему принципу спокойного, балладного изложения, но пьеса написана в предельно допустимом для эпического жанра психологическом обострении.

Конкретное музыкальное содержание героического меняется в связи с показом классовой борьбы. В «Поэме памяти Сергея Есенина», этой монументальной вокально-симфонической «оде России», кульминационным моментом развития социально-освободительной темы служит эпизод «Крестьянские ребята» — возникает образ коллективного героя, восставшего деревенского люда, который правит суровый суд над врагами во имя справедливости и равенства. Музыка пронизана богатырским духом, в чем-то близким аналогичным страницам Бородина, но вместе с тем идущим и от партизанских, походных песен времен гражданской войны. В ней много удали, взрывчатой энергии. Ее тонус определяется призывной мелодической интонацией, наиболее ярко воплотившейся в озорном и, одновременно, ликующем мотиве.

В ритмическом замедлении он приобретает особую весомость, звучит мужественно, с непреклонной убежденностью:

Веселись, душа
Молодецкая.
Нынче наша власть,
Власть советская.

«Революции — праздник угнетенных и эксплуатируемых», — писал В. И. Ленин. Именно праздничность революционной героики уловлена и исторически верно выражена в музыке Свиридова. Оркестровая палитра наполнена звонкими тембрами, юбиляциями полнозвучного хоровода деревянных и фортепиано, репетициями труб. Атакующий возглас хора («Красной Армии штыки да в поле светятся»), поддержанный сверкающими тембрами медных, придает особую жизненность картине героического воодушевления. Масса выступает как целостная личность, осененная одной идеей, единым порывом.

В «Патетической оратории» массы вновь выступают в слитности. Однако и личность получает ярко убедительную характеристику. Это героическая личность, объединившая в себе поэта, пламенного борца за революцию, человека труда. Примечательно само начало оратории. Без излишних предисловий вступает призывающий к борьбе голос. Это голос оратора, и в его пламенных словах программа борьбы не только провозглашается, но и звучит полемично, остро, пронизанная непримиримостью к старому миропорядку. Вокальная мелодия сохраняет живость непосредственного обращения к тысячной аудитории, атмосферу площади, жарких дискуссий. Музыкальная интонация — ударная, с резким подчеркиванием смысловых узлов. Поэтический стиль Маяковского, с типичными для него рублеными ритмами и концентрированной образностью, не растворяется в музыке и не подминает ее под себя. В их синтезе еще более обостряется публицистичность, напряженность эмоционального тонуса.

Героическое — одна из характеристик человеческого подвига. Другая, не менее важная, — труд. Признание этической ценности труда — краеугольный камень народной нравственности, и эта мысль нередко воплощается в произведениях Свиридова.

В «Молотьбе» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» музыке труда придан характер ритуала. Народ словно священнодействует на гумне, ибо от труда зависит все — и изобилие, и радость. Хотя вскользь упоминается и о тяжелой крестьянской доле, не ее отражение доминирует в данном эпизоде. Музыка захватывает внутренней приподнятостью, эпическим размахом. В самом ее тонусе отразился ритм работы, в ней слышится хвала труду. Не случайно, что остинатный мотив (им становится первая же реплика хора — «Вышел зараня дед на гумно молотить») постепенно проникается праздничным настроением, особенно в ярких тембрах труб и деревянных, и не случайны ликующие юбиляции всего оркестра в кульминации, где говорится о щедром даре земли. Здесь композитором схвачен глубоко национальный тон русских славлений, их «серьезная мажорность», широта эпического характера.

В драматургически многоплановой «Песни о хлебе» из поэмы «Страна отцов» рассказывается о хлебопашце. В ней ни слова не говорится о гнетущих социальных условиях, трудных буднях деревни и бедности людей, в музыкальных же образах ощущается тяжесть крестьянской жизни. Через всю песню проходит своеобразный лейтмотив — заунывная, тягучая басовая мелодия, исполненная безысходной тоски и затаенности. И хотя тут имеется определенный сюжет, обозначены даже некоторые бытовые детали, вплоть до лиры гусана, герой раскрывается не через них, а именно через лейтобраз труда — суровой доли и суровых будней.

Данная характеристика крестьянской жизни — не единственная в песне. Хлебопашца и святой плод его жизни славит гусан. Ибо хлеб — благо народа и свобода. В музыке, хотя она и остается эпически сдержанной и немногословной, хвала труженику звучит с проникновенной силой. В самой вокальной линии возникает своеобразная мелодическая интонация, словно идущая от юбиляций; торжественной ее широте становится тесно — появляется необычный метр $^{18}/_{4}$, и звонкая ее радость возносится к стоящему на пьедестале доброму труженику:

И о вас мы поем,
О свободе вашей поем,
И о хлебе святом мы поем!

Героический труд — право на будущее, право на счастье. Он радостен, когда его озаряют вера и мечта. В эпизоде «Здесь будет город-сад!» из «Патетической оратории» отражен момент индустриализации страны: трудовой народ по призыву партии бросился на штурм вековой отсталости. Было трудно: грязь и холод, цепкая рука голода... Но надежда окрыляла людей. И вот в ненастную погоду, когда «дождь сечет, как жгут», и «синеют губы с холода», залегшие под старой телегой рабочие мечтают: «Через четыре года здесь будет город-сад!»

Этой надеждой и светится музыка всего эпизода; она родственна массовым песням 30-х годов, радостно приветствовавших эпоху великих преобразований. Примечательны характерные песенные интонации, осевшие в вокальной линии, особенно во втором разделе, где возникает типичный «марш труда» («Здесь взрывы закудахтают...»). Упругие мотивы, с энергичными линиями, наполнены ритмической динамикой, интонация запечатлела энтузиазм и решимость. Примечательна и легко скользящая гамма ровно бегущих шестнадцатых у альтов. Эта темброво-динамическая краска ассоциируется со свистом проносящегося ветра, с вихревой его свежестью. Однако, быть может, она имеет не только изобразительное значение — скорее всего это отдаленный отклик на символику массовых песен 30-х годов, в которых с ветром, с утренней свежестью связывалась волна обновления («Песня о встречном» Д. Шостаковича, «Песня о веселом ветре» И. Дунаевского, «Москва майская» Д. и Дм. Покрасс).

Мысль о красоте труда афористически ярко воплощена в ариозно-широкой мелодии меццо-сопрано, которая появляется как итог развития, его кульминация («Я знаю — город будет...»). На мягком фоне аккордов хора и арф, серебристых переливов челесты и фортепиано она звучит проникновенным гимном человеку. Она утверждает высокую идею человечности, воспевает созидательный труд, романтизирует его, придавая ему характер прекрасного...

Может показаться парадоксальным, но тема странствия, бездомности в произведениях Свиридова отнюдь не свидетельствует о том, что человек выходит из-под контроля социальной взаимосвязи. Просто «система от-

счета» в таком случае меняется, становится более фундаментальной. Да, в стране с неустроенным общественным порядком человек теряет родной очаг, вынужден расстаться с родными местами, с возлюбленной. Но тем острее ощущает он связь с судьбами Родины, с обездоленным народом. В этом — своеобразие мотива странствия, бродяжничества, который проходит через многие сочинения Свиридова, внося в них чисто романтическую проблематику.

Весна властно увлекает странника в далекие края («В дальний путь!» из поэмы «Страна отцов»). Путь его лежит через пустыни и моря, ведет к «диким кручам», где парит орел и плывут гонимые ветром облака... Природа дарует ему счастье и покой. Отсюда удивительная наполненность лирического чувства, «отзывчивость» интонации. В ее просветленной грусти есть что-то шубертовское (конкретизирующееся в песенной диатонике, мягкости секстовых ходов, плавном движении по звукоряду мажорных аккордов). Умиротворенность настроения говорит о внутреннем раскрепощении, о слиянии человека с природой и овеществлена она в самой романтической приподнятости музыки.

Герой песни «Дым отечества» из того же цикла живет сокровенным желанием возвращения в отчий дом. Воспоминания о детстве причудливо смешались с грезами. Вся музыка согрета мечтою, исполнена безмятежной радости, хотя порой и омрачается сомнениями... Своеобразие музыки заключается в том, что романтическое мироощущение передано здесь выразительными средствами, идущими от совершенно иных стилевых норм, а именно народного творчества. Ибо музыка эта примечательна не только своей эмоциональной общительностью и искренним тоном, но и той простотой выражения, той скромностью и тонкостью без изысканности, которые неизменно пленяют в крестьянской песне.

Мотивом возвращения пронизана песня солдата из бернсовского цикла («Возвращение солдата»). Умолк гром войны, и, собрав свой скарб нехитрый, солдат возвращается домой. Мелодия его песенки — пружинистая, в бодром маршевом ритме. А счастлив он оттого, что не отягчил «грабежом своей сумы походной», что думает о милой, «о той улыбке синих глаз, что мне во тьме светила» И вот грезы словно превращаются в явь. Му-

зыка шествия уступает место мелодии широкого дыхания, символизирующей любовь, пронесенную через все превратности судьбы. И воображаемая встреча с возлюбленной, диалог с ней воплощены с той захватывающей эмоциональностью, которая указывает на органичное претворение в музыке Свиридова некоторых черт романтического стиля.

Человек раскрывается и в соотношении с природой. У композитора редки страницы «говорящей природы», пожалуй, не найти у него музыки самодовлеюще ландшафтной, красочно-изобразительной. Природа, психологизируясь, словно перемещается в переживания героя, насыщается сугубо человеческим содержанием. Субъективизируясь в чувствах, она несет с собою внеличное начало, внутренне раскрепощая человека, ставя его в плоскость сущностных явлений жизни, акцентируя в нем вечное, бессмертное, неподвластное сиюминутности бытия.

В «Прологе» из «Страны отцов» стихи живописно рисуют осеннюю природу с побелевшими от снега холмами и бушующим ветром. В музыке же этот пейзаж непосредственно не отражен, он скорее созвучен ненастью «суровых и лютых годин», ибо мысль странника обращена к развалинам башен и стен, не поддавшихся насилию и оставшихся в веках. Именно с бесконечной грядой веков ассоциируется непреклонный шаг оголенных октав, то исчезающих в тумане низкого регистра, то будто вздымающихся на горные кручи. И колокольное звучание протянутых нот усиливает печальную торжественность символического пейзажа.

В «Дыме отечества» голос природы («Вечер тих, туман повис голубой...») олицетворяет неугасимую мечту человека о прекрасном. Потому и музыка данного эпизода, оставаясь единой с мелодикой иных разделов песни, словно трансформируется, благодаря большей экспрессивности интонации, в романтическую «тональность», приобретая подчеркнуто субъективный характер.

Глубоко оригинальное решение темы человека и природы дано в «Березке» из цикла «У меня отец — крестьянин». Здесь необычна сама психологическая ситуация, как бы снимающая преграду между лирическими раздумьями человека и таинственным говором березки, наделенным тем не менее значительным поэтическим

смыслом. Конечно, этот своеобразный любовный диалог с параллелизмом лирических чувств — плод игры поэтического воображения, но музыкальная картина нарисована с такой убеждающей силой художественности, что ее воспринимаешь не только как поэтическую метафору, а как исполненную подлинного психологического реализма сцену.

В «Березке» мы вновь сталкиваемся со свиридовской манерой трансформации романтического в более близкую себе стилистическую сферу. Проникновенная нежность есенинского стиха полна утонченной эмоциональности, и чисто народный колорит еще более обостряет чувство рафинированной пасторали. Свиридов же усиливает в песне крестьянское начало, приближая ее к лирической частушке. До предела «упрощая» инструментальное сопровождение, он ограничивает его функцию преимущественно гармонической поддержкой голоса. Благодаря ритмическому рисунку $^{6}/_{8}$ и $^{9}/_{8}$ песенная линия приобретает пластичность танцевального движения, которое, впрочем, особенно явно не проявляется.

Мелодия наивна и простодушна, однако при всей своей внешней сдержанности внутренне трепетна, эмоционально насыщена. Свиридовский герой в этой музыке раскрыт в двуединстве своих характерных черт: почвенности, цельности чувства и тонкости мироощущения, способности переживать не только согласно своей социальной природе, но и глубоко своеобразно, индивидуально.

В песне «Давно ли цвел зеленый дол» из цикла на слова Бернса природа созерцается в контексте еще более сложных философских проблем. Человек, наблюдая за ее непреложными законами, постигает свою собственную судьбу. Эта взаимосвязь выступает не как механическая общность параллельных закономерностей, а как диалектическое единство вечно обновляющейся прекрасной природы и преходящей человеческой жизни. Не трудно представить себе принцип поляризации материала. Если в драматических речитативных фразах, прерывающих привольное течение музыки и словно с укором обращенных к судьбе («Где этот летний рай?»), слышится трагическая нота, то природа вторгается в песню радостно, оживленным хороводным движением, ассоциирующимся с ее вечным круговоротом. В музыке — лирическая наполненность баркарольного жанра с характерным «раскачи-

вающимся» ритмом и мягкой пластичностью мелодической линии.

Образ природы представлен в песне отнюдь не одной лишь эмоциональной краской. Даже тогда, когда взор человека обращен только к ней, меланхолическая нота не смолкает, ибо весна и май, цветение и освежающая влага взяты не сами по себе, а именно как психологический контраст к судьбе человека. Но если в ряде эпизодов струится печаль, то в других большой силы выразительности достигает и воля к жизни; ее порывистая властность ощущается в ликующей фразе — на фоне бурно плещущих волн фортепианного сопровождения, словно живописующих устремленность к грядущей весне:

И зазвенит, и запоет,
И снова вереск зацветет...

Однако ж в музыке Свиридова есть и такие страницы, в которых природа начинает говорить «своим языком», захватывая чарующей симфонией голосов, живым дыханием. Такова, к примеру, вторая часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Поет зима»), увлекающая верным ощущением зимнего ландшафта, колористической выдумкой и национальным темпераментом. В динамичной пульсации музыки, в тембральной драматургии отразились и бешеный порыв вьюги, и спокойное дыхание погруженного в дремоту пейзажа — с таинственными шорохами и скользящим лунным светом, баюканьем стозвонного сосняка... Свиреп и властен голос зимы, и грозный ее клич подобен голосу судьбы. Но эпизоды упоения стихийной силой сменяются иными, где характерная «зимняя ситуация» дает повод для воплощения гуманного начала: жалостливая интонация пронизана состраданием к полузамерзшим пташкам, мечтающим о приходе весны.

Хотя на протяжении всей песни чисто живописное постепенно отступает перед параллельно с ним развивающимся психологическим, это достигается не обесцвечиванием колористического начала, а более многогранной и глубокой его трактовкой...

Лирическое чувство — самый чуткий и тонкий камертон человеческой личности. В любовном чувстве с непосредственной силой проявляется воля человека к само-

утверждению. И не удивительно, что любовная стихия играет важную роль в понимании свиридовского героя, равно как и нравственной позиции автора. Дело в том, что Свиридов никогда не ограничивает свою задачу просто лишь показом той или иной черты характера, того или иного душевного движения; свой ракурс ви́дения он возводит в степень этического принципа. Композитор словно внушает слушателю (а без этой убежденности не было бы и подлинной художественности), что такое-то чувство прекрасно именно в таком проявлении, в данной психологической окраске.

Музыка нашего века знает прекрасные примеры любовной лирики. Взять хотя бы прокофьевскую лирику, близкую к полудетским грезам с их душевной скромностью и освежающим холодком утренней зари. Однако тезисное определение преобладающего характера не способно вместить всего многообразия лирического ни у Прокофьева, ни у кого-либо из крупных художников. Так и у Свиридова: любовно-лирическое образует целый спектр чувств — от сосредоточенно-сдержанных до экспрессивно-порывистых, от печали до шумной радости, от воспоминаний о пережитом в его осенне-блеклом освещении до открытой звонкой эмоции. И все же можно утверждать, что любовь у Свиридова трактуется в полном согласии с традициями гуманистического искусства — как условие нравственного возвышения, как голос природы и человечности.

«Прощай!» из бернсовского цикла... Тонус песни — сдержанная страстность, характер — пронизанная сильным чувством любовная мольба. Музыка приподнята, даже в какой-то мере торжественна, отмечена драматической остротой. Вокальная мелодия примечательна естественной простотой интонаций («идет от сердца» — говорят в таком случае) и одновременно психологической правдивостью. Она словно дышит в песенной своей широте и открытости.

В лирическом порыве героя песни «Был бы у меня баштан» из «Страны отцов» прежде всего привлекает искренность и пылкость чувства. Перед нами — образ простого парня. Быть может, мечты его и не лишены наивности, но в них — сама цельность и чистота натуры. При всей демократичности и общительности интонационного строя мелодия весьма далека от бытовых стереоти-

пов. Свежесть мелодических оборотов с поляризацией хроматической заставки и диатонической песенной мелодии основного построения, красочные гармонические соотношения, неквадратность мелодической структуры — все эти «частности» придают речи героя импульсивность свободной импровизации, идущей от непосредственного чувства.

Лирика приоткрывает завесу над сокровенным, благодаря ей слушатель вторгается в глубинные пласты психологии личности. Роковые же события и трагические переживания, потрясающие все человеческое существо, выказывают совершенно неожиданные его стороны. Именно в моменты жизненных потрясений испытывается нравственная ценность личности, выявляется мера ее стоицизма, прочности ее духовных опор.

Трагические страницы музыки Свиридова глубоко впечатляют своим психологическим реализмом.

В «Стране отцов» и «Поэме памяти Сергея Есенина», при всех их многочисленных и резких отличиях, трактовка смерти подчиняется одной нравственной идее, хотя и претворяемой в каждом случае индивидуально. Это не удивительно: герои обоих сочинений — носители гуманистического идеала автора, олицетворение его понимания личности. Отсюда и единство нравственного принципа, с особой яркостью заявляющего о себе при оценке несходных явлений.

Острая экспрессивность образа смерти в «Черном орле» из «Страны отцов» обусловлена всей совокупностью музыкально-поэтических средств; столь сильное душевное волнение не так уж часто в свиридовских героях. Вокальная линия терпка, нарочито угловата. Пронзительные интонации двузвучных мотивов в инструментальной партии «терзают слух». Диссонирующие гармонические наложения в заключительном разделе приобретают большую жесткость, живописуя несмолкаемый шум крыльев смертоносной птицы, торжество рока. И все же в песне, органично связанной с остальными эпизодами цикла, тема смерти трактована в обобщенно-эпическом плане, насыщаясь героико-драматическим звучанием.

В есенинской «Поэме» образ смерти принимает более зловещую окраску; в двух последних «аккордах» цикла («Я — последний поэт деревни» и «Небо — как колокол»)

воплощено ощущение трагически оборвавшейся жизненной нити.

Музыка первой из названных песен пронизана скорбью расставания с жизнью, тяжелым чувством утраты. Поэт отпевает себя. Он, слышавший стон и крик Родины, даривший ей песню, знает, что скоро пробьет его «двенадцатый час»... В горестной мелодии — интонации плача. Пустые квинты, застылая фактура оркестрового сопровождения, словно оцепеневшая мелодическая линия, — все это вызывает мысль о предрешенности, безнадежности...

Острота же психологического переживания в песне «Небо — как колокол» обусловлена ее широким социально-историческим планом. Да, вместе с поэтом уходит и его песня, но только ли их настигла роковая минута? Россия языческой свежести и могучих порывов природы, со всей неустроенностью и вопиющей несправедливостью, с бесконечными ссыльными дорогами и тяжелой долей крестьян, но одновременно и Россия с воспрянувшим ритмом труда-ритуала, всколыхнувшаяся к борьбе и с веселым гневом свершающая суд возмездия, — эта Россия стоит на грани жизни и смерти, оставляя поэта своего лицом к лицу с холодным сиянием будущего.

Все, что казалось незыблемым — рушится. И хотя, согласно суровой диалектике жизни, гибель отживающего и подразумевает рождение нового — ради «вселенского братства людей», именно прощание определяет окраску заключительной песни цикла.

Конечно, это трагедия одной, неповторимо-своеобразной поэтической индивидуальности, под углом зрения конкретного социального типа пережившей исторический перелом, в субъективности своей односторонней, но вместе с тем искренней и жизненно достоверной. Потому-то и придал Свиридов трагическому ощущению смерти такую эпическую масштабность, при которой слушатель проникает в весь драматизм переживания.

Сам музыкальный образ знаменателен по своему интонационному облику. С одной стороны, жанр эпической поэзии — торжественное ламенто — ощущается в мощных колокольных перезвонах, ассоциирующихся с народными сценами из русской оперной классики; на несомненную связь с эпическим искусством указывает и хоровая партия с ее архаической суровостью диатоники, с харак-

тером заклинательной песенности. Но, с другой стороны, в остинатной мелодии, провозглашаемой с непреложностью формулы, сказывается близость к романтическим темам рока с их сгущенным психологизмом, трагедийным настроением. Так своеобразие замысла обусловливает взаимопроникновение, казалось бы, полярных стилистических черт — эпико-архаической и романтико-психологической, тем самым предопределяя содержательную глубину, многогранность и символическую значимость музыкального образа.

В «Сестре» из «Страны отцов» смерть героя обрисована в совершенно иной эмоциональной и смысловой тональности. Это — элегия в жанре marche funebre. В поэтическом тексте звучит жалобная нота, выражено томящее одиночество в предсмертном мгновении, слышится укор судьбе, лишившей человека последнего утешения — уверенности, что над его прахом родные прольют слезы. Мелодия же, несмотря на скорбь, полна просветленного умиротворения.

Такая трактовка темы смерти вполне объяснима цельностью мироощущения автора; вытекает она и из образно-драматургического замысла цикла. «Сестре» — средний эпизод заключительной триады песен. В крайних разделах этой триады («Бранный клич» и «Эпилог») музыка проникнута патриотическим воодушевлением — лишь в борьбе может человек защитить Родину, приумножить ее славу. Когда Родина велит, жизнь человека принадлежит ей. В «Бранном кличе» ее призыв прозвучал, в «Эпилоге» героям возносится хвала. В «Сестре» показана смерть героя, отдавшего жизнь за Родину. И просветленная сосредоточенность музыки говорит нам о том, что тяжесть трагического исхода умеряется сознанием исполненного долга перед Родиной, пониманием неизбежности и оправданности жертвы, принесенной на алтарь отечества.

В данной ситуации напоминание о высоких патриотических и гражданских побуждениях могло привнести патетическую напыщенность и ослабить скорбное настроение. В силу же парадоксальной логики художественных ассоциаций элегическая печаль песни, ее глубоко личный характер с психологической силой проникновения указывают на смерть героя как на высоко трагедийный момент народно-освободительной борьбы.

* * *

Преодоление схемы и стереотипа — непременное условие любого творчества. Свежесть, самобытность музыки Свиридова тем и обусловлена, что она далека от академичности, от некоего общестилевого баланса. И дело тут не в какой-то исключительности конкретных форм музыкальной выразительности или особом переосмыслении традиций. Индивидуальность его музыки пролегает через оригинальность тех людских судеб, которые она отражает. И, конечно же, людские характеры не обретали бы в ней новую жизнь, если бы композитор лишь иллюстрировал поэтические образы. Свиридов безошибочно находит поэтике личности музыкальный эквивалент, обладающий самостоятельной образно-характерной значимостью, собственной оригинальной структурой.

Эта музыка нова прежде всего современностью самого героя. Ведет ли его художественное воссоздание к усложнению или упрощению техники письма — вопрос второстепенный в сравнении с тем, насколько стилистические новации позволяют композитору углубиться в сущность явлений, увидеть их «новыми глазами», проникнуть в их сокровенный смысл. Ибо лишь такая цель способна послужить эстетическим оправданием новации, иначе говоря — лишь она может привести к подлинному обновлению искусства.

Психологическое и социальное своеобразие личности свиридовских героев накладывает глубокий отпечаток на музыку. Однако признание общих условий еще не обеспечивает нам объяснения той изумительной интонационно-образной дифференциации, тех стилистических вариаций, которые мы наблюдаем в пределах данного конкретного сочинения, той верности, с которой воссоздаются человеческие характеры, их окружение, той чуткости в выражении душевных порывов, которой так привлекает всегда Свиридов-художник.

При исследовании специфики свиридовской выразительности следует иметь в виду ее жанровую основу, а именно песенность. Разноликие жизненные явления осмысляются в вокальном творчестве Свиридова согласно канонам песни, не терпящей многословия, сочетающей ладность строфической структуры с непосредственностью выражения.

Интонационные типы и эмоциональные краски могут принимать различный характер и поляризироваться: определенный комплекс выразительных средств заставляет в одном случае ощутить в герое поэта, в другом — крестьянина, в третьем — странника и т. д.

Музыкальная речь героев опирается на архаические формы и на жанры сугубо современные, на деревенские и городские, массовую песню, романс и частушку, вокальную и инструментальную музыку, речевую и распевную интонацию. Жанровые особенности порою выступают слитно, концентрированно, приобретая большую силу эстетического проникновения. Порою же они представлены обособленно, создавая дополнительную возможность контрастирования. Но своеобразие это никогда не приводит к бесстильному конгломерату, ибо в свою очередь пронизано авторской интонацией.

Музыка далека от тех наивных фольклоризмов, которыми нередко грешат иные образцы современного искусства. Речь героев Свиридова примечательна прежде всего тем, что она отражает самобытность людских характеров, и при всей ее истовости и «натуральности» в ней не найти буквального воспроизведения народной речи. Нравственное и художественное обоснование музыкальный язык героев находит во всем их духовном строе.

Сложность социальных и личностных аспектов в трактовке героя обусловливает жанровое богатство вокальных циклов Свиридова. В них совмещаются различные жанрово-эмоциональные качества: повествование и лирическое излияние, драматическая напряженность и эпическое раздумье, переключение от жанрового к интимному и т. д. Эпическое начало словно изнутри раздвигает рамки песни, монументализирует ее, придавая содержанию большую обобщенность, однако искренность высказывания предохраняет ее от импозантности и образно-архитектонических излишеств. Повествовательные и драматические типы изложения очень естественно сочетаются с монологической природой песни, то есть с той ее разновидностью, в которой музыка полностью проецируется именно на духовное начало; возникают и диалогические сцены, и эпизоды «от автора», или рассказ может вестись от лица героя. Подобная «полифоничность» значительно расширяет содержательные возможности песенной формы, внутри нее начинают пульсировать совершенно иные

потоки, она меняется и структурно. Переакцентировка композиционных пропорций придает гибкость строфичности, нарушает ее квадратность, выделяет экспрессивные моменты, вводит в песенность наглядную изобразительность.

Портретная характеристика в музыке способна обрести жизненную убедительность, действенность только при том условии, если в ней сохранится внутреннее психологическое движение. Возможности песенной формы здесь в известной степени ограничены в силу ее коренных структурных особенностей — преобладающей экспозиционности изложения, повторяемости куплетов, не говоря уже о внутрикуплетной повторности, при которой развития и вовсе может не получиться.

У Свиридова можно отметить множество средств преодоления «структурного консерватизма» песни, при этом всегда оправданных особенностями конкретной художественной идеи. Даже в песне с неизменным куплетным строением невозможно рассматривать каждую последующую строфу как точное повторение предыдущей хотя бы потому, что слово меняет смысл и музыкальной интонации, а в конечном итоге — музыкальную выразительность более общего плана.

Эта общая тенденция действует в ряде случаев параллельно с другой — желанием отразить в развитии новые черты характера человека, полнее обрисовать мотивы его поступков, механизм душевных порывов, раскрыть сложную взаимосвязь социальных и нравственных проблем жизни. Поэтому и подвергаются «давлению» разные стороны песенной формы: ее структура, мелодическая линия, соотношение вокального и инструментального начал. У Свиридова само понятие симметричности строф нередко становится весьма условным из-за масштабно-ритмических перечений (вызываемых сжатием или, наоборот, расширением строфы и вовсе не подразумевающихся в поэтическом тексте, а, как правило, возникающих из автономности эмоциональной градуировки самих музыкальных образов). При этом изменения интонационных «деталей» внутри целостной песенной структуры (замена начальной интервалики более острой или, напротив, несколько нейтрализующей прежнюю, ритмическая акцентировка и гармонические перекраски, решительная трансформация фактуры) бывают столь обиль-

ными и разнохарактерными, что возникает сквозное музыкальное «действие» [1].

Преобразование типовых схем — фактор, столь же необходимый для развития песенности, сколь и для любого другого жанра. Только в таком случае может быть решена та или иная конкретно-художественная задача. И если задачи действительно значительны, то они способны затронуть самую суть жанрово-композиционной традиции, обнаружить еще неведомые перспективы ее эстетического воздействия.

Реформа песенности, которую предложил Свиридов, учитывает опыт русской классики (прежде всего Мусоргского и Бородина), путь советской песни и вокальной лирики. Протягиваются к ней и иные нити национального музыкального сознания, быть может невидимые, но тем не менее привносящие сюда свои особенности. Для Свиридова эти традиции, наряду с народной песней, имели тот эстетический смысл, что, с одной стороны, через них осуществлялся выход к первозданному, коренному, а с другой, благодаря близости песни к быту, живому дыханию времени, — к современной действительности, людям, к тому уровню их чувств и стремлений, который сохраняет нерастворимо человеческое начало во всей его полнокровной реальности.

Отсюда и весьма примечательное отношение Свиридова к будничному. Он не толкует его как интонационную сферу, антагонистическую возвышенному, и поэтому не прибегает к довольно распространенному в наше время методу пародирования, эстетического принижения повседневного. Буднично-повседневное не подвергается и такой трансформации, при которой подавлялось бы его жанровое своеобразие (прием, в особенности характерный для романтической эстетики и преследующий цель возвышения, очищения приземленного, усиления в нем духовного начала).

Бытовое в сочинениях Свиридова, чуждое интонационной «накипи», сохраняет свою первозданность, делая тем самым шаг в сторону чисто народного, крестьян-

[1] Некоторые вопросы динамизации песенной формы в произведениях Свиридова специально рассматриваются в статье И. Левиной (см. ниже), а также, на более частном материале, в работе Т. Курышевой (стр. 222—224 наст. изд.). — *Ред.-сост.*

ского. Оно ощущается композитором как естественная среда образного развития, обеспечивающая повествованию убедительность жизненной правды. Оно не приглушает, но еще более оттеняет ту ноту поэтической скорби или озарения, борьбы или одиночества, радостного порыва или самоуглубления, в контрапункте с которой предстает перед нами. Будничное, повседневное — это не мелочи, нарушающие сферу поэтического, а необходимые художественные элементы реальности...

В своеобразии личности, которую представляет нам музыка Свиридова, отражается творческая судьба самого композитора. Известно, что широкое признание получил он в 50-е годы, приковав к себе внимание высоким строем чувств, твердой принципиальностью в борьбе за будущее национального искусства.

Именно в это время, отмеченное противоречивым сплетением различных стилевых норм, их стремительной сменой, зачастую неразборчивым пересмотром сложившихся традиций, обращает Свиридов свои поиски к глубинным пластам народной культуры. И прежде всего к тем ее видам, которые ранее, сохраняя во многом местное, «областное» значение, не включались активно в общенациональный обиход. Возрождая старинные интонации и лады, он выискивал их не в архивной пыли, а в сохранившемся подтексте живой музыки. Иначе говоря, он взял курс не незыблемые ценности, освобождая их от того слоя, который представлялся ему наносным. Если в эстетической ориентации композитора и была известная односторонность, то она явно пошла на пользу дела, ибо избранный им путь наиболее соответствовал его творческим целям. И замечательно не столько то, что Свиридов не увлекся модными течениями (твердость позиции — норма поведения каждого истинного художника), сколько то, что его путь привлек и других.

Сама по себе ретроспекция могла бы оказаться бесплодной, если бы «извлеченный» из веков материал не наполнился большими современными идеями, если б музыка не содержала ответ именно на те вопросы, которые выдвигают наши дни. В своем неуклонном погружении в первозданные залежи народного творчества Свиридов ни на миг не выходит из круговорота той жизни, к которой принадлежит сам, отнюдь не бежит от забот и тревог своего времени. История и современность,

национальный характер в его прошлом и настоящем — элементы общенародного, отмечающие личность индивидуальной неповторимостью, — фокусируются у него в едином музыкальном переживании.

Обобщая черты свиридовских героев в их идейно-образной последовательности и взаимосвязи, начинаешь понимать, что через них воссоздается история становления национального характера, что в музыкальных портретах воплощено национальное понимание личности. Она предстает тогда в любопытном историческом срезе, объединяя совершенно различные социально-психологические пласты, начиная от крестьянского, от поколения, творившего революцию, вплоть до человека современности. Собирательное понятие «национальный характер» охватывает тут множество людских типов, судеб, родственность которых проявляется в их почвенности, неделимости национального начала.

По музыкальному своему происхождению свиридовский герой связан преимущественно с традициями эпического искусства, и это определяет его относительную эмоциональную уравновешенность. Чувства героев пропускаются через два «замедлителя» — оду и ламенто, эти два столпа эпики, в которых любая критическая нота укрощается и звуковой образ принимает характер символа — без случайностей и сиюминутных взрывов, но и без тех мощных средств обличения и полемики, с которыми столь неохотно расстается современное искусство.

Однако было бы явной несправедливостью заподозрить композитора в социальной бесстрастности. Да и возможно ли остаться равнодушным, обращаясь к Пушкину и Исаакяну, Есенину и Маяковскому, Бернсу и Блоку? Бородинский тип мышления возникает у Свиридова скорее всего как некая самозащитная реакция на традиции импульсивно-психологического симфонизма с его взрывчатой эмоциональностью, обостренной экспрессией.

Нет, не трезвостью и холодным рассудком отмечен свиридовский герой, а влюбленностью в мечту, которая ведет его по нелегким жизненным дорогам, и в этом — загадка его романтичности. А романтизм музыки Свиридова совершенно особый. Ему не свойственны интенсивные и кратковременные излучения страсти, универсальная быстротекучесть впечатлений — неотъемлемые приметы романтического восприятия.

В противовес чувственной динамике романтиков музыка Свиридова может показаться статичной. Эмоциональная шкала ее градуирована таким образом, что амплитуда перепадов вовсе не воспринимается как игра полюсами. Но при большой лаконичности и концентрированности мысли, строгой дисциплине чувства Свиридов способен высказаться обстоятельно, направляя слушательское внимание на самый предмет, на содержательную сторону, а не на необычность подачи материала. И хотя музыка его богата и чисто композиторскими находками (а как же иначе в художественном произведении?), они не отвлекают на себя интерес, проявляя редкую способность самоустраняться ради непосредственного контакта слушателя с содержанием музыки.

Наконец, муза Свиридова — полностью земная, в самом точном и широком смысле этого слова. И не только потому, что она вырастает из глубинных основ народного творчества. Она земная влюбленностью своего героя в землю, с которой он «вместе мерз... вдвоем голодал... которую завоевал и полуживую вынянчил», с которой «пойдешь на жизнь, на праздник, на труд и на смерть».

В этой влюбленности — пафос музыки Свиридова. Таков и человек, в образе которого композитор утверждает свой патриотический идеал.

## Свиридов и поэзия

Тема эта возникает сразу же, «сама собой», сто́ит лишь мысленно окинуть взглядом творчество композитора и отдать себе отчет, какое место, хотя бы только количественно, занимает в нем поэзия. Это, безусловно, одна из ключевых свиридовских тем, ибо, задавшись вопросом: в чем «нерв» и где причины столь большого своеобразия и новизны его остро современного искусства, внешней своей простотой оставляющего впечатление парадоксальности, — приходишь к мысли, что ответ во многом кроется в самой свиридовской поэтике, в особом сочетании композиторской и поэтической мысли, в характере, качестве их сплава. А это пласты глубинные, непосредственно не усматриваемые; до них нужно докопаться...

Поэтический первоисточник до некоторой степени нейтрален к его музыкальному прочтению (подобно тому, как действительность нейтральна к ее художественному осмыслению): как известно, возможны и нередки различные трактовки одного и того же текста. Примеров тому масса — взять хотя бы мессы и «Страсти» от VII—VIII веков и до К. Пендерецкого. Но нейтрален (и то, подчеркиваем, лишь до определенной степени) только по отношению к трактовке; по отношению же к синтетическому музыкально-поэтическому целому многое предопределяет, по меньшей мере — тему, «программу» произведения. И выбор поэта, отбор стихов характери-

зуют композитора даже тогда, когда то и другое происходит под влиянием минутного впечатления, настроения. Тем более, когда речь идет о композиторе, чье творчество неизменно связано с поэзией: круг избранных им «единомышленников» говорит о нем самом, о сфере его художественных устремлений.

Приведем всего несколько цифр: из 35 поэтов, к которым, насколько нам известно, обращался до настоящего времени Свиридов, — 27 русских и советских; из более чем 200 написанных им песен и романсов — не больше 30 на тексты западных авторов. А на слова Есенина и Блока — более 50 (то есть около четверти) произведений. Такой количественный обзор помогает охватить картину в целом (правда, «с птичьего полета», когда вырисовывается только общий рельеф).

Свиридов с самого начала ярко заявил о себе как вокальный композитор. Пушкинские романсы 1935 года сразу сделали его имя известным и вошли в «золотой фонд» советской музыки. Хотя возродившийся интерес и обращение к Пушкину в те годы были типичны (в связи со столетним юбилеем) и потому нельзя сказать, что выбор молодого композитора был полностью свободен от влияния общей тенденции, все же немного от тех лет сохранилось произведений, по свежести и органичности прочтения равных элегии «Роняет лес» или искристо-кипучему, юношески-темпераментному романсу «Подъезжая под Ижоры». Это был живой Пушкин, помолодевший на сто лет, и потому несколько неожиданный. Самое важное, что здесь состоялась первая встреча Свиридова с одним из воплощений многоликого, но единого героя его зрелого творчества — с большим русским поэтом, чей духовный мир пронизан сокровенными связями с русской природой, историей, друзьями-соотечественниками.

Как это нередко бывает, за первым взлетом, когда художнику легко и естественно, как бы само собой удается соприкоснуться со своей основной темой и «дотронуться» до вершины, за этим почти нечаянным взлетом следует трудный и нередко окольный «путь к себе».

Пятнадцать лет прошло после пушкинских романсов — тема «Свиридов и поэзия» вызревала подспудно и относительно долго (мы не будем останавливаться на

том, как происходил этот процесс), пока не вспыхнула с новой силой в «Стране отцов» на стихи А. Исаакяна (1950). Работа над этой поэмой оказалась для Свиридова поворотным пунктом на пути «к себе», преддверием зрелости и мастерства; индивидуальность его на глазах освобождалась от сковывающей оглядки, художник стал осознавать свой мир и «обживать» его.

Следующие два десятилетия — это два периода зрелого уже Свиридова.

Первый из них ограничивается 50-ми годами и проходит под знаком становления крупномасштабного вокально-симфонического жанра. Он начинается «Страной отцов», произведением, явно переросшим рамки камерного состава, но не нашедшим пока иного воплощения; имеет в центре «Поэму памяти Сергея Есенина», в которой замысел реализован в полной мере, и замыкается «Патетической ораторией», вырывающейся из концертного жанра на простор массового народного действа. Несмотря на разнообразие первого периода, никакая пропасть не отделяет эти произведения от «Песен на слова Роберта Бернса», цикла «У меня отец — крестьянин», «Пяти хоров» без сопровождения и других, а последние — друг от друга. Напротив, если, опуская жанровые различия, взглянуть с точки зрения принципов воплощения текста, построения цикла, оформления музыкально-поэтической идеи — и самого характера этой идеи, — ясно будет ощущаться общий стержень, объединяющий их.

Новые тенденции, появившиеся в творчестве Свиридова последних лет, позволяют уже сейчас говорить о втором периоде, охватывающем 60-е годы; хотя он и «открыт» еще, однако вполне определился стилистически и допускает некоторые обобщения и выводы. Второй период начинается «Курскими песнями» и включает «Деревянную Русь» и хоры без сопровождения на слова Есенина («Ты запой мне ту песню» и «Душа грустит о небесах»)[1], маленькую кантату «Снег идет» на стихи Пастернака, «Петербургские песни», «Грустные песни», «Голос из хора» и кантату «Пять песен о России» на слова Блока. Общее в них, на первый взгляд, — большая

[1] Группа хоров a cappella пополнилась недавно новыми сочинениями — «Любовь святая» и «Апокриф». — *Ред.-сост.*

чем прежде концентрация идей и средств, поразительная собранность, сознательный отказ от щедрой романтической красочности, достижение афористической емкости. Появляется камерность особого типа, синтезирующая, «снимающая» жанровую поляризацию прошлого периода. Что касается музыкально-поэтической идеи и ее воплощения, то и тут в эти годы намечается некоторая их трансформация.

Вместе с тем «новое» 60-х годов включает в себя и развивает многие художественные принципы, склонности, находки и открытия прошлого десятилетия. Иными словами, есть некоторая «постоянная», характеризующая «бином» Свиридов и поэзия. Поэтому целесообразным для нас представляется такой путь: сначала выявить «константные» черты, а затем — особенности второго периода по сравнению с первым. По этому пути мы и пойдем. При этом двигаться будем от центра, от самой сердцевины, от произведения, которое сначала, словно издали, «управляло» поисками Свиридова, пока они не разрешились в нем, не собрались, как в фокусе, а после обернулось стволом, разветвившимся и образовавшим густую крону. Таким произведением, на наш взгляд, является «Поэма памяти Сергея Есенина». Здесь — «солнечное сплетение» сквозных поэтических мотивов и тем, «вариациями» которых пронизано творчество композитора.

Есенин, по крайней мере на данный момент, — центральная фигура в творчестве Свиридова. Этому утверждению не противоречит тот факт, что другие поэты нашли у него не менее яркое воплощение: к кому бы из них ни обращался Свиридов, в каждом раскрывается вдруг грань, родственная тому образу мыслей и чувств, который сложился и воплотился в есенинской «Поэме». Объясняется это тем, что, по-видимому, в Есенине и во всем складе его поэзии счастливо сочетались для Свиридова особенности и качества, с наибольшей полнотой совпадавшие с личными его симпатиями, взглядами и устремлениями.

Общение с глубоко близкой по духу поэзией способствовало осознанию и расцвету индивидуально свиридовского. Контакты единомыслия «замыкались» и вызывали к жизни новые музыкально-поэтические образы, музыкально-поэтические лейттемы.

* * *

Одна из главных свиридовских тем — тема поэта, его рождения, судьбы, предназначения. Сама по себе не новая в европейской музыкальной культуре (поэт, художник — избранник эпохи романтизма), в русской музыке впервые столь определенно прозвучала она именно у Свиридова.

Герой его прежде всего русский, а если не русский, то всегда ярко национальный, народный поэт (у Исаакяна — гусан, «угнетенного народа сын»), рожденный в определенной социальной среде (Бернс — «В деревне парень был рожден», Есенин — «У меня отец — крестьянин»), на природе и как бы самой природой, среди трав ворожбиных («Родился я с песнями в травном одеяле, зори меня вешние в радугу свивали»), и потому так органично и нерасторжимо слитый с нею, самозабвенно — до растворения и до последнего дыхания — влюбленный в свой край. В «Поэме памяти Сергея Есенина» мотивы эти сконцентрированы наиболее «густо», но они же — и в «Стране отцов» («Моей матери», «Дым отечества»), а позже — в «Патетической оратории» («Наша земля»), в «Пяти песнях о России», в «Легенде» и «Камне» Исаакяна. Чувство это глубоко индивидуально, даже интимно; в нем и через него реализуется личность, им она одухотворена.

Свиридовский поэт — гражданин прежде всего. Но гражданственность крайне редко выявляется у него через публицистику, эта черта присуща до некоторой степени только «Патетической оратории». Гражданское чувство его столь же интимно и не крикливо, как чувство любви к родной земле. В этом комплексе — его жизненный стержень. Он играет в каком-то смысле ту же роль, какую у художников-романтиков занимало чувство любви к женщине, и по напряженности, интенсивности ничуть ему не уступает[1]. В этом всепоглощающем чувстве — любовь до боли; обжигающая любовь и затаенная боль слиты воедино, неразрывны.

[1] Эта «подмена» объекта идет от поэзии, к которой обращается композитор: женщина — невеста, жена, мать, сестра — становится символом родины; особенно последовательно это выражено у Блока, но есть и у Есенина (березка-возлюбленная), и у Исаакяна.

Напротив, в тех редких случаях, когда у Свиридова идет речь о любви к женщине, музыка общительна, светла, открыта, она говорит о здоровом, простом и непротиворечивом чувстве (достаточно напомнить «Подъезжая под Ижоры», «Был бы у меня баштан» из «Страны отцов», «Прощай!» из бернсовских песен, «Подле речки на бережку» на народные слова, «В Нижнем Новгороде» на слова Б. Корнилова). Даже когда речь идет о несчастной, неразделенной любви, мягкая и лукавая ирония авторской интонации («Слободская лирика» на слова А. Прокофьева и М. Исаковского) полностью «дероматизирует» страдание[1].

Совсем иное дело — гражданско-патриотический комплекс: на нем сосредоточены все душевные силы, вся страсть, вся глубина и сложность чувств. Почти никогда свиридовский поэт не проявляет их импульсивно, а, как правило, возвышенно и строго, и еще — задушевно. Это очень есенинская интонация («Край ты мой заброшенный», «В том краю, где желтая крапива»), но пронизана ею не только свиридовская «есениниана»: ей созвучны и «Эти бедные селенья» Тютчева, и «Душа моя печальница» из кантаты «Снег идет», и «Вновь богатый зол и рад» из «Грустных песен», и «Ты и во сне необычайна» из «Пяти песен о России», и еще многое другое. Все же затаенная страсть прорывается иногда неудержимо — в финалах есенинской «Деревянной Руси» («Не ищи меня ты в боге»), блоковских «Пяти песен» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»).

Тема Родины, сплетенная с темой поэта и его судьбы, — у Свиридова она постепенно утвердилась как тема России, — многогранна, ветвиста[2].

Она — в постоянно и необходимо присутствующих в каждом сочинении картинах природы, особое свойство которой, чьими бы словами ни говорил Свиридов — Есенина ли, Блока или Пастернака, — ее одушевленность,

[1] Единственное, может быть, исключение — ранний романс на слова Исаакяна «Страдания любви».

[2] Есенинской Руси у Свиридова наиболее близка Русь Блока. Тут поражают даже текстовые совпадения, использованные композитором; например, в третьей части «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «Затерялась Русь в Мордве и Чуди, нипочем ей страх», а в финале «Пяти песен о России» Блока — «Чудь начудила, да Меря намерила гатей, дорог да столбов верстовых»...

символичность, ее таинственность, дарящая изумление, возрождающая ощущение чуда жизни. Композитору всякий раз удается совершить своего рода «скачок» от обостренно воспринятого пейзажа, знакомого и близкого с детства, к философскому осмыслению всеобщей связи времен, сопряженности Родины и мира.

Родина — это и обычаи, жизненный уклад, и обряды. Не ради колорита, не с отношением ученого этнографа и не с эстетских позиций воссоздает их свиридовский поэт. Для него в этом живая жизнь. Ему в высокой степени присуще умение видеть в них неумирающее нравственное начало. В этом плане особо характерны «Курские песни». Композитор здесь имеет дело не с «авторской» поэзией, а с фольклором; тем заметнее тенденция. «Курские песни» — не обработка в общепринятом смысле этого слова. Свиридов формирует объемный мир и вводит в него, как в страну обетованную — не для созерцания или любования, а для приобщения к простым и извечным истинам бытия. Это недвусмысленно говорит об определенной нравственной позиции композитора, которая дает о себе знать во всем его творчестве.

Или другая сквозная тема — труд для хлеба: «Песнь о хлебе» из «Страны отцов», «Честная бедность» Бернса, «Молотьба» в «Поэме памяти Сергея Есенина», «Город-сад» из «Патетической оратории» («хлеб будет без пайка...»). Замкнутая цепочка: земля — труд — хлеб. Физический труд. Он тяжел, но прекрасен и радостен преодолением и единением с природой. И все-таки слишком тяжел («Молотьба» Есенина — «За тяжелой сохой эта доля дана»). Эта раздвоенность органична, именно в ней — важная мысль: облегчение труда необходимо, процесс «отчуждения» его неизбежен, но с разрывом цепочки может уйти — и уходит — что-то основное, необходимое для человека. И Свиридов, поэтизируя труд земледельца, показывая его праздничность, вовсе не зовет «назад к сохе» или «к цепу», а стремится сберечь для современников непреходящую ценность его этического содержания. Отдадим себе отчет, что в постановке этих проблем свиридовский поэт намного опередил других, более молодых, поэтов и оказался к тому же гораздо зрелее наивных противопоставителей «земли и асфальта».

Родина — это ее история, ее будущее. Герой Свиридова — современник события века, Октябрьской револю-

ции, и его судьба неотделима от нее. В «Поэме памяти Сергея Есенина» личность поэта — своего рода модель для исследования глубинных и остро конфликтных психологических процессов, сопутствовавших революции, к утверждению которой герой, трагически переживающий переломную эпоху, приходит не сразу и сложным путем. Социальные потрясения, расколовшие привычный мир, разруха гражданской войны и ее битвы, в которых «отец и сын могут встретиться» в смертельной схватке (та же тема — в хоре «Повстречался сын с отцом» на слова А. Прокофьева), — все это осмысливается как необходимое: «чтоб шумела рожь и овес звенел»... В то же время революция предстает событием космического масштаба и огромной духовно преобразующей силы — это есенинское восприятие как бы наследует у Свиридова другой поэт, «агитатор, горлан и главарь», для которого вопрос «принимать или не принимать» не решался так мучительно. «Марш» в «Патетической оратории» с его «разливом второго потопа», с его возгласами «Радуга, радуга, дай лёт коням!» или «Эй, Большая Медведица! Требуй, чтобы на небо нас взяли живьем», с колышащим, разверзающим «небесные сферы» звучанием органа словно перехватывает гулкую вибрацию синего «неба-колокола», сотрясаемого исполинскими ударами, которыми поэт в финале есенинской «Поэмы» возвещает гибель старого и приятие нового мира.

С торжественным и величественным «ночным» звоном (месяц — «язык» неба-колокола) как бы сопоставляется на расстоянии воплощенная в финале «Патетической оратории» метафора — «день трезвонится», ликующий и горячий «солнечный» благовест. Вообще истоки глубоко и традиционно русских звонов в свиридовской музыке — не столько в русской музыкальной классике (хотя и там), сколько в поэзии, в том числе есенинской; свежесть поэтических образов всякий раз словно вливает новые соки в это давно испытанное средство музыкальной выразительности.

Возникшая в есенинской «Поэме» тема призвания поэта, смысла его жизни еще дважды впрямую ставится и решается композитором — в финалах «Патетической оратории» и кантаты «Снег идет». При всех различиях, дополняющих и расширяющих тему, в этих трех финалах есть общее: угол, точка зрения, дающие большой

«обзор», позволяющие увидеть поэта в окружении и в «масштабе» космических пространств и времен.

«Крестный путь» поисков истины, при верности до конца себе, своему поэтическому миру, и высоко этический акт самоотречения «ради вселенского братства людей» — таков путь героя «Поэмы памяти Сергея Есенина».

Призвание поэта в «Патетической оратории» определяет само заговорившее басом светило: «Устану я, захочет ночь прилечь, тупая сонница. Вдруг — ты во всю светаешь мочь — и снова день трезвонится» [1]. «Светить всегда!», лить стихами, искусством свет и солнце «у мира в сером хламе», так, чтоб пала «стена теней, ночей тюрьма» — одна из заповедей свиридовского поэта. Композитор следует ей неукоснительно и не поверхностно: веселая «стихов и света кутерьма», сияющая «во что попало» — эпизод; светить — значит и просвещать, вести к свету; миссия эта требует осознания долга и неусыпного, денного и нощного труда.

В последней части кантаты «Снег идет» композитор, на этот раз с помощью Пастернака, продолжает углублять мысль о предназначении художника. При этом свиридовская трактовка стихотворения «Ночь» совершенно неожиданна и своеобразна.

У Пастернака здесь ощущается невольная перекличка с «Планетой людей» и «Ночным полетом» Сент-Экзюпери. В стихотворении два сложно соотносящихся ряда образов: характеризующих Время — конкретное, определенное, данное время с его приметами (самолетами, котельными и барами, казармами, вокзалами, подвалами и чердаками) — и символизирующих Вечность (Млечный путь с его «страшным креном», «сбившиеся в кучу» небесные тела, неведомые вселенные, беспредельные пространства). Художник, бодрствующий, «как летчик, как звезда», — в центре мира, на пересечении времени и вечности; озабоченный их связью, он обречен на непрерывное бдение и труд. Он — пленник времени, своего времени. Но пленник не простой, а «вечности заложник», в его руках их соединение.

[1] У Маяковского эта строфа — от лица поэта: «Устанет то, и хочет ночь прилечь, тупая сонница. Вдруг — я во всю светаю мочь — и снова день трезвонится».

Свиридов, можно сказать, «не реагирует» на это сплетение образов, на ход неторопливого раздумья. Просто детская песенка. И поют дети. Сорок четыре раза повторяют одну и ту же коротенькую, нехитро варьированную попевку (см. пример 1). Интонация ее напоминает начало припева популярнейшей песни А. Островского «Пусть всегда будет солнце».

Поначалу это ошеломляет. Хотя в детских устах слова о взлетающем «над спящим миром» самолете и о мелькающих под и над ним картинах звучат естественно, без натяжки, все же стихотворение, безусловно, «взрослее» по теме, сложнее по мысли — чем дальше, тем глубже и серьезнее. Но, странно, кажущееся несоответствие музыки тексту не отталкивает, напротив, заставляет вслушиваться, искать разгадку, потому что чувствуется — оно неспроста.

Снова и снова прозрачно и нежно звучит запомнившаяся сразу же мелодия, повторяется между куплетами хрустальный ритурнель; завораживающая повторность, статика... Все внимание фиксируется на тексте. И вот — последние строфы:

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник,
У времени в плену.

И тут понимаешь, что музыка написана ради этих слов. Даже возникла, вероятно, именно из них. Действительно, будь мелодия вызвана к жизни первым четверостишием, едва ли композитор не обратил бы внимания на несовпадение синтаксической и строчной цезуры и не нашел бы решение, в котором речевая логика гибко сочеталась бы со строением стиха. На деле, однако, синтаксическая цезура оказывается совсем сглаженной (предложения не отделены ни ритмически, ни интонационно: конец первого и начало второго — одновысотные восьмые), а строчная углублена настолько, что логике речи почти не удается восторжествовать над логикой мелодии, которая ее подавляет, нарушает (конец второй строки совпадает с концом первой музыкальной фразы, резко отграниченным ритмическим торможением на тонической приме):

Преодолеть это до некоторой степени можно только исполнительски, и все равно слышится: «...и тает ночь пока. Над спящим миром летчик...». И в пятом четверостишии: «И страшным, страшным креном к другим каким-нибудь; неведомым вселенным повернут Млечный путь». Композитор идет на эти «шероховатости» ради полного структурного совпадения в последних строфах. Сюда все вело, тут провозглашается, постулируется истина, произносится наставление.

Нет, это не просто детская песенка. Тут выплывает и подключается множество ассоциаций. Тема детства у Достоевского. Детские голоса у Малера. Маленький Принц, дающий большому, столько испытавшему мужественному человеку, писателю урок человечнейшей мудрости. «Ангельское», «херувимское» пение. Будущее — тропинка к вечности; чьими, если не детскими голосами может беседовать оно с нашим временем?

Так решение, поразившее вначале видимым несоответствием, оказывается полным глубокого смысла, ярко и неожиданно освещающим финал кантаты.

Интересно проследить у Свиридова развитие еще одной поэтической темы — темы юности, осмысливаемой и оцениваемой, когда она давно уже миновала, с наступлением «осени» жизни. Вступает она элегически («Осень» из «Песен на слова Роберта Бернса»), как тема прекрасной и, словно весна, закономерно и естественно отцветшей поры жизни, мысль о которой полна возвышенной и просветленной грусти; затем, оставаясь элегической, она преобразуется в тему утраченной и оплакиваемой поры свежести и счастья (хоры без сопровождения на слова Гоголя — «Об утраченной юности» — и Есенина — «Вечером синим») и, еще трагичнее, — попусту растраченных сил, растраченной юности, отравляющей сознание горечью позднего раскаяния, как, например, в песне на

слова Есенина «Есть одна хорошая песня у соловушки», где прорываются даже мелодраматические нотки.

И вот эта тема, «интонационно» одна из наиболее удаленных от главной, неожиданно меняет свой облик, приближается к ней, и, вливаясь в «основное русло», оказывается уже темой юности вновь обретенной — в новом поколении. Миниатюра «Юным», написанная на слова четверостишия В. Хлебникова, звучит торжественным посвящением, символом светлого доверия жизни, будущему. Ее открытый гимнический тон порывает с традиционно элегическим началом в трактовке этой темы.

Мы бегло наметили сферу наиболее характерных для Свиридова поэтических мотивов и тем. И хотя в центре этой сферы — Есенин, образ его развивается концентрически, как бы «прорастая» в других поэтов, более всего — в Блока и Пастернака, в Маяковского, Исаакяна и Прокофьева, Корнилова, Твардовского; но и они обогащают есенинианy «обратным», отраженным воздействием.

Образование такой единой системы «кровообращения» происходит, по-видимому, благодаря тому, что Свиридов мыслит себе обобщенный и сложный, идеальный образ Поэта-современника; перед внутренним взором композитора — национальный художник, богато одаренная натура, глаза и совесть, душа и мысль своего времени, своего народа. Этот-то Поэт и «руководит» процессом отбора «единомышленников», отбором стихов, объединением их в циклы.

Есенинское претворяется у Свиридова не только в тематике, но имеет аналогии и в самых общих чертах и особенностях его музыкального стиля. Это как раз лежит на поверхности: песенность в широком смысле слова, строфичность как основа формообразования, уравновешенность, мелодическая закругленность, тематическая повторность и вариантность, обращение к исконно русской, подчас архаичной музыкальной лексике (как мелодическим оборотам, так и тембро-гармоническим образованиям) и ее осовременивание. И все-таки нельзя сказать, что происходит полная стилистическая нивелировка столь разных поэтов (пусть и избираются у них сходные мотивы). Хотя композитор не склонен к стилизации, все же Исаакян, например, наталкивает его на более суровые, остро «зазубренные» мелодии, ориентальные обороты, мелизматику, усиленную (по сравнению с обычной

для Свиридова последовательной диатоникой) хроматизацию; Маяковский вызывает крупный плакатный штрих, патетическую декламационность; Прокофьев — гармошечно-балалаечно-частушечный колорит, который, впрочем, встречается и в связи с Есениным, и т. д.

Мы не будем останавливаться более подробно на музыкально-поэтических аналогиях такого рода, ибо, интересные сами по себе, они могли бы не столько послужить выявлению основных характеристик свиридовского прочтения текста, сколько лишь уточнить их варианты; ограничимся поэтому констатацией их существования.

* * *

При взаимодействии литературы с другим искусством, скажем, изобразительным, понятие трактовки сюжета, образа имеет два смысла. Это может быть трактовка на уровне иллюстрации; как бы хороша она ни была, она подчинена «первоисточнику», обслуживает его. Иное происходит, когда сюжет переплавляется настолько, что на первый план выдвигается мысль художника-живописца, графика или скульптора, запечатленная средствами его искусства; только в таком качестве произведение обретает самостоятельную, независимую жизнь. «Внутри» художественной литературы также известно немало случаев, когда целый сюжет, один из существенных мотивов или персонажей произведения заимствуется из легенды или у другого автора и заново обрабатывается. Новая трактовка известного сюжета или образа дарит ему новую жизнь (а его «пересоздателю» — полные и неоспоримые авторские права).

Музыкально-поэтический синтез, поднимающийся над уровнем иллюстрации, также схож с этим явлением.

При этом композитор иногда подвергает текст некоторым незначительным или весьма существенным изменениям — сокращениям, повторам, перестановкам строф или отдельных слов, их замене и т. д. Такие вольности, вызванные разными соображениями и причинами, как известно, встречают зачастую резкую критику. Почему бы? С нашей точки зрения, они полностью оправданы, коль скоро являют собой не бессмысленный произвол, а необходимый элемент композиторской трактовки. Ведь когда создается музыкально-сценическое произведение,

литературный первоисточник, будь то даже драма, неизбежно подвергается основательной переработке, и это не только не порицается, но, напротив, считается обязательным, ибо того требует специфика закономерностей оперной драматургии. Даже серьезная трансформация образов, идейная переакцентировка воспринимается как само собой разумеющееся право композитора, лишь бы результат представлял собой самостоятельную художественную ценность. В отношении же так называемых вокальных сочинений традиция подчас отдает пуризмом — достаточно вспомнить нападки Кюи на вольное обращение со стихами классиков. Сами поэты (мы не имеем в виду тех, кто специально пишет тексты для песен) вообще редко терпят вмешательство композитора, ревниво отстаивая самостоятельность и музыкальную завершенность своих стихов. В свое время высказывались даже пожелания, чтобы композиторы ограничивались второсортной поэзией, не посягая на творения великих. Эта тенденция, эти взгляды, охраняющие поэзию от небрежности дилетантов, имеют положительный смысл, если их не абсолютизировать. В конце концов, ведь стихотворение, на которое написана музыка, само по себе от этого не исчезает, не уничтожается и не меняется: что бы с ним ни сделал композитор, вне музыкального произведения оно остается неизменным и живет своей жизнью. Зато большой музыкант может подарить ему вторую, «параллельную», самостоятельную и в чем-то иную жизнь; разве не стоит ради этого, вступая в синтез, кое-чем поступиться, кое-что утратить, но и обрести новые качества?

Собственно, так ведь постоянно и происходит. А Свиридов, может быть, идет на это смелее других вокальных композиторов. При чрезвычайно тонкой и чуткой реакции на особенности данного поэта, данного стиха, там, где этого требует его замысел, композитор властно вторгается в текст и формирует его по-своему. Подчеркнем, что речь сейчас идет еще не о музыкальной трактовке, а о работе с самим текстом. Можно сказать, что в некоторых случаях Свиридов на основе поэтического первоисточника создает себе «либретто» (как ни необычно звучит этот термин в применении к тексту камерного или симфонического вокального цикла).

Нагляднее всего в этом отношении «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория». Драматур-

гия «Поэмы» — не чисто музыкальная, основы ее заложены в «либретто», необычайно емком и продуманном.

Это не значит, что композитор заранее, до сочинения музыки создает твердый текстовой «костяк» для будущего произведения. У Свиридова — наоборот: в целом сочинение обычно складывается лишь после того, как написано много, гораздо больше музыки, чем входит потом в цикл, для которого отбираются самые необходимые номера. Замысел, таким образом, отливается постепенно, окончательную форму произведение приобретает на завершающем этапе работы, в котором существеннейшее — «кристаллизация» драматургии (это напоминает особенности работы Мусоргского над «Хованщиной»). Тем не менее, отбирая и располагая в определенном порядке уже готовые части, композитор явно принимает во внимание не только музыкальные, но и текстовые их особенности и связи, и ориентируется на те и другие [1].

Так, в начало «Поэмы» ставится часть, текст которой дает ей возможность выполнять роль экспозиции и пролога цикла. Здесь зарождается основная тема, «экспонируется» пейзаж «родного края» и на фоне его — герой с тем строем мыслей и чувств, которые предсказаны эпиграфом («...более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла»). В то же время текст создает предпосылки (усиленные, разумеется, музыкой) для дальнейшего развития темы: он относительно разомкнут. Заключительная строфа стихотворения звучит несколько обособленно: интонация вопроса в ней контрастирует повествовательности предшествующих четверостиший, она отрывает от созерцания и погружает в осмысление: что такое «жисть» и «быль» этого края? Продолжение, развитие начатого тут размышления ощущается как необходимость.

Кроме того, от текста первой части перебрасываются к последующим разнообразные связующие мотивы. Это видно на примере третьей части. «В том краю» — тот же «край... заброшенный, край... пустырь», что и в прологе. Вот несколько образно-«сюжетных» перекличек: здесь —

[1] См. также в статье Л. Поляковой в отношении «Курских песен» и «Петербургских песен» (наст. изд., стр. 275—278) и у Т. Курышевой — в связи с поэмой «Страна отцов» (стр. 193—199).— *Ред.-сост.*

«желтая крапива и сухой плетень», там — «сенокос некошеный», «солома-риза», «выструги стропил»; здесь — «приютились... сиротливо избы деревень», там — «избы забоченились», то есть речь идет об одном и том же месте действия.

Арка от пролога ведет и к тексту седьмой части, который композиционно схож с первым: тут, как и там, стихи начинаются обращением к краю («Ой ты, синяя сирень, голубой палисад!» — ср. «Край ты мой заброшенный» и т. д.); вслед за тем из цепи взаимодополняющих образов вырисовывается пейзаж, картина, а завершается все вопросом, непосредственно выливающимся из осмысления окружающего («где ж теперь, мужик, ты приют найдешь?»). В тексте седьмой части находят развитие и детали того же пейзажа: «заливные луга не покошены», «хаты брошены».

Другая нить тянется сюда от четвертой части («Молотьба»): там — «золотые снопы», «тучен колос сухой», «вперебой» звенящие на гумне цепы; тут — «опустели огороды», «и примят овес, и прибита рожь...», — растоптано все, созданное трудом [1].

Эти текстовые переклички способствуют здесь ощущению резкого драматургического перелома. Отсюда начинается второй из двух крупных разделов «Поэмы»: тот же край, но время иное — вторглась История («1919»!).

Взрыв назревал, конфликт был исподволь подготовлен в первом разделе: картиной «заброшенности» в прологе, отступлением в четвертой части («За тяжелой сохой эта доля дана») и особенно третьей частью с ее рассказом о драматических судьбах «людей в кандалах», бредущих по дороге «до Сибирских гор», и о мыслях поэта о своем пути.

В третьей части готовится — предсказанием гибели поэта — трагическая кульминация и развязка, наступающая перед финалом. И тут в текстах родственные мотивы: «Языком зализет непогода прожитой мой путь» и — с экспрессивным усилением в девятой (о «колосьях-конях», оплакивающих своего певца) — «Будет ветер сосать их ржание, панихидный справляя пляс».

[1] В следующей, восьмой части эта линия продолжается: жестокие битвы происходят во имя того, «чтоб шумела рожь, чтоб овес звенел».

Вместе с тем «Я — последний поэт деревни» — развязка «сюжетной» линии, развивающей лирико-психологическую тему личности и судьбы героя — от пролога, через третью и шестую части к девятой.

Отбор стихов для эпического пласта «Поэмы» и переплетение его с лирико-психологическим продуманы и точны.

Но работа с текстом сказывается не только в том, какие стихи отобраны, как они расположены и в какое взаимодействие вступают друг с другом. Хотя в «Поэме» есть части, в основу которых легли стихи в том виде, как они созданы Есениным («Край ты мой заброшенный», «Поет зима», «Молотьба», «Я — последний поэт деревни»), для остальных либо взяты отрывки более крупных произведений, либо есенинский текст подвергнут сокращениям или другим изменениям.

Так, три из двадцати четверостиший «Иорданской голубицы» стали текстом финала («Небо — как колокол»), а из отрывков поэмы «Песнь о великом походе» составлены седьмая и восьмая части. При этом текст седьмой («1919») относительно завершен и самостоятелен: это одна двенадцатистишная строфа, тогда как восьмая («Крестьянские ребята») «смонтирована» из восьми четверостиший-«частушек», взятых из разных мест поэмы Есенина. «Монтаж» не свелся к пропускам и механическому нанизыванию стихов в том порядке, как они идут у Есенина: они «перетасованы» между собой, некоторые повторяются — и неоднократно.

Перекомпановывая четверостишия, Свиридов исходил здесь не только из чисто музыкальных соображений[1]. Анализ композиторского варианта текста показывает, что Свиридовым руководило стремление, во-первых, логически упорядочить нарушенную им первопачальную последовательность стихов, во-вторых, наметить внутри

[1] В той последовательности, какую придал стихам композитор, чувствуется воздействие закономерностей музыкальной композиции, к которой в данном случае текст приспособлен: он не мог бы существовать в таком виде сам по себе, «развалившись» из-за бессмысленных в стихотворении повторов. Уже по ним одним можно предугадать некоторые черты музыкальной формы (в ней сочетаются принципы куплетно-вариационного и сонатного строения), вызванной масштабами замысла.

«бесформенного» их потока какие-то разделы, расставить смысловые акценты и придать целому хотя бы относительную законченность. Полностью это реализуется уже с помощью музыки, а в тексте существует как предпосылка, тенденция.

Стихи сгруппированы таким образом, что в разноликой, разнохарактерной людской массе, вершившей революцию и гражданскую войну, где и партизанская «вольница», и с шутками-прибаутками куражащиеся «подросточки», и разгульные анархиствующие элементы, — благодаря припеву-рефрену («Красной Армии штыки да в поле светятся») выделяется, обособляется организованная сила, помогающая слиться, выковаться этим лавинам в одну. Для концовки Свиридов избирает четверостишие, наиболее обобщенно формулирующее смысл событий, и тем скрепляющее, подытоживающее вереницу строф: «За один удел бьется эта рать — чтоб владеть землей да весь век пахать» (в «Песни о великом походе» оно вовсе не имеет резюмирующего смысла).

Из разных стихотворений, каждое из которых сокращено Свиридовым, взят текст для объединенных одним названием («Ночь под Ивана Купала») и без перерыва следующих друг за другом пятой и шестой частей, образующих своего рода «диптих» — обрядово-сказочный, лирически-легендарный центр «Поэмы».

В пятой части из четырех строф стихотворения «За рекой горят огни» используются три первые. Этот текст дает возможность композитору раскрыть зачарованность, поэтичность мира, окружающего героя «Поэмы», создать ощущение таинственности и ожидания чуда, подготавливающее шестую часть. Поэтические образы не развернуты, легким контуром проступают они в начальном четверостишии — пейзаж летней ночи, дающий широкий простор ассоциациям; в следующем — сказочный «персонаж» («Плачет леший у сосны...»), трогательно очеловеченный; в третьем — жанровая сценка («...пляшет девок корогод»), — все эти разрозненные приметы Купальской ночи в совокупности намечают ее атмосферу. Можно предположить, что намерение композитора передать эту атмосферу в музыкальной картине заставляет его отказаться от последней строфы («Кому горе, кому грех, а нам радость, а нам смех. Ой, Купало...» и т. д.), которая не дает нового «живописного» материала, а такие

открытые, «громкие» проявления чувств, как «радость», «смех» несомненно выпали бы из задуманного колорита.

Из стихотворения «Матушка в Купальницу» (шестая часть) Свиридов берет лишь первую — лучшую половину, в которой речь идет о рождении поэта, а вторую, уводящую в сторону от этой поставленной в центр темы, отбрасывает.

Естественность объединения двух частей в «диптих» основывается не только на внешнем признаке совпадения времени и места действия (поэт рождается на рассвете той же Купальской ночи, в том же лесу, где «плакал леший у сосны», где «погорали мох и пни», куда доносились отголоски хоровода и разыгрывалось у костров экстатическое действо), но и на глубоком символическом смысле. Музыкально-поэтическая идея композитора — обнажить истоки своего героя, связанного с родиной от рождения и, более того, «по происхождению»: «прелюдия» к рассказу об этом событии и фон рассказа рисуют мир, который не может не породить и словно бы сам порождает поэта.

Ради воплощения композиторского замысла и производится соответственная «подготовка» стихов.

Этот принцип не является особенностью одной только «Поэмы». Из девяти «Песен на слова Роберта Бернса» только в одной («Финдлей») текст не подвергся никаким изменениям, во многих же они значительны.

А в «Патетической оратории» вообще нет ни одной части, где Свиридов не «вмешался» бы так или иначе в текст Маяковского, не сформировал его по-своему.

Так, первая часть («Марш») «смонтирована» из первой строфы «Левого марша» и пяти строф (без последней, шестой) стихотворения «Наш марш».

В «Рассказе о бегстве генерала Врангеля» (вторая часть) использовано начало шестнадцатой главы поэмы «Хорошо!» (с небольшим пропуском и заменой отдельных слов; например, вместо «бегут *добровольцы*» — «белогвардейцы», вместо «*кашей грузился* последний эшелон» — «погружался» и т. п.). На эти стихи накладывается молитва: «Ныне отпущаеши раба твоего...». Не исключено, что идея сочетания динамичнейшего рассказа с заупокойной молитвой возникла у Свиридова под влиянием другого произведения Маяковского — поэмы «Война и мир», в третьей части которой поэт перемежает

стихи нотными строчками с подтекстованной молитвой — «Упокой, господи, душу усопшего раба твоего...».

Для третьей части («Героям Перекопской битвы») Свиридов берет три из шести строф стихотворения «Последняя страничка гражданской войны», причем и в них кое-что меняет: в первую вводит слова из «Интернационала» (вместо «...во славу коммуны, к горе за горой шедший...» — «В этот *последний, решительный бой* шел ты твердынями Крыма»), а следующую тоже переделывает, «втискивая» в нее мысль из пропущенной строфы (строки «телами рвы заполняли вы, по трупам пройдя перешеек» и «а вы отобрали у них Перекоп чуть не голой рукою», Свиридов пересказывает так: «Своими телами покрыв Перекоп, врага разгромили герои»). Все направлено на укрупнение образов, еще большее обобщение, ибо замысел здесь — создать памятник, фреску, «высечь» барельеф в таком стиле, где не место деталям.

В текстах следующих трех частей меньше свиридовского. «Наша земля» (четвертая часть) просто составлена из концовок тринадцатой, четырнадцатой и пятнадцатой глав поэмы «Хорошо!». Изменений в «Рассказе Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», положенном в основу пятой части («Здесь будет город-сад!»), немного, но одно — примечательно: это вклинивающееся в предпоследнюю строфу сжатое повторение уже прозвучавшей раньше мысли («Дом дадут... хлеб будет без пайка»), усиливающее ее значительность. В «Разговоре с товарищем Лениным» Маяковского Свиридов пропускает три строфы (цель та же — уйти от деталей) и, кроме того, отказывается от примененного поэтом «музыкального» приема — репризы первого четверостишия в конце стихотворения, заканчивая текст на его кульминационной строфе.

Для финала (седьмая часть, «Солнце и поэт») взяты начало и конец «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским летом на даче»; само необычайное приключение — вся история «приглашения» и «чаепития» со светилом (почти две трети стихотворения) — пропущено. Это становится возможным благодаря тому, что в конце первого отрывка Свиридов заменяет несколько слов своими: после «А завтра снова мир залить вставало солнце ало. И день за днем...» вместо «...ужасно злить меня вот это стало» — «...оно свой путь по небу

совершало». Во втором отрывке произведена перестановка, благодаря которой к высказыванию солнца добавляется еще одна строфа, тоже перефразированная для этого композитором (см. стр. 66).

Всеми этими переделками Свиридов добивается большой компактности, емкости текста, укрупнения главной мысли.

В произведениях 60-х годов гораздо реже можно встретить следы такой работы; чаще всего стихи берутся целиком, иногда — с небольшими купюрами. Одно из немногих исключений — вторая из «Пяти песен о России». Она названа Свиридовым «Наш путь степной», а в основу ее положена первая часть цикла «На поле Куликовом». Приводим ее полностью, выделяя курсивом текст, взятый композитором (девятая и десятая строки переставлены во вторую строфу, после «О, Русь!»):

*Река раскинулась. Течет, грустит лениво*
*И моет берега.*
*Над скудной глиной желтого обрыва*
*В степи грустят стога.*

*О, Русь[!]* моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
*Наш путь — стрелой татарской* древней воли
*Пронзил нам грудь.*

*Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,*
*В твоей тоске, о, Русь!*
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснет святое знамя
И ханской сабли сталь...

*И вечный бой! Покой нам только снится*
*Сквозь кровь и пыль...*
*Летит, летит степная кобылица*
*И мнет ковыль...*

*И нет конца! Мелькают версты, кручи...*
Останови!
*Идут, идут испуганные тучи,*
*Закат в крови!*

*Закат в крови! Из сердца кровь струится!*
*Плачь, сердце, плачь...*
*Покоя нет!* Степная кобылица
Несется вскачь!

Как река вымывает из берегов мягкую почву, обнажая скалистые глыбы, так поток музыкального замысла словно «растворяет» в себе и уносит все, кроме «словесных глыб» — русла, без которого сам он расплылся бы, «растекся», исчез...

* * *

Мы привели некоторые из наиболее ярких случаев «вторжения» Свиридова в текст, в его композицию, смысл, но рассматривали это «вторжение» в ракурсе, никак еще не раскрывающем особенностей собственно композиторской работы. В очень многих своих произведениях Свиридов не изменяет ни строчки и не пропускает ни слова в избранном стихотворении, а тем не менее и смысл, и нередко композиция в результате оказываются несколько иными, чем у поэта.

Теперь, обращаясь к особенностям музыкального прочтения текста композитором, мы, наконец, вступаем в глубинные области музыкально-поэтического синтеза.

Одним из существенных аспектов, характеризующих взаимодействие музыки и текста, является соотношение их ритмов.

Подчеркнем, что Свиридов всегда обращается к текстам ритмически упорядоченным — стихам, а не прозе. Нам известно одно исключение, но как раз на нем особенно любопытно проследить, как подтверждается и как реализуется правило.

Мы имеем в виду хор «Об утраченной юности» на слова Гоголя, взятые композитором из шестой главы «Мертвых душ». Отрывок «сокращен и несколько изменен автором музыки» (здесь это оговаривается в нотах специальным примечанием). В данном случае сокращения нас интересуют потому, что благодаря им проза превращается в стихи. И главное заключается не в том, что Свиридов опускает все понятия и лексические обороты, «снижающие» возвышенный строй мыслей, всякий намек на ироническую интонацию, а также все «лишние» определения («охлажденный взор», «недвижные уста»), оставляя лишь то, что серьезно и просто, — с изменениями такого рода мы уже сталкивались. Главное тут — привнесение «сквозной» ритмической организации, подчиняющей отрывок трехдольному метру, в то время как у Го-

голя он, периодически возникая, тут же растворяется в дисметрических фразах. Вот как это происходит (курсивом выделен текст, взятый или — в квадратных скобках — измененный Свиридовым):

*«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего* моего *детства, мне было весело подъезжать* в первый [*каждый*] *раз к незнакомому месту:* все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка,— любобытного много [*много любопытного*] *открывал* в нем [*там*] *детский* любопытный [*мой*] *взгляд...*

*Теперь равнодушно*[,] подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно [*безучастно*] *гляжу на* ее пошлую наружность; [*дорогу.*] моему охлажденному взору неприютно, мне не смешно, и [*И*] *то, что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо,* и безучастное молчание [*молчат*] хранят мои недвижные *уста*[...] *О моя юность! О моя свежесть!»*

Если отрывок Гоголя можно считать стихотворением в прозе, то у Свиридова получается свободный метрический стих, трехдольный верлибр, к которому так тяготели русские поэты[1].

Возможности, представляющиеся композитору при сочинении музыки на стихи (с точки зрения соотношения их ритмов), удобно показать как две пары «крайностей». Одна возможность — растворить ритм стиха во встречном[2], собственно музыкальном ритме (А); диаметрально противоположная — подчинить музыкальный ритм текстовому (В)[3]. Во втором случае можно либо ($B_1$) подчеркивать все особенности стиха (метр, строку, цезуры, строфическое строение), либо — другой полюс — превращать стихи в прозу, доводя до крайности «курс на синтаксис» ($B_2$).

Свиридов далек от «полюсов»; ему удается гармонично сочетать три момента: периодичность стиха ($B_1$) — со смысловым, синтаксическим строением ($B_2$), а эти две

[1] А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966 (статья «Верлибр»).

[2] Термин Е. Ручьевской. См. ее работу «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» в сб.: «Русская музыка на рубеже XX века». М. — Л., 1966, стр. 79.

[3] «В» нужно себе представить как некую равнодействующую «$B_1$» и «$B_2$».

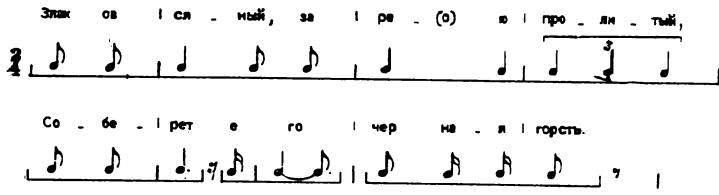
«образующие» — со встречным музыкальным ритмом (А). Гармония эта подвижна, так как она возникает не в какой-то абстрактной точке пересечения трех тенденций, а в довольно широкой области их взаимодействия. Но, в каких бы разнообразных пропорциях ни проявлялись они конкретно в разных частных случаях, у Свиридова, как правило, организация стиха, в том числе и ритмическая, играет первостепенную роль. Она «просвечивает» сквозь мелодический рисунок со всеми его ритмическими видоизменениями, которые только ярче оттеняются такой «канвой» благодаря тому, что последняя не может заставить композитора подчиниться своей инерции, а используется им как один из способов экономии средств выразительности.

Действительно, коль скоро строфическое строение стиха постоянно подчеркивается кадансами и более или менее глубокими паузами в мелодии, то отсутствие последних, слияние строф воспринимается как событие. Напомним, какой резкий перелом (усиленный другими средствами) вносит в третью часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» внезапное «вторжение» шестой строфы («И меня по ветряному свею...») в каданс предыдущей.

Или другой пример. Границы мелодии, масштаб ее протяженности иногда определяется полустрофой, обычно же — стихотворной строчкой, точнее — тактометрическим периодом: строки не всегда содержат равное количество слогов (стоп, крат); в мелодии же укороченная строка часто занимает столько же времени (тактов), сколько полносложная. Так, в первой части «Поэмы» в четных строфах полустрофа соответствует четырехтакту, а в нечетных строка — двутакту независимо от того, что чередуются семи- и пятисложные строки.

Это типичный случай, норма. Стоит ей утвердиться, как любое ее нарушение — дробление ли внутри строки или изменение установившегося масштаба строки — ощущается как выразительный прием. Каждый можно проиллюстрировать множеством примеров; ограничимся тремя из наиболее убедительных.

Так, одним из приемов создания яркого образного контраста в среднем разделе девятой части («Я — последний поэт деревни») является сопоставление слитной мелодии строки с раздробленной:




Противоположное и совершенно удивительное впечатление производит необычайно протяженная, «разлившаяся» на целую строфу мелодия третьей части («В том краю»). Особенность ее — «пробегание» в равномерном ритме границ между строками, так что они совершенно сглаживаются, становятся незаметными.

Наконец, выразительность смены масштаба строки легко показать на восьмой части («Крестьянские ребята»), где в запевах строка умещается в такт, в припевах — в двутакт, а в коде расширяется до четырехтакта.

Воздействие тактометрического периода на структуру свиридовских мелодий оттого так постоянно, что в избираемых им стихах интонационно-фразовое членение, как правило, совпадает с метрическим. В случаях же строчного переноса мелодия обычно откликается на это несовпадение, как в «Камне» на слова Исаакяна:

Где лежит тот камень, в зной
Путника маня...

Но может его и игнорировать, как в приведенном выше примере из третьей части кантаты «Снег идет» (см. пример 1) или в знаменитом романсе «Роняет лес багря-

ный свой убор», где исполнителю тоже приходится преодолевать концевую строчную паузу, прочно зафиксированную мелодией вразрез с интонацией фразы («Я пью один; вотще воображенье.... вокруг меня товарищей зовет»), или в «Прощай!» из Бернса («Любовь, как роза красная.... цветет в моем саду»).

Метрическая организация стиха оказывает большое влияние на музыкальный метр, который у Свиридова в основном устойчив на протяжении всего произведения или его крупного раздела. Метрически свободные мелодии встречаются гораздо реже и либо сочетаются с ритмической прихотливостью стиха, либо только кратковременная перемена метра нарушает установившуюся периодичность.

Для Свиридова чрезвычайно характерно такое прочтение ритма стиха, при котором ударным слогам соответствуют длительности вдвое большие, чем безударным. Это очень просто, почти «механически» достигается сочетанием трехдольных музыкальных метров с ямбом, хореем, с разными видами четырехдольников; и, наоборот, двудольных размеров — с дактилем, анапестом, амфибрахием. В результате метрическая структура стиха становится более рельефной, выпуклой и обретает новые выразительные свойства.

В ямбических и хореических стихах от повышенной напряженности утяжеленных акцентов, никак не уравновешивающихся соседними слабыми долями, исходит как бы неизрасходованная энергия движения, благодаря которой фраза приобретает особую певучесть, текучесть. Характерный пример — пролог «Поэмы памяти Сергея Есенина», где хореический метр распет на $^{6}/_{4}$.

Трехдольники же в условиях двудольных музыкальных размеров, напротив, оказываются чрезвычайно устойчивыми, вескими — благодаря тому, что акцентированный слог по длительности уравнивается с двумя безакцентными, уравновешивается ими. Достаточно напомнить звучание дактилического стиха в $^{4}/_{4}$-ном финале «Поэмы».

У Свиридова применение такого «встречного метра» становится чуть ли не правилом. По крайней мере, больше половины произведений ему подчинено. В «Песнях на слова Роберта Бернса» — пять из девяти, в есенинской «Поэме» — шесть из десяти, в «Деревянной Руси» — два

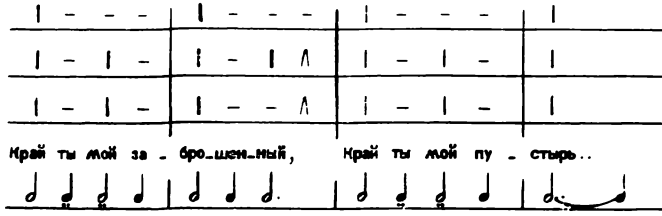
из четырех, в «Грустных песнях» — два из трех и т. д. Причем бывают случаи, когда утяжеление акцентов проводится равномерно и неизменно от начала до конца произведения. Кроме финала «Поэмы» (где все же есть ритмические варианты), можно вспомнить финал «Пяти песен о России» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма....» — тоже дактиль в размере $^{2}/_{2}$) с его упорством, истовостью заклинания; третью часть «Деревянной Руси» — «Я странник убогий», где вязкое бормотание амфибрахия в размере $^{4}/_{4}$ звучит простодушнее, светлее; или «Прощай!» из бернсовского цикла (ямб в размере $^{6}/_{8}$), в котором неиссякаемость движения соответствует и теме дороги и, главное, через край переливающемуся потоку чувств героя.

Установившаяся равномерность, постоянство ритмической формулы такого (или любого другого) рода время от времени нарушается. Удвоения ударных слогов чередуются с ритмическими рисунками, где они равнодлительны или, наоборот, трех-, четырех- (или более)-кратно расширены относительно безударных слогов. У Свиридова подобные «аномалии» часто бывают вызваны воздействием р е а л ь н о г о ритма стиха, почти никогда полностью не совпадающего с метром. Заметим, что нередко эти несовпадения игнорируются композитором, который склонен подчинять их заданной формуле; когда же он позволяет им проявиться, мелодия обогащается оттенком повествовательности. В других случаях причиной нарушения остинатной ритмической формулы оказывается синтаксическое строение, фразовое или эмфатическое ударение.

Отклонения, происходящие на фоне равномерности (и благодаря ей) тут тоже привлекают к себе повышенное внимание и концентрируют его на смысловых моментах. Они (отклонения) действуют тем сильнее, чем более спорадически возникают (Свиридов прекрасно умеет реализовать эту закономерность). Периодичность же появления несколько сглаживает их смысловую роль; в этих случаях они в большей степени воспринимаются просто как индивидуальная особенность данной песенной мелодии, как проявление гибкости, относительной самостоятельности музыкального ритма.

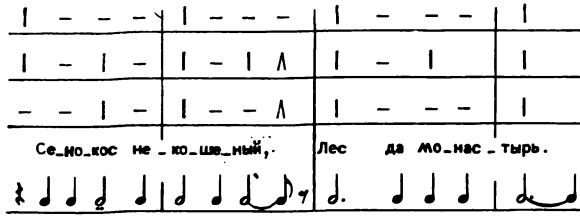
Поясним примерами.

С первых же тактов первой части «Поэмы» устанавливается мелодико-текстовой ритм типичного рисунка[1]:

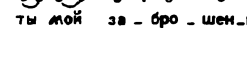



Над текстом верхняя строчка — контрольный ряд тактометрического периода (четырехкратного четырехдольника первого), средняя — хореического метра, нижняя — реальный ритм стиха. Под ним — мелодико-текстовой ритм, который, как видим, совпадает с хореическим метром и «не реагирует» на то, что ритм стиха на момент отклоняется от хорея: несмотря на безударность седьмого слога он усиленно акцентируется. Заметим это, а прокомментируем ниже.

Ритм следующих строк не совпадает с хореем, но, за исключением начала, укладывается в четырехдольник:



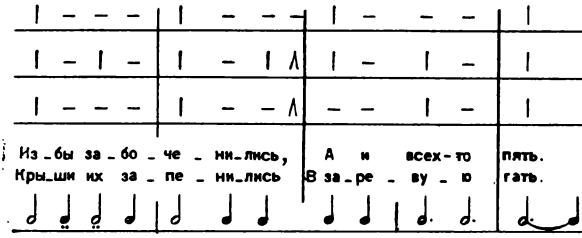

[1] Когда слоги распеваются, мелодико-текстовой ритм, как известно, отличается от ритма того же напева, изолированного от текста, поскольку распевный слог воспринимается как нераздробленная ритмическая единица. Поэтому ритм данного напева:




проявляется как мелодико-текстовой ритм указанного выше рисунка.

Здесь отклонения от «формулы» вызваны реальным ритмом стиха; в первом такте изменение почти незаметно, и все же вносит живую естественность в произнесение, в третьем — приковывает внимание к слову «лес».

Но самое интересное происходит в следующей строфе:



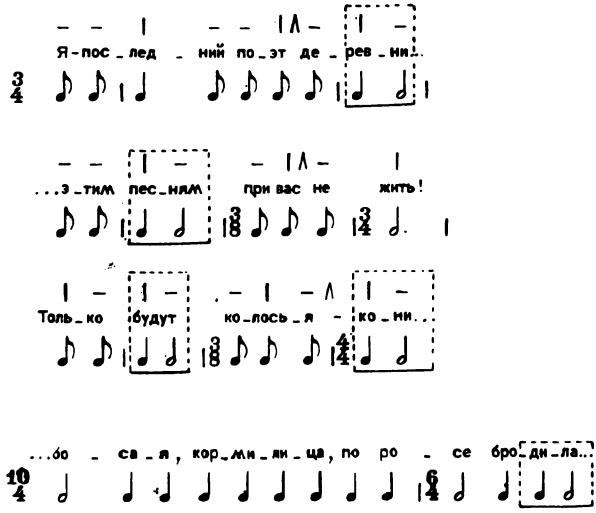

Как видим, безударный третий слог в обоих случаях подчиняется удвоению. Тем большее впечатление производит нарушение «формулы», торможение в конце фразы, которое, будучи проявлением собственно музыкального ритма, все же придает значительность словам «а и всех-то пять», но только в первый раз, а во второй, при повторении, этот ритм уже не акцентирует смысла слов, с которыми связан, а просто закругляет, завершает мелодию, поскольку оказывается сам регулярным, периодическим.

В приведенной группе примеров ритмическое разнообразие вносится в мелодию при помощи тонко использованных предпосылок, имеющихся в структуре самого стиха. В следующем примере (первая из «Грустных песен») отклонение вызвано исключительно желанием подчеркнуть смысл определенных слов (что это так, подтверждается отсутствием расширения в аналогичных местах третьей и четвертой строф); оно однократно и разительно:

Такое решение, совпадающее обычно с мелодической кульминацией и предшествующее кадансу, способствует вместе с тем формированию самой мелодии, безотносительно к тексту, но применяет его Свиридов тогда, когда бифункциональность приема «работает» осмысленно.

Ритмические рисунки Свиридова просты, даже элементарны. Они, если так можно выразиться, песенно-повествовательны; ритм напева чаще всего совпадает с мелодико-текстовым, так как внутрислоговые распевы редки и не широки — содержат всего по два звука. Композитору не только не свойственна ритмическая изощренность, как ее обычно понимают, но даже сочетание разнообразных длительностей в пределах одного сочинения встречается не часто, даже обычная синкопа — редчайшее явление.

Один вид синкопы, впрочем, для Свиридова очень характерен — это синкопа, образованная ритмическим расширением безударного окончания слова:




Эта особенность — частное проявление более общей тенденции композитора расширять последний в строке слог (на что мы обратили внимание выше) — как ударный, так и безударный. Причем нередко расширения бы-

вают чрезвычайными, во много (до 24 раз) превосходящими основную единицу ритмической пульсации («За рекой горят огни-и-и-и-и-и-и...», «Ой, Купала, Купала-а-а-а-а...», «Вышел зараня дед на гумно молоти-и-и-и-ить...», «За один уде-е-е-е-е-е-ел... Бьется эта ра-а-а-ать», «Ты запой мне ту песню, что прежде-е-е-е...», «Ты и во сне необычайна-а-а...», «Под насыпью во рву некошено-о-ом...», «В Нижнем Новгороде с откоса-а-а-а...» и т. д. и т. п.). Этим передается манера протягивать, «допевать» фразу, слово, характерная для русского народного говора, для былинно-сказового склада речи; не случайно такие «растяжки» свойственны буквально каждой из «Курских песен»: Свиридов применяет их даже тогда, когда в оригинальном напеве они не столь выражены. Кроме того (это относится не столько к самому ритму, сколько к особенностям вокализации), до конца используется полное, всей грудью дыхание, благодаря чему фраза приобретает особую полстность, «зычность» (одна из ремарок Свиридова). Протянутые, активные «мужские» окончания звучат с эпической устойчивостью, широтой, привольностью. Хотя этот прием — не изобретение Свиридова (он встречается, например, в песнях Мусоргского — «На Днепре», «Дуют ветры», в «Калистрате», в песне Варлаама), тут он сильно развит и стал одной из характерных черт стиля.

И эта черта, в свою очередь, оказывается одним из проявлений еще более общей стилистической особенности. Дело в том, что Свиридов стремится подавать текст не просто отчетливо, а особо выпукло, укрупненно, со значительностью.

Отсюда, с одной стороны, тенденция к временно́му его расширению[1]. Хотя это одно из свойств вокальной музыки вообще, у Свиридова оно реализуется своеобразно. Как правило, расширение у него более значительно, чем обычно: Свиридов — композитор медленных темпов. Кроме того, в музыке его много воздуха, простора: паузы в вокальной строчке, заполненные «звучащей тишиной» оркестровых реплик, дают вслушаться, вдуматься в то, о чем поется.

[1] В данном случае имеется в виду астрономическое время, затрачиваемое на пропевание стиха — обычное «проговаривание» занимает меньше времени, пение «растягивает» текст.

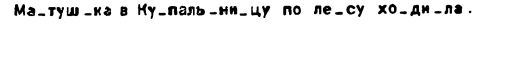
С другой же стороны, это стремление претворяется в повышенной акцентности его музыки и в ритмических расширениях.

В ряде случаев эти тенденции проявляются порознь. Интересный пример находим в восьмой части «Поэмы», где особую четкость, упругость и напористость придают частушке нарочитые и последовательные несовпадения словесных ударений и метрически сильных долей напева: они идут «вразрез», «поперек» друг друга. Таким образом, в такте оказывается вдвое больше акцентированных звуков:

Встречаются также и ритмические расширения, не связанные с повышением акцентности (когда расширяются не отдельные звуки, а построение в целом), но чаще, все-таки, эти тенденции проявляются в одновременном действии: мы видели это и в случаях применения «встречного метра», и при акцентировании безударных окончаний слов и фраз.

Но особенно ярко эти тенденции видны, если рассматривать соотношение ритма стиха и мелодии не статически, не в масштабе строки, даже строфы, а в развитии, в динамике, на протяжении целого номера.

«Плавно, как рассказ» — эта ремарка к шестой части «Поэмы» реализована в музыке. Стихотворение с его длинными строками, в которых преобладают безударные слоги (их 9 на 4 ударных), само создает предпосылки для неторопливой, певучей, свободно текущей речи:




Музыкальный ритм совсем «расковывает» произнесение, нивелируя ритмическую периодичность стиха. Это достигается метрической переменностью, «скрадыванием» це-

зуры в середине строки, непериодичным расширением отдельных слогов (часто безударных и тогда мягко синкопированных). На протяжении трех строф-двустиший из одной и той же простейшей комбинации длительностей (спокойных четвертей, время от времени застревающих на еще более спокойных половинных нотах) складываются — как будто импровизируются — все новые и новые варианты.

В четвертой же строфе возникает качественно новый ритм. Здесь — кульминация «Ночи под Ивана Купала», апофеоз, в экстатическом, итоговом звучании которого ритм играет немалую роль. Помимо замедления темпа и стабилизации метра, происходит еще ритмическое расширение (примерно вдвое: если в предыдущих строфах каждая стихотворная строка — 13 слогов — укладывалась в среднем в 18 четвертей, то тут их около 35 на строку). Другой особенностью является увеличение акцентности, подчеркивающей почти каждый слог. В то время как в строке по-прежнему четыре ударения, у Свиридова число акцентированных звуков возрастает вдвое:

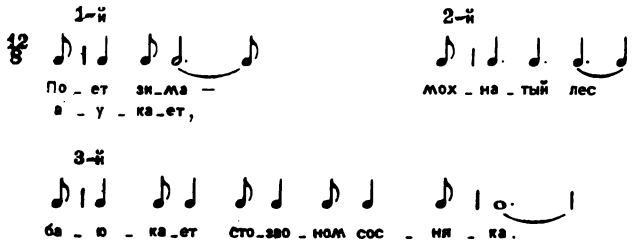
Родился́ я́ с пе́снями́ в тра́вно́м одея́ле́,
Зо́ри́ меня́ ве́шни́е́ в ра́дугу́ свива́ли́.

Ритмическое развитие у Свиридова — одно из действенных формообразующих средств. Естественно, что наибольший интерес в этом отношении представляют целеустремленные, динамичные композиции, поскольку в рассредоточенных или статических наблюдается одно из двух: либо множество более или менее соотносимых друг с другом вариантов (тип повествования, монолога — например, хор «Об утраченной юности», «Разговор с товарищем Лениным»), либо неизменная ритмическая формула, сопоставляемая со своим же вариантом или другой, самостоятельной формулой (песенный тип — «За рекой горят огни», «Героям Перекопской битвы»). Заметим, что в творчестве 50-х годов эти три типа ритмической организации довольно ясно дифференцированы. Именно в первом из них наметились тенденции, которые выкристаллизовались в 60-е годы и послужили основой сближения всех трех.

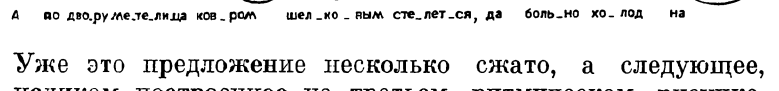
Тенденции эти таковы: в первой строфе — своего рода экспозиции — представлено несколько (два — четыре) ритмических рисунков; в следующих строфах каждый или

некоторые из них разрабатываются, поочередно или в комплексе; при подходе к кульминации ритм стабилизируется; на кульминации появляется новый ритмический рисунок, а после кульминации развивается либо ее ритм, либо один из прежних вариантов.

Все эти черты можно продемонстрировать на примере второй части «Поэмы памяти Сергея Есенина». Строфы есенинского стихотворения представляют собой шестистишия (их четыре), каждое из которых распадается на два равных законченных предложения. У Свиридова здесь масштаб мелодии задает не строка, как обычно, а полустрофа. Ритм мелодии первой же полустрофы содержит три характерных рисунка:



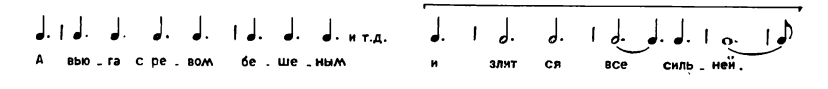

Со вторым предложением повторяется та же мелодия с небольшим ритмическим вариантом-расширением (первое предложение занимает шесть тактов, второе — тоже, но один из них — $^{15}/_{8}$ вместо $^{12}/_{8}$). В мелодии третьей полустрофы все три рисунка разрабатываются таким образом, что третий служит «разбегом» к первому[1], а второй используется для местной кульминации:



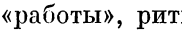

Уже это предложение несколько сжато, а следующее, целиком построенное на третьем ритмическом рисунке, ужато до трехтакта. Первая половина следующей строфы, занимающая четыре такта, продолжает это суетливое движение, а во второй половине ритм стабилизируется:

[1] Этот ритм дальше развивается и «изживает» себя в оркестровой партии.

тут устанавливается неуклонный выровненный ритм (второй рисунок) и скандируется вплоть до кульминации, где появляется новое соотношение длительностей, воспринимаемое как его расширение:




В последней (четвертой) строфе господствует выровненный ритм; но если в первой ее половине он звучит аморфно, то в заключительном предложении, группируясь вокруг протянутых звуков, он участвует в рождении новой мелодии с самостоятельным ритмическим рисунком. Здесь, в коде, вторая, тихая кульминация части, а также и самое большое расширение: полустрофа занимает десять тактов. Мы намеренно фиксируем внимание на количественном показателе, поскольку и в разномасштабности построений отражается динамичность временно́й организации. В таком «развороте» самостоятельность музыкального ритма по отношению к стихотворному выглядит особенно убедительно.

Перечисленные выше тенденции — вместе и порознь — можно наблюдать и в «Молотьбе», где на кульминации в вокальную партию пробивается ритм «работы», ритм стука цепов, возникший раньше в сопровождении (  )[1] и в «Патетической оратории», особенно в финале, и во многих других произведениях.

Одной из бросающихся в глаза особенностей временно́й организации многих произведений 60-х годов является их подчеркнутая и последовательная «квадратность»: композиция кажется состоящей из одинаковых «блоков», каждый из которых в свою очередь включает в себя ряд «ячеек», «кирпичей» меньшего масштаба. Масштаб, заданный первой стихотворной строкой или двустишием, строго выдерживается, так же как и четкая структурная расчлененность строк и строф.

[1] Интересно, что тот же ритм мы находим в «Песни о хлебе» из «Страны отцов».

На фоне, вернее, на почве такого утрированно песенного типа организации, сливаясь с ним и изнутри преобразуя, но не нарушая его «квадратной» структуры, действует показанная выше тенденция целеустремленного ритмического развития. Принципиально новое тут в том, что ритмические контрасты отсутствуют, варианты отличаются один от другого незначительно, а композиторская работа напоминает ювелирную. Это прекрасно согласуется с тяготением к миниатюризации и статике, которые также характерны для творчества Свиридова последнего десятилетия.

В первой и четвертой частях «Деревянной Руси» мы найдем все эти особенности.

Так, в первой части («Прощай, родная пуща») начальная строфа содержит четыре ритмических варианта: 1) с раздробленной второй и четвертой долями такта, 2) с дроблением только в четвертой доле, 3) с дроблением затакта и четвертой доли, 4) с дроблением третьей доли. Вторая строфа идентична первой, с той небольшой разницей, что первая строка тоже подчиняется ритму второй. В третьей строфе повторяется только третий вариант — четыре раза. Здесь начинается нарастание, продолженное в первой половине последней строфы, где используется второй вариант: мелодическое движение постепенно как бы «очищается» от восьмых и, наконец освободившись от них и обретя новый ритм, «воспаряет» на кульминационном заключительном двустишии — «чтоб прозвенеть в лазури кольцом незримых врат».

Аналогичен план ритмического развития четвертой части: в предкульминационной строфе повторяется один из трех предшествующих вариантов, а с кульминационной фразой — «Не ищи меня ты в боге, не зови любить и жить» — появляется новый ритмический рисунок.

На песенной же почве, в сочетании с теми же особенностями целеустремленной ритмической организации реализуется и повествовательный, монологический тип синтетического музыкально-поэтического произведения. Сочетание этих трех начал резко повышает «емкость» композиции, позволяет в небольшом объеме сконцентрировать большое и глубокое содержание. В качестве примера здесь только назовем «Голос из хора», который позже мы будем рассматривать уже с точки зрения всего комплекса средств музыкальной выразительности.

* * *

Хотя в творчестве Свиридова мы найдем разные типы интонирования текста — и ритмизованное чтение («Рассказ о бегстве генерала Врангеля»), и речитацию (там же, «Финдлей»), и изображение ораторских приемов («Марш»), и ариозную манеру («Наша земля», «Разговор с товарищем Лениным»), — все же они встречаются эпизодически и не характерны для композитора, почти не несут на себе отпечатка его индивидуальности. Совершенно иное дело — произведения с песенным или песенно-декламационным типом мелодии: тут автор угадывается безошибочно с первых же тактов. Мелодика этого типа должна быть предметом отдельного исследования. Здесь же мы затронем только один из аспектов этой темы: отметим некоторые типичные для Свиридова приемы создания образного соответствия мелодии тексту.

В лучших из свиридовских произведений — а таких много — мелодия настолько сливается, срастается со стихом, что кажется: иначе и сказать, не только что пропеть, нельзя. Происходит это совершенно естественно, без малейшего нажима. Исчерпывающе определить причины возникновения такого эффекта, по-видимому, вообще невозможно (это касается не только Свиридова); обычно приходится удовольствоваться лишь общими предпосылками. Основные из них кроются в тонком слышании эмоционального строя текста в целом и отдельной фразы, ее подъемов и спадов, фразовых и эмфатических ударений — в частности, в способности чутко улавливать подсказываемые им жанровые, красочные или другие возможные ассоциации и, наконец, в умении преобразовать, воплотить все это в яркую мелодию. Органичное сочетание этих качеств с п е с е н н о й интерпретацией стиха, создающей, как известно, предпосылки для наиболее обобщенного отражения в музыке его образного содержания, составляет одну из важных и своеобразных особенностей произведений Свиридова. Выразительная сама по себе, песенная мелодия возникает у Свиридова как бы в результате интеграции многих и разных «характеристик» стихотворения и является их концентрированным «иновоплощением».

Часто концентрация так велика, что мелодия первой же фразы-строки оказывается своего рода музыкально-об-

разным тезисом, в процессе развития которого становление собственно мелодических закономерностей согласуется со всеми смысловыми поворотами текста. Примеров тому — множество, особенно среди произведений на слова Есенина (тезисно звучат начала почти всех частей «Поэмы», «Деревянной Руси», хоров), потому, может быть, что в первых строках его стихотворений часто выражена основная мысль, определенное настроение.

«Я — последний поэт деревни»... Основной тон мелодии (*соль-диез*) будто магнитом притягивает к себе все интонации, никнущие к нему и надолго на нем застревающие; в его монотонной повторности, в тяжелых, растянутых окончаниях фраз слышится усталость. Начальная попевка с акцентированной одинокой вершиной («по*сле*дний» — вот что подчеркнуто интонацией) и торможением в конце предельно выразительно с к а з а н а, и в то же время мелодически закруглена, п р о п е т а. Словно в пустоте повисают фразы, расчлененные паузами, позволяющими вслушаться и вдуматься в эту пустоту, в это одиночество. «Скромен в песнях... дощатый мост...». В манере интонирования, в самом звучании двух падающих, «кланяющихся» параллельных кварт — скромность, смирение. Второе двустишие («За прощальной стою обедней кадящих листвой берез») — очень близкий мелодический вариант первого, объединенный в слитное предложение.

В первой половине второй строфы («Догорит золотистым пламенем из телесного воску свеча...») из начальной интонации разрастается мелодия, на одном дыхании взлетающая к вершине и тут же скатывающаяся широкими волнами-уступами: как будто сквозь отрешенную скорбь внезапно прорывается глубокая боль, страдание. Вспышка мелодического распева, суммирующая двустрочие в единое слитное построение, сменяется учащающимся дроблением — словно все труднее выговаривать слова («и луны часы деревянные... прохрипят... мой двенадцатый час»). На слове «прохрипят» мелодия спускается в низкий регистр — у тенора естественно приглушенные, хрипловато окрашивающиеся звуки; а в последней фразе появляется «жестокая», несколько даже надрывная интонация (скачок из-затакта на септиму с протянутой вершиной и поступенным спуском к тонике), передающая состояние «смертной тоски» поэта.

Свободное, непринужденное, как бы спонтанное течение «омузыкаленной» речи, дыхание, ритм и интонации которой регулируются смыслом текста, состоянием героя, складывается в закругленные, замкнутые мелодические построения песенного типа.

Интонационный строй мелодии опирается на два источника: на попевки более раннего происхождения, связанные с крестьянской песенностью и характерные, в частности, для народного причета, плача (они же были интонационной основой пролога), — главным образом в первой строфе, и на лирически распевные, открыто эмоциональные, связанные с бытовым романсом XIX века, — во второй строфе, перекликающейся в этом отношении с третьей частью «Поэмы». Сочетание двух интонационных истоков — городского романса и крестьянской песни — чрезвычайно гармонирует с есенинской поэтикой. Особенно уместно оно в применении к текстам, где картины «натурального» деревенского пейзажа («В том краю, где желтая крапива и сухой плетень...») соседствуют с «жестоковатостью» таких оборотов, как «я одну мечту скрывая нежу», «...зарежу под осенний свист», «поведут с веревкою на шее полюбить тоску» и т. п. Вообще такой интонационный сплав связан у Свиридова с характеристикой поэта, с лирико-психологическим началом.

Иной слой интонаций кладется в основу мелодики тех произведений, где господствует эпическое начало, где «герой» — природа, народ, труд: это связанные с древнейшим календарно-обрядовым циклом квартовые, трихордные, пентатонные попевки. Они либо служат остовом, из которого, как из ячеек, строится развернутая мелодия — как во второй части «Поэмы» («Поет зима»), где все разрастается из начальной фразы, воспроизводящей обобщенную интонацию зова, клича; либо, как в пятой части («За рекой горят огни»), выступают во всей первозданной чистоте, наготе и элементарности.

Интересный случай создания яркого интонационного контраста находим в «Молотьбе». От основного тематического материала этой части, с ее радостным настроением и свежей атмосферой ясного раннего утра, бодрого и сноровистого труда, веет извечностью, архаикой: она — в трихордных мотивах, в пентатоничности мелодии, ее ладовой переменности, в потенциальной устойчивости любого звука. В небольшом «лирическом отступлении»,

неслучайность и значительность которого всеми средствами подчеркивает композитор, эти обороты сменяются совсем иным, гораздо более поздним слоем интонаций с напряженной восходящей малой секстой. «За тяжелой сохой эта доля дана» — распевается на мелодию, напоминающую припев «Утеса» («И утес человека того не забыл...»). Ассоциация с одной из песен «разинского» цикла вносит социальный мотив (труд тяжел не только физически, но и потому, что не свободен), а интонационное сопоставление оттеняет этот эпизод, вырывая его из образной системы части и перекидывая смысловой «мост» к прологу и к третьей части.

Семантика этих обобщенных, отстоявшихся интонаций может в зависимости от контекста проявляться по-разному, но никогда она полностью не исчезает, всегда вносит свою «ленту» в создание музыкально-поэтического образа. Так, в восьмой части «Поэмы» («Крестьянские ребята») Свиридов не использует столь популярных интонаций «Яблочка», подсказываемых текстом, а создает оригинальный частушечный напев, интонационной основой которого становится трихордный мотив, многократно использованный в предыдущих частях: здесь он звучит хлестко и остро современно, и все же его древняя крестьянская основа присутствует, ощущается в подтексте.

Свиридов охотно прибегает к различным музыкальным жанрам — частушке, народным обрядовым песням, маршу, балладе, застольной, гимну и т. д. — как к средству образной характеристики. Особенно действенно это средство тогда, когда текст не дает прямых и бесспорных оснований для применения того или иного жанра (как, например, «Марш» в «Патетической оратории» — «Разворачивайтесь в марше!», «Бейте в площади бунтов топот!» или гимн «Героям Перекопской битвы» — «Слава тебе, краснозвездный герой!») и когда жанр оказывается как бы угаданным, найденным и дается не во всей полноте своих признаков, а скорее намеком или в сочетании с чертами другого жанра, когда он многозначен.

Таков марш-баллада в «Возвращении солдата» на слова Бернса, передающий окрыленную походку воина, некоторую его внешнюю суровость, эмоциональную сдержанность, создаваемую только музыкой (объяснение в любви — и это звучит очень современно — тоже идет на

теме марша: «Я сказал ей: ты светлей, чем этот день погожий, и тот счастливей всех людей, кто всех тебе дороже»), и выливающийся в марш-ликование (уже без слов), торжествующий радость встречи, верности, жизни.

Таков же и гимн-монолог «Юным» на слова Хлебникова: гимническое тут распознается только по широким интонациям, их утвердительному характеру, по торжественно замедленному темпу, светлой колокольной звучности фортепианной партии.

В четвертой части «Патетической оратории» («Наша земля») очень выразительна внезапная смена ариозо-пасторали пунктирно намеченным, несколько тревожным, настороженным маршем («...где с пулей встань, с винтовкой ложись»). Сразу снимается некоторая риторичность лирического раздела: как сквозь прозрачный занавес проступают фигуры «солдат Революции», слышится мерный шаг дозорных... Или в «Крестьянских ребятах», где в коде из разухабистой частушки выковывается массовая песня-марш, сопровождаемая «цокотом копыт»: преображение пестрой разноликой массы в монолитный организованный «отряд» совершается как будто на глазах.

Наличие программы, текста всегда сильно активизирует красочные, изобразительные возможности музыки. Это общее положение у Свиридова претворяется в рамках строгого отбора, самоограничения, доходящего до аскетизма. Тем большую значимость приобретает каждый из элементов, составляющих звучность: ни один из них не нейтрален, каждый осмыслен, содержательно насыщен и занимает свое незаменимое место в образной системе произведения.

Очень важную роль у Свиридова играет точность тембровой характеристики — как вокальной, так и инструментальной.

Часто композитор исходит из самых простых и естественных ассоциаций: Есенин — конечно же, тенор (и в «Поэме», и в «Деревянной Руси»), а Маяковский — несомненно бас; представить себе другое решение так же трудно, как Годунова или князя Игоря, поющих тенорами, а Снегурочку — меццо-сопрано.

Естественным образом распределяются «партии» и в «Курских песнях», где женщины — группа альтов, альт соло или, эпизодически, для более яркого контраста,

сопрано — ведут свою «роль» (первая часть — девушка до замужества, в третьей — просьба о родительском благословении, четвертая — материнство, в пятой — въедливые причитания обиженной жены, шестая — раздумье о неволе, о доле женской), басы — свою (это мудрые старцы, хранители семейного очага; в третьей части они заводят свадебный обряд, в пятой — осуждают «рассукина сына Ваньку») и т. д.

Но вот в финале кантаты «Снег идет» звучание детских голосов, особенно после женского хора двух предшествующих частей, оказывается неожиданным. Оно придает произведению особый, непредвиденный, вероятно, поэтом смысл (об этом шла речь выше).

Тонкие находки бывают у композитора в области тембровой и регистровой драматургии вокальных партий. Вспоминается почти осязаемая иллюзия весеннего потепления и мягкости, возникающая в коде второй части «Поэмы» благодаря тому, что прозрачные и нежные сопрано, тихо перебирающие звуки «колыбельной» попевки («И дремлют пташки нежные...») сменяются альтами в бархатном низком регистре («И снится им прекрасная, в улыбках солнца, ясная красавица весна»), ведущими необычайную по красоте, пластичности и декламационной выразительности мелодию, преодолевающую диапазон ундецимы и по мере этого все более светлеющую.

Интересно проследить, как Свиридов использует в «Поэме» хор без слов — своего рода «лейттембр». Впервые он появляется в прологе (на кульминации), выплескиваясь кратким, тут же глохнущим вскриком на фоне оркестрового tutti и «стонущей» валторны; здесь он прорывается как эхо нарастающей взволнованности героя. Второй раз «бессловесный» хор звучит в самом конце второй части: тут он ассоциируется с голосами просыпающейся весенней природы. В той же «роли» выступает он и в шестой части. Сопровождая тенора в кульминационном эпизоде («Родился я с песнями...»), он символизирует добрые голоса природы, «восприемницы» поэта, празднующей его появление на свет. Совсем в иной функции использован хор без слов в седьмой части: там он венчает плач обездоленных войной людей и звучит на кульминации подобно воплю народному. Как видим, композитор применяет это выразительное средство в особо важные моменты, хотя и в разных функциях-«ролях».

В девятой части все эти функции объединяются, совмещаются: хоровая партия воспринимается как единый стон одушевленной природы и народа, слившихся в одном горе, безмолвно оплакивающих своего певца.

Героя «Поэмы» сопровождает и инструментальный лейттембр — таинственный голос альтовой флейты, вступающий в узловые моменты, — в прологе, при рождении и смерти поэта. По мысли композитора, он символизирует дыхание жизни, ее творческое начало.

Оркестровый фон — одно из мощных действенных средств, помогающих композитору ввести в мир своего произведения. Почти нигде он не служит только поддержкой пению, а всегда образно насыщен, создает необходимую атмосферу и вносит ряд деталей, дополняющих слова и мелодию. Детали эти никогда не произвольны, а всегда вытекают из текста, который их «подсказывает». Вместе с тем они не иллюстративны, даже когда откровенно изобразительны. Это не парадокс. Дело в том, что обычно Свиридов не «обыгрывает» деталей случайных или второстепенных, а выбирает только те, которые более всего помогают выявить подтекст.

Вот «плачет леший у сосны»... Жалостливо, трогательно, слегка комично и в то же время причудливо звучит на фоне протянутого альтами «У!» подчеркнутый акцентом хроматизм солирующего гобоя (в окружении последовательной диатоники он воспринимается как инородный, принадлежащий фантастическому, сказочному персонажу). Эта деталь делает чувственно реальной метафору «живая природа», а композитору и нужно погрузить слушателя в «ворожбиный» мир, рождающий поэта. Так же, как в предпоследней части «Поэмы» необходимо заставить ощутить и пережить леденящее приближение «железного гостя», неуместного на «тропе голубого поля», острую несовместимость «злака овсяного, зарею пролитого» с «черной горстью», «сгребающей», убивающей его. Конфликтность этих образов подчеркивается всеми средствами, в том числе и оркестровыми: мягкой звучности струнных, сопровождающих пение, дважды противопоставляются холодные, колючие и мрачные аккорды труб, тромбонов и тубы — *«железный* гость».

Более сложные ассоциации вызывает инструментовка начала пятой части «Курских песен» — «Да купил Ванька себе косу». В резком и неуловимо нагловатом тембре

засурдиненных труб словно слышится и видится скрежет, блеск и острота отточенной косы. И в то же время подчеркнутая диссонантность звучания невольно переносится на неблагополучие, разлад в житейской ситуации («Да косил Ванька чужую траву, а своя стоит вянет. Ой да любил Ванька чужую женку, а своя стоит плачет») и воспринимается как ее характеристика.

Но как ни значительны детали, они у Свиридова всегда органично вписываются в общий план, подчинены основной — обобщающей функции инструментальной партии (подобно дополнительной «подсветке» отдельных предметов при доминирующем освещении сцены). Эта ассоциация с театральной сценой не случайна.

У Свиридова инструментальная партия часто будто «отслаивается» от вокальной, соотносясь с ней «контрапунктически» (здесь ни в коей мере не имеется в виду тип фактуры, это могут быть просто протянутые педали или гармоническая пульсация). Иногда это выражено ярко, иногда менее отчетливо, и все же такое соотношение возникает всякий раз, когда музыкальный образ, создаваемый фоном, более или менее самостоятелен, отражает какую-то свою, особую грань поэтического образа, отсутствующую в вокальной партии. В финале «Поэмы», например, и в значительной степени в «Крестьянских ребятах» и текст, и мелодия, и оркестр — все три компонента образно о д н о п л а н о в ы. А в «Финдлее» лирический подтекст шутливого «диалога» реализуется благодаря сопровождению, которое живет своей жизнью, несет свое настроение.

Или напомним еще раз пролог «Поэмы». Фон там начинает жить еще до вступления солиста: прозрачные звоны, парящие в тишине и как будто доносящиеся от далекого горизонта, оттуда, где «лес да монастырь», погружают в атмосферу равнинного покоя и сосредоточенности. Они — не просто случайный изобразительный штрих, вызванный упоминанием о монастыре (а где монастырь, там и колокол): тут и реализация метафоры «звенящая тишина», и грустный оттенок отпевания, гармонирующий с интонацией плача в начальной попевке вокальной партии, да и вообще «колокольность» широко ассоциируется с русским пейзажем. В неподвижности гармонии — пустота и застылость («край-пустырь»); высокие педали, плавные октавные интонации у скрипок

вызывают представление о «шири» и «выси» далей, необозримом и все раздвигающемся горизонте. Еще ощутимее «расслоение» на два плана в коде, где (после кульминации) резко спадает звучность, все подергивается легкой дымкой, погружается в сторожкую тишину. Именно в оркестре возникает новый образ — словно таинственный «сказ», нашептываемый путнику ковылем, звучат нежные, струящиеся, медленно восходящие гаммы у скрипок; поэт (знакомые интонации солиста здесь разделены глубокими паузами) будто внемлет вещим голосам, вслушивается в таинственный шепот, все глубже заглядывает в себя, в «жисть» и «быль» этого края... Тут не просто музыкальный, а о б р а з н ы й «контрапункт», очень характерный для композитора, стремящегося создать в произведении глубину, перспективу, наполнить его «воздухом».

Выпуклость, зримость, красочность фона нередко заменяет «декорации», «освещение», иногда даже «персонажей». Свиридов то и дело вводит с помощью музыки элементы театрализации, причем не ограничивается активизацией инструментальной партии, а прибегает к антифонному пению, диалогам, создает разные «пласты», «уровни» действия, добивается эффекта приближения, крупного плана и т. п. То монолог перерастает в «сцену», то возникает «живая картина» или «сцена-действие».

В третьей части «Поэмы», начиная с внезапного вторжения шестой строфы в каданс пятой, музыкальное «повествование» драматизируется. Оно расщепляется по крайней мере на два сложно взаимодействующих плана: поэт сообщает о воображаемом событии (первый план), а рассказ его «реализуется» в оркестре (второй план).

Гулко пульсируют литавры — впервые в этой части в оркестре включается низкий регистр. То ли кровь в висках, то ли отзвуки погребального звона — и то, о чем более или менее «эпически» рассказывалось, внезапно становится сиюминутной зримой явью: не «поведут», а у ж е ведут «с веревкою на шее»... Оркестр имитирует напряженно-медленный перезвон большого и малого колоколов, звоном в ушах отдается тремоло высоких скрипок. Фантазия, превращающаяся в реальность, воздействует на рассказчика, делая его речь все более взволнованной, как бы дающей почувствовать «присутствие» тех, кто его ведет «с веревкою на шее» — рассказчик становится одновременно действующим лицом.

Мелодия, сохраняя прежние контуры, дробится повторами, застревает на одном звуке. Все фразы с гордым вызовом устремлены вверх. Еще замедляется темп, и мелодия преображается в напряженный речитатив; «шествие» останавливается: поэт, гордо «распрямив грудь», делает последний вдох; его обрывает громовой, наглый, откровенный залп — невидимые и неназванные палачи становятся слышимыми... Музыка договаривает, заполняет смысловой пропуск между моментом, «...когда с улыбкой мимоходом распрямлю я грудь» и «языком залижет непогода...». Но ничего в тексте не предопределяло выстрела: поэт представляет себя «с веревкою на шее». Поэтому залп тут — не натуралистическая иллюстрация, а обобщенно-музыкальная интерпретация уничтожения. Герой как «действующее лицо» погибает в этот момент. Кульминация срывается в мертвый провал паузы... Еще один взлет в оркестре, как сильный порыв ветра («языком залижет непогода»), — и восстанавливается равновесие, происходит переключение, возврат от «показа» происходящего к нарочито отстраненному завершению повествования: непогода «зализала» прожитой путь, он остался в песне, рассказе.

Такой же прием «реализации» рассказа, «осуществления», приближения музыкой предполагаемого будущего встречаем и в девятой части: динамическая в полном смысле слова реприза вступает со звоном колокола, включается на *fff* хор — «как стон», — солист поет «с великой скорбью»; непериодичная ритмическая пульсация мелодии диктуется уже не столько смыслом отдельных слов и фраз, сколько прерывистым дыханием плача-причета. Отпевание воспринимается как реакция на реально случившееся.

Элемент театрализации вводится и в «Молотьбу». Прямая речь в тексте вызывает противопоставление хоровых групп: «от автора» — сопрано, «дед» — тенора и басы. Здесь много воздуха, простора, вносимого разреженной фактурой, умеренным темпом с замедлениями, непериодичным ритмом: две первые строки объединяются в одну четырехтактную фразу, застревающую в конце на длинной ноте и отделенную большой цезурой от следующей. А в «призыве» («Выходи-ка, сосед, старику подсобить») сильно растягиваются концы каждой строки (в 10 и в 16 раз по отношению к доле пульсации). Все это создает

впечатление естественного протекания «сценического» времени, которое требуется, чтобы «персонаж» успел выйти и чтобы зов его был услышан издали, и позволяет представить себе сценку «в объеме», в пространственной перспективе.

Тончайшая по колориту «картина-сцена», или «живая картина», «Ночи под Ивана Купала» (пятая часть) создается композитором на основе едва намеченных поэтических образов. Музыка погружает в ночную тишину со струящимся теплым воздухом, мерцающими огнями, далекими зовами. Свиридов прибегает к акварельной оркестровой звукописи: divisi засурдиненных струнных, едва слышное тремоло литавр, флажолеты арф. Как будто издали доносятся нежные девичьи голоса, замирающие на окончаниях фраз: «За рекой горят огни... Погорают мох и пни...». Ярким контрастным пятном врывается в тишину истовое заклинание: «Ой, Купала, Купала!» — «с воодушевлением и страстно» поет весь хор терпкими гармониями. Ответом в оркестре — вспышка пламени с взлетающими к небу снопами искр; и снова все затихает, погружается во тьму, из которой доносится еле слышным отголоском: «погорают мох и пни».

Так возникает «сценическая полифония» в миниатюре. Участники пантеистического языческого обряда как бы делятся на две группы: хор с заклинанием — передний план, и второй — «далекие» сопрано. Потом добавляется еще один таинственный лесной голос — «плачет леший у сосны». И даже вполне реальный «корогод» пляшущих девок включается в картину зачарованной ночи: он совершенно невесом, почти призрачен; едва угадываясь в дымке костров или лунном свете, почти недвижимый, застылый и зыбкий, он тоже кажется сказочным, фантастическим. Достигается этот эффект главным образом филигранной оркестровкой. Три стаккатирующие флейты на фоне легчайших pizzicato струнных повторяют и повторяют незатейливый однотактный мотив — элементарный танцевальный наигрыш с упругим ритмом. Изящна и прозрачна партитура ударных со своим гибким и изменчивым рисунком: не танец — а очертания, легкие контуры танца.

Тонко преобразована и мелодия. Знакомые попевки проходят в увеличении, подчеркнуто акцентированно, с задорным дроблением некоторых слабых долей и особой

характерностью выговора с озвученными согласными окончаниями («пля-шет-ы де-вок-ы корогод»), вносящими своеобразный местный колорит. Все это превращает теноров (они здесь солируют) в достоверных «наблюдателей» призрачного хоровода, в одну из групп «живой картины».

Примеры можно умножить. Образная многоплановость («пространственная» и временна́я), красочность, самостоятельность оркестровой партии, вкрапление речитатива, прямой речи, антифонов встречаются и в седьмой части «Поэмы», и в «Патетической оратории» (особенно интересен и необычен в этом плане «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», своеобразен и «Город-сад»), и в «Курских песнях» («В городе звоны звонют», «Да купил Ванька себе косу»), и в «Петербургских песнях» («На Пасхе») и т. д.

Из произведений 60-х годов моменты «театрализации», в общем, почти исчезают. Ощущается все большее самоограничение композитора в применении красочных средств, контрастов. Все эффективнее, полнее используется выразительность «микроэлементов» музыки, еще большее внимание уделяется пению как таковому, созданию песенной мелодии, одновременно обобщенной и детализированной, вбирающей в себя весь сложный и многоплановый комплекс музыкального замысла.

* * *

До сих пор, говоря об особенностях музыкально-поэтического синтеза у Свиридова, рассматривая порознь отдельные его грани — ритмическое прочтение, мелодику, роль инструментальной партии, жанровых характеристик, красочных эффектов и т. д., — мы во всем находили проявления композиторской активности, отчетливости музыкального замысла, опирающегося на поэтический текст, тонко сливающегося с ним во всех его деталях и поворотах.

Вместе с тем все частные «контакты» музыки со стихом у Свиридова суммируются и отливаются в обобщенную музыкальную композицию, архитектоника которой гибко сочетает черты неповторимо индивидуальные, идущие от воздействия текста, с особенностями типовых музыкальных форм. Образная композиция стиха, «отра-

жаясь» в музыкальных образах, принимает форму музыкальной композиции, подчиняется ей. Всей совокупностью своих средств музыка способна раздробить единое в стихе, объединить разделенное, усилить или ослабить смысловые акценты, изменить соотношение крупного плана и мелкого штриха, главной и побочной мысли, внести неожиданное раскрытие подтекста и т. д.

Еще раз вернемся к прологу «Поэмы». У Есенина тут последовательность четырех однородных строф (о разомкнутости заключительной, пятой строфы речь уже была). Если и различаются они по смыслу, то в соотношении одной к трем: первая строфа — «зачин», обращение, три другие — развитие, детализация, группировка образов вокруг одного «объекта» — «забоченившихся» изб. Свиридов же объединяет строфы попарно (по типу запева и припева), при этом четные строфы — усиленный вариант нечетных, а вторая пара — усиленный вариант первой; нарастание идет как бы уступами, скачками. В мелодии они особенно круты при переходе от «запевов» к «припевам», тогда как переход от одного «куплета» к другому в мелодическом отношении скорее пологий, чем восходящий. Усиление, нарастание здесь обеспечивается другими средствами.

Так, две первые поэтические строфы поручены тенору соло, а третья — мужскому хору. Тем самым вокальная партия уплотняется как раз в момент, когда понижается ее тесситура. В следующей строфе к хору снова присоединяется солист, чье вступление особенно экспрессивно после предшествующей паузы в его партии. Не менее существенную роль в сквозном музыкальном crescendo выполняет оркестр: добавляются инструменты, расширяются регистры. Достигнутый к концу первого «куплета» уровень напряжения подхватывается и, как по мосту, передается дальше. Накопление звучности и гармоническое развитие фона продолжается вплоть до кульминации (во втором «припеве») и достигает вершины в яркой вспышке, выплескивающейся в «межстрофье» и подобной вырвавшемуся и сразу заглохшему вскрику (хор без слов и весь оркестр).

Все вместе позволяет как бы увидеть стихотворение через увеличительное стекло. Задерживаясь на некоторых деталях (например, свежей гармонией привлекая внимание к парадоксальности словосочетания «сенокос некоше-

ный» или высвечивая мгновенным бликом мажора слова «лес» и «солнцем окропил»), Свиридов в общем не иллюстрирует отдельных образов текста, не подчеркивает внутристрофных контрастов, а раскрывает то, ради чего они собраны вместе, сопоставлены друг с другом: в музыке сплавлены воедино восхищение и горечь, боль и любовь — вся сложность чувств поэта к родине, преломленная сквозь призму отношения к ней и к поэту самого композитора. Возможно, именно последнее обстоятельство подымает эмоциональный тонус синтетического целого (по сравнению с более спокойным стихотворением Есенина), придает ему насыщенность и страстность высокого накала.

Образный склад текстов пролога и седьмой части — «1919» — имеет много аналогий (об этом речь шла выше — стр. 73), хотя количество строф разное. Однако музыкально-образная композиция этих частей не только различна, но противоположна, так как откликается на иной эмоциональный подтекст. Свиридов создает здесь картину-сцену, в которой текст передается не голосом самого поэта, а звучит от лица лишенных крова, обездоленных войной — тех, кто еще не понимает смысла событий и кому разрушительная сила рисуется безликой бедой.

Двухчастная музыкальная композиция оригинальна тем, что начинается с кульминационного, более экспрессивного раздела (он совпадает с первым четверостишием), а во втором разделе (второе — третье четверостишия), развивающем материал первого, происходит резкий динамический спад. Композитор пробуждает ощущение единой и в то же время дифференцированной (женский хор во втором разделе) народной массы, двух последовательных временны́х этапов; дает почувствовать ураганную силу событий, их масштабы «вширь» и «вглубь». Все это наделяет хор обобщенным смыслом, в котором концентрируется трагическая сторона событий 1919 года.

Разительно преобразуется музыкой стихотворение, положенное в основу второй части — «Поет зима». Одно из самых ранних у поэта (1910), оно сопоставимо с произведениями жанровой живописи: это любовно и бесхитростно выписанный уголок родной природы, лирическая пейзажная зарисовка, проникнутая светлым настроением и нимало не претендующая на многозначительность. По

образам и лексике стихотворение вполне могло бы адресоваться детскому восприятию. В первом издании оно называлось «Воробышки» и начиналось так: «Пришла зима морозная, подула вьюга грозная, застынула река...». Хотя первые строки были изменены, а название снято, в центре стихотворения так и остались «птахи малые». Композиция его симметрична, уравновешенна.

Вторая часть «Поэмы» представляет собой музыкальную картину совершенно иного масштаба и значения, чем можно было бы предположить, исходя из образной системы текста.

Тема «воробышков» оказывается промежуточной, второстепенной, связующей. На первый план выступают могучий «Мороз-воевода» и вьюга, неистовствующая поистине «с ревом бешеным», и — как другой полюс — «красавица весна». Если некоторые черты симметрии, присущей тексту, и сохраняются в музыкальной форме (в ней ощущаются закономерности сложной трехчастности), то уравновешенной ее назвать нельзя — напротив, она чрезвычайно целеустремленна, напориста. Здесь нет неподготовленных образных сопоставлений, все тематические элементы накапливаются, «прорастают», готовятся заранее. Единством, текучестью, непрерывностью развития, объединением разнородного при усилении контрастности, обусловленной текстом, достигается гармоническое равновесие между тенденцией «иллюстративной» и обобщающей. Можно сказать, что здесь своеобразно претворяется принцип монотематизма с контрастными трансформациями темы-образа.

При том, что музыка «впитывает» в себя и воспроизводит буквально все детали текста, вплоть до мельчайших нюансов, она не растворяется в них и не только утверждает собственную логику, собственную форму, но масштабами музыкальных образов, иным их соотношением резко и неожиданно меняет характер положенного в основу стихотворения. Лирика вдруг оборачивается эпическим размахом огромной мощи, жанровая миниатюра — грандиозным полотном, глубоко серьезным по мысли: картина поднимается до символа, и достигается такой эффект не чем иным, как музыкальным прочтением, музыкальной трактовкой текста.

Одна из интересных особенностей циклизации у Свиридова — стремление одно и то же событие, явление,

мысль рассматривать с разных сторон, создавать внутри многочастного цикла своеобразные «дубли», контрастные или дополняющие. Это сильно расширяет сферу композиторской активности по отношению к поэтическому первоисточнику.

Такие дубли были и в «Стране отцов» («Долина Сално» — «Сестре»; «В дальний путь!» — «Дым отечества» — «Моей матери»), и в «Песнях на слова Роберта Бернса», где галерея портретов («Возвращение солдата» — «Робин» — «Горский парень») характеризует многоликого, но единого героя «Честной бедности».

В центре, на стыке двух крупных разделов «Поэмы памяти Сергея Есенина» тоже две яркие «пары»: взаимодополняющая — «Ночь под Ивана Купала» (пятая и шестая части) и контрастная — «1919» и «Крестьянские ребята» (седьмая и восьмая). Принцип сцепления этих пар различен.

Шестая часть вытекает из пятой, как ранний тихий рассвет из таинственных предрассветных сумерек: почти незаметно, и в то же время несомненно меняется освещение. Этот эффект дает далекий тональный сдвиг при сохранившемся тембре гармонической педали. Засурдиненные струнные, в которых постепенно «растворилось» звучание до-минорной тоники, вступают с ля-мажорным аккордом. Сочетание его с мелодией в до-диез миноре (солирующие кларнет, флейта и челеста) вызывает ощущение свежих и живописных бликов светотени, легких и изменчивых.

Восьмая часть противоположна седьмой и связана с ней, как противоположны и связаны две стороны одной медали: это другая «ипостась» 1919 года.

В обеих частях «Ночи под Ивана Купала» господствует единый колорит с тонкими, мягкими переливами близких «цветовых» оттенков. А тут с черно-серыми контурами гравюры соседствуют яркие пятна плаката. Там сквозь гармонию идиллического мира просвечивают «вечные» темы прекрасного, взаимосвязи природы и человека с его эстетическим, поэтическим восприятием; а тут представлен мир потрясенный, расколотый социальными конфликтами. Связь частей здесь осуществляется по принципу контраста: картина-сцена народного бедствия сопоставлена с обрисовкой событий и персонажей, связанных с ней единством «времени и места действия», но

противоположных по окраске, — появляется сила, которая привела в движение Историю, переделывает мир. И если трагическая сторона событий воплощалась через хор-плач, то эта новая, молодая, преобразующая сила нашла выражение в песенно-частушечной стихии — совершенно новом в рамках свиридовской «Поэмы» образно-музыкальном слое.

Две последние части «Поэмы» также составляют своеобразную пару: десятая и контрастна девятой и продолжает ее как кода, как эпилог.

И в «Патетической оратории» вторая и третья части («Рассказ о бегстве генерала Врангеля» и «Героям Перекопской битвы») раскрывают две стороны одного события. «...Во веки веков. Аминь!» — миру уходящему и «Аллилуйя!» — богу, церковный гимн во второй части; и в третьей — тоже гимн: «Веки веков, товарищи, вам — слава!», но гимн победителям, и не только Перекопской битвы, а всем свершившим революцию, разгромившим «старый мир».

Соль мажор третьей части, непосредственно сменяющий одноименный минор предыдущей (части следуют одна за другой без перерыва), воспринимается как наступление коды, вывода. Есть и еще один музыкальный мотив, объединяющий части: светлые фанфары, врывающиеся, как свежий ветер, в «густую» атмосферу второй части( Andante molto sostenuto), перекликаются с фанфарами третьей.

Из произведений 60-х годов поляризация контрастов в пределах одного цикла почти исчезает, уступая место принципу неконтрастного дополнения, который распространяется не только на две соседние части, но иногда на весь цикл. Достаточно мысленно сопоставить «Деревянную Русь» и «Поэму памяти Сергея Есенина», чтобы ясно ощутить этот сдвиг.

* * *

В заключение обратимся к произведению, являющему собой одну из высоких вершин мастерства композитора, — «Голосу из хора» на слова Блока.

Блок творчески захватывает Свиридова в 60-е годы и постепенно едва ли не вытесняет Есенина. От «Петербургских песен», с которыми входит новая тема — города

Блока и Достоевского[1], «маленьких людей», «униженных и оскорбленных», загнанных жизнью на чердаки и в подвалы, гибнущих от беспросветности и тянущихся к свету («Вербочки», «Колыбельная песенка»), — через просветленно-задумчивые «Грустные песни» с их антиэкспрессионистским отношением к смерти, — духовные, философские поиски композитора идут дальше, глубже и приводят его снова, уже на ином этапе, к теме Родины, к «Пяти песням о России».

«Голос из хора» стоит особняком. Блок сказал однажды по поводу этого своего произведения: «Очень неприятные стихи. Я не знаю, зачем я их написал. Лучше бы было этим словам оставаться несказанными. Но я должен был их сказать. Труднос надо преодолеть. За ним будет ясный день»[2].

Одно из самых мрачных и безнадежных видений поэта, высказанное, как предупреждение, во имя будущего «ясного дня» в годы жестокой реакции, в наше время приобретает такой конкретный подтекст, какого Блок в начале века не мог предугадать. Это словно отеческий голос самой мудрости, взывающий к человеку, стремящийся вырвать его из тисков «человеческой» слабости, голос, обнажающий прямую связь между равнодушием или слезливой жалостью к себе при столкновениях со злом сегодня — и апокалипсическим видением завтрашнего дня, от которого в сегодняшнем мире нельзя так просто отмахнуться после кошмаров фашизма, после Хиросимы.

В пьесе Свиридова нет безнадежности, нет упадка. Черты песенной обобщенности, уравновешенность музыкальной композиции в целом — антиэкспрессионистичны. Эти особенности дают ощущение силы преодоления («Трудное надо преодолеть»), твердости духа. Но, благодаря сквозному целеустремленному развитию, плотно «облегающему» текст, они не затушевывают огромной тревоги за судьбы человечества, звучащей в «неприят-

[1] Петербург — город «из Достоевского, в котором воскресает Достоевский», — писал Блок в 1905 году. Любые встречи или литературные разговоры оказывались «в запахе Достоевского», и этот «запах» ясно ощутим во многих стихах Блока.

[2] См.: Вс. Рождественский. Страницы жизни. М., 1962, стр. 238.

ных» своим беспощадным обличительным пророчеством стихах Блока.

Рассмотрим, как конкретно сочетаются столь, казалось бы, трудно соединимые черты. Балансирование между уравновешенностью и обобщенностью, с одной стороны, и отзывчивостью на каждый нюанс стиха — с другой, составляет «нерв» музыкальной композиции, ее неповторимое своеобразие.

Как часто бывает при первом беглом взгляде на свиридовское произведение, кажется, будто оно сотворено «из ничего» — все до удивления просто, прозрачно. Откуда же такая сила впечатления? От стихов? Но стихи производят несколько иное впечатление.

Строфы у Блока (их шесть, и все они почти без изменения взяты композитором) содержат разное количество стихов: первая и последняя (она же — реприза) — четверостишия; вторая, третья и четвертая — пятистишия; пятая — шестистишие; наряду со смысловым, происходит количественное нарастание стихов в строфе к предпоследней, по замыслу Блока, кульминационной («...и крик, когда ты начнешь кричать, как камень, канет»[1]). Количество слогов в строке колеблется от четырех до десяти. Это, а также частые ритмические инверсии с вторжением в ямб хореических стоп, то и дело вклинивающиеся «лишние» безударные слоги делают речь взбудораженной, прерывистой. За ней ощущается гримаса страдания.

Всеволод Рождественский вспоминает, как Блок читал эти стихи: «Лицо его, до тех пор спокойное, исказилось мучительной складкой у рта, слова звенели глухо, как бы надтреснуто. Он весь чуть подался вперед в своем кресле, на глаза его упали, наполовину их закрывая, тяжелые веки. Заключительные строки он произнес почти шепотом, с мучительным напряжением, словно пересиливая себя. И всех нас охватило какое-то подавленное чувство»[2].

Так часто поражающий в свиридовской трактовке элемент неожиданности, как правило, непреложно убедителен. В данном случае неожиданно то, что начинается и звучит монолог — как песня:

[1] У Свиридова эта строка изменена так: «И крик твой, когда начнешь кричать».

[2] Вс. Рождественский. Страницы жизни, стр. 238.

Характер декламации приводит на память свидетельство еще одного слушателя поэта: «Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк» [1]. В построении фраз у Свиридова есть все эти качества. Но строгость и четкость декламации сочетается с пластичностью, естественным и гибким музыкальным развитием мелодии.

[1] В. Эйхенбаум. О камерной декламации. В сб. «О поэзии». Л., 1969, стр. 514.

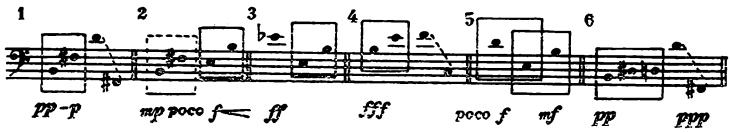
«Зерно», «остов» темы — восходящая квинта (от I к V) с поступенным заполнением верхней терции и торможением на вершине — предваряется во вступлении. Дважды повторившись с двумя первыми строками и закрепившись в своем значении лейтинтонации, мотив этот затем, сохраняя неизменный ритм и оттолкнувшись от «зачина», описывает широкую дугу: сначала напряженным усилием поднимается к кульминации, где захватывается интервал сексты и до децимы расширяется вверх диапазон («О, если б *знали,* вы, друзья...»; бас впервые сдвигается с тонического органного пункта). После кульминации начинается неуклонный «двухфазный» спуск по звукам верхнего тетрахорда натурального минора. Это, наряду с восходящей квинтой, второй самостоятельный тематический элемент монолога. Во второй «фазе» (последняя строчка) он эхом отзывается в глухом басовом регистре. Вторая «фаза», в сущности, не что иное, как повторение всей кульминационной фразы октавой ниже, если бы не одна деталь: *до-диез* (вместо *фа-диеза* в аналогичном месте предыдущего построения) на слове «холод»; слово это гармонизовано к тому же созвучием с повышенной VI ступенью (из одноименного мажора — тональности репризы), сразу выделяющей его из контекста канонической последовательности и подчеркивающей его необычность, экстраординарность, особенно в резком сопоставлении с трезвучием натуральной VI ступени на следующем слове — «мрак» (мажорный, грозный «мрак»!).

Таким образом, с двумя первыми одинаковыми фразами сопоставлена почти тождественная внутри себя вторая пара; если первые намечают некий средний регистровый уровень, то две последние — его верхний и нижний пределы. Общее во всех четырех — ритмический рисунок и окончания на квинтовом тоне.

Обратим внимание, что на четырехстопный ямб первых трех строк накладывается хореический ритм мелодии, утяжеляющий начала всех фраз и придающий задумчивому и проникновенному тону непреодолимую убежденность.

Первая строфа не только и не просто в общем смысле «задает тон» всей пьесе, а служит своего рода микропланом ее динамического и мелодического развития — в крупном масштабе повторяется тот же рисунок широкой дуги,

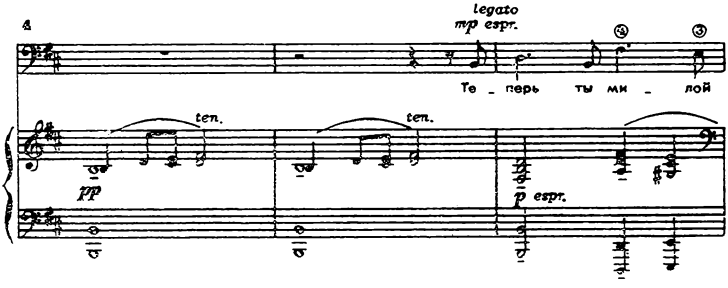
характерный для начального четверостишия. Это видно на следующей схеме:

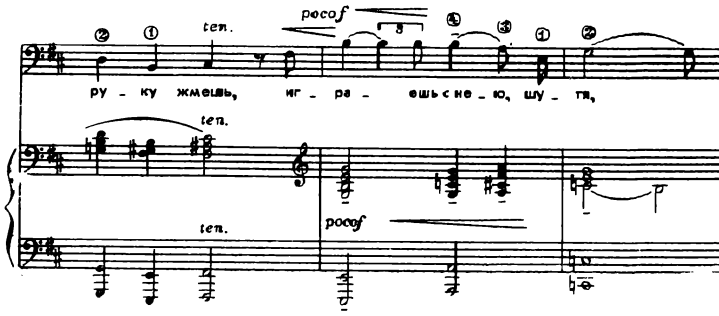



От строфы к строфе поднимается регистр тематической квинты (в четвертой, кульминационной, она «обращается» в восходящую кварту), повышается верхний звук — вплоть до кульминационного *фа*; к этой же точке (заметим, что она расположена близко к началу второй половины композиции, как и в первой строфе) нарастает динамика и экспрессивность звучания, что находит отражение и в ремарках. С пятой строфы динамическая и тесситурная «дуга» начинает опадать и к концу шестой достигает нижнего предела.

Лейтинтонация непрерывно видоизменяется: то преобразуется так, что в ней поступенно заполняется не верхняя терция, а нижняя (во второй строфе — «и плачешь ты, заметив ложь, или в руке любимой нож», в третьей — «а смерть — далека», в пятой — «солнце не встанет»), то выступает в виде «скелета», как «оголенная» восходящая квинта (или кварта, или даже терция), то обновляется почти до неузнаваемости за счет новых, свежих интонаций. Последнее происходит чаще в началах строф.

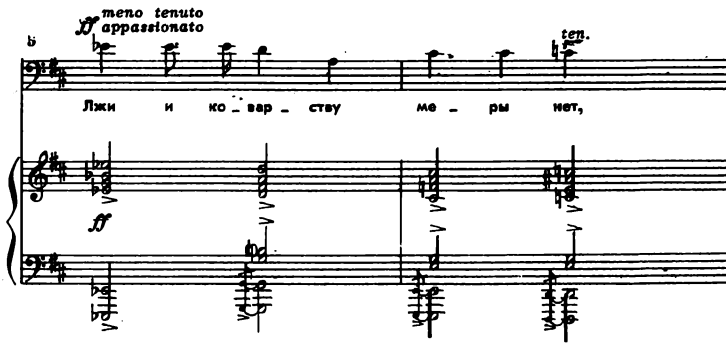
Так, в начале второй строфы сохраняется не только квинтовый остов, но и все звуки основной интонации (переставленные или в ракоходном движении), однако мелодия воспринимается как новая:






Примечательна здесь «отраженная» симметрия начальных фраз первой и второй строф, особенно их кадансов (второй — обращение первого). Мелодическое развитие подкрепляется гармонией: после мажорной доминанты си минора уже во второй фразе происходит переключение в ми минор, который оказывается основной тональностью вплоть до репризы.

Начало третьей строфы звучит резко контрастно. Сдвиг в мелодии вверх на уменьшенную кварту, а в гармонии — от ми минора к ми-бемоль мажору; неустойчивость полифункциональных наложений, хроматизмы после диатоники — все это вторгается как будто извне:




Однако сквозь спуск по полутонам «просвечивает» нисходящий тетрахорд натурального минора из первой строфы, здесь преобразованный, «спрессованный» до малой терции.

Четвертая строфа («И век последний...») у Свиридова — кульминационная. Начинается она трубной, фанфарной попевкой (Tuba mirum) как «тональный ответ» на отзвучавший каданс (тематическую квинту):

Темная густая колокольность сопровождения приводит к гудящему кластеру (имитация там-тама), который предваряет центральную фразу пятистишия («Все небо скроет гнусный грех»). *Фа-бекар* в ми миноре — вершина басового диапазона («*не*бо») — деформирует лейтинтонацию, подменяя квинтовый остов тритоновым, и предопределяет появление нисходящих мотивов.

Здесь необходимо включить в сферу рассмотрения музыкальный ритм. Бросается в глаза, что каждой строке текста, вне зависимости от количества слогов, соответствует двутакт, отграниченный от соседнего паузой. Этот последовательно проведенный принцип, сочетающий неизменность, незыблемость одного из элементов музыкальной структуры с нерегулярностью стиха, использован как сдерживающее, организующее начало, противостоящее стихии стихотворного потока. Благодаря этому, несмотря на текучее, сквозное развитие, монолог от начала до конца сохраняет четкую строфичность (этому же способствуют мелодически яркие «зачины» строф).

Остинатный музыкальный ритм первой строфы со «встречным» хореем, преодолевающим ямбические начала строк, в дальнейшем обрастает вариантами, близкими и более самостоятельными. Тоже активные благодаря пунктирности и затактам, они на первый взгляд кажутся идущими за текстом и мало связанными с изначально заданной музыкальной ритмотемой. На поверку же ритмическое развитие оказывается целеустремленным, подготавливающим кульминацию и усиливающим ее.

Более всего ритмическим изменениям подвержены в двутактах первые их половины. Тут можно подметить определенную закономерность: сильная доля никогда не раздроблена, всегда — четверть; вторая доля раздроблена всегда, четвертая — часто, третья — иногда. Сами двутакты в первых трех строфах, как правило, слитные. В четвертой же начальные фразы раздроблены паузами, как будто действительно слова выговариваются раздельно, трудно, одолевая сильное внутреннее противодействие. И вот кульминационная фраза производит совершенно особое впечатление. Помимо того, что это снова слитный двутакт, тут возникает новый ритмический рисунок: ни одна доля не раздроблена, мелодия движется ровными четвертями и только во втором такте «запинается» на слове «гнусный». Сдержанность внутренне накаленной

патетики предыдущих строф прорывается на момент нестерпимой болью. Нисходящие секундовые интонации звучали бы неприкрытым стоном, если бы не равномерный сковывающий ритм, который словно бы волевым усилием возвращает мелодию в русло тематических восходящих квинт и терций и тут уже, ослабив «хватку», «позволяет» ей раздробиться на однотакты:

Центральная фраза, поддержанная плотными диссонирующими аккордами, оказывается, таким образом, усиленно подчеркнутой, всеми музыкальными средствами вознесенной на вершину композиционной «дуги».

Пятая строфа, у Блока самая развернутая, дорисовывает жуткую картину тремя лаконичными «приметами» конца:

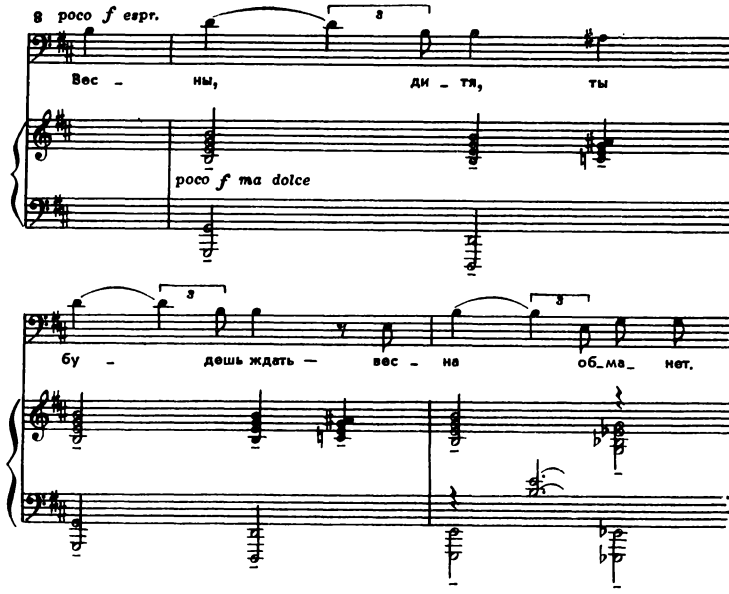
Весны, дитя, ты будешь ждать —
Весна обманет.
Ты будешь солнце на небо звать —
Солнце не встанет.
И крик, когда ты начнешь кричать,
Как камень, канет...

Три антитезы следуют одна за другой, эмоционально нарастая. Это видно на рядах зарифмованных слов: «ждать — звать — кричать» (усиление) и «обманет — не встанет — канет» (исчезновение, распад), — контрастность пар нарастает. Единственные в стихотворении женские рифмы звучат словно обрубленные, «опрокинутые», с бесповоротной жесткостью. Ни одного «р» в строфе — и вдруг эти режущие «кри...» (пятая строка), а затем — обвал глухих «ка» («как камень, канет»). Явно поэтическая кульминация — здесь.

Чрезвычайно интересно проследить, как Свиридов, безошибочно балансируя, примиряет, увязывает музыкальную логику, которая прокладывает свой имманентный путь, с поэтической.

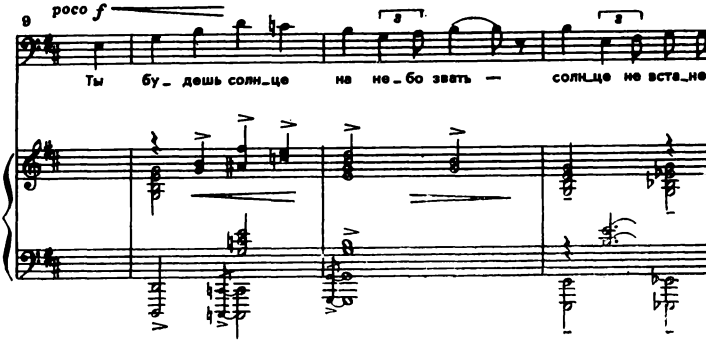
Музыкальная кульминация позади, патетика изжита, возвращаются интонации задушевного обращения, тут более теплые и проникновенные, чем в начале. Это, вероятно, не в последнюю очередь стимулируется подменой «собеседника»: вместо «вы» и «друзья» — «ты» и «дитя».

Зыбкости, неуверенности первой фразы, некоторой ее призрачности, почти надломленности, создаваемым гармонической и мелодической неустойчивостью (тоническая септима в мелодии, повышенная IV ступень), отвечает неумолимая определенность интонации, акцентированно повторенной в сопровождении, — «весна обманет»:



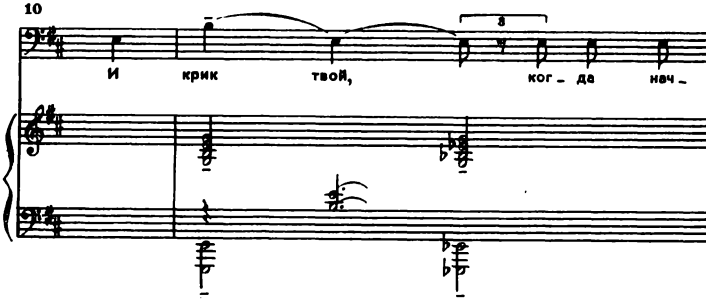

Резкий сдвиг в гармонии, сталкивающий ми-минорное и ми-бемоль-мажорное трезвучия, приходится на слово «обманет», и это не случайная краска. Помимо локальной выразительности происходит своеобразное утверждение семантики, точнее символики мажорного трезвучия в его сопоставлении с минором (разумеется, в рамках данного монолога): в начале третьей строфы тот же ми-бемоль мажор и тоже после ми минора совпадал с первым словом фразы «Лжи и коварству меры нет». Ложь, обман — вот его значение. Оно подтверждается дальнейшим.

В следующем двустишии значительно усилен «накал» первой строки («Ты будешь солнце на небо звать») — вторично возникает выровненный (кульминационный) ритм, и в восходящей по тонам тонического септаккорда напряженной мелодии, усиленной щемящими призвуками сопровождающих аккордов (страстно желаемый и призываемый восход солнца) достигается местная вершина:




«Солнце не встанет» — почти точное повторение аналогичной фразы предыдущего примера, и гармония та же: «не встанет» — тот же обман.

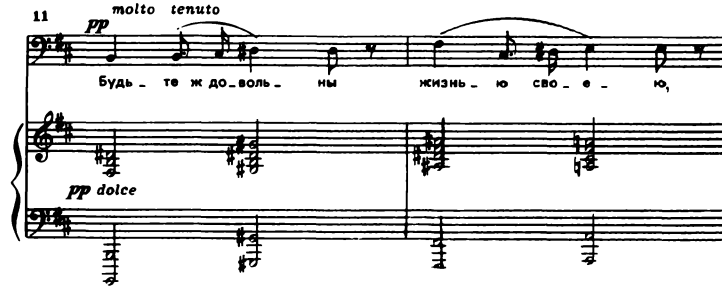
Нарастание в третьем двустишии музыкой не поддержано. Наоборот, напряжение слабеет; слитная прежде в аналогичных местах, фраза дробится. Зато спад ярко выражен: тут только возвращается регистр, оставленный в начале второй строфы, и ми-минорной тонической квинте, как из черного провала, бесповоротно, глухо и пусто отвечает квинта основной тональности — «как камень, канет»:



И следом — мораль (шестая строфа): «Будьте ж довольны жизнью своею, тише воды, ниже травы!»... Только ли мораль? Не ирония ли, больше — сарказм в этом «тише воды, ниже травы»?.. Оттого и заканчивается стихотворение горестным восклицанием: «О, если б знали, дети, вы...» — если б знали и поняли эту иронию, эту горечь; если б знали, поняли и противостояли «лжи и коварству», «холоду и мраку»!

На протяжении предыдущей строфы шла интонационная подготовка репризы. Отметим три ее предвестника: подъем к кульминации своей прямолинейностью напоминает кульминационную фразу первой строфы (ср. примеры 9 и 3); затем фраза «когда начнешь кричать» по интервальному составу точно воспроизводит лейтинтонацию (ср. соответствующие места примеров 10 и 3) — в таком виде она не возникала с момента своего утверждения вначале; наконец, возвращается основная тональность — си минор.

Но сама реприза вступает в одноименном мажоре — и пронзительным холодом веет от ее звучности, от прерывистых и изменчивых фраз, напоминающих начало монолога только своей ритмической остинатностью:



Мажор как бы подсказывает — здесь ложь, обман, это маска с запечатленной гримасой! Сказанное должно быть понято наоборот, с отрицательным знаком! И тогда откроется мудрое и сострадающее человеческое лицо, «с мучительным напряжением» прозвучит еще раз убеждающий, предостерегающий, исполненный теплоты голос — «голос из хора» — и замрет почти на шепоте... Тут единственный раз на протяжении всего монолога несколько тактов повторяются почти буквально: незначительные изменения сводятся к тормозящему расширению в конце ($^4/_4$ сменяются на $^{12}/_8$) и крохотной, но очень выразительной детали в фактуре — своеобразным форшлагам, передающим характер замедленных шагов или каких-то внутренних толчков, может быть, последних вздрагиваний останавливающегося сердца. Все более проясняется жанровая основа монолога: неназойливо, потаенно и все же, если вслушаться, несомненно тут запечатлелись черты похоронного марша, траурного шествия — намеком, тоже как предостережение.

«Голос из хора» Свиридова потрясает, но не вызывает подавленности. Воздействие его таково, что, повергая в глубокую сосредоточенность, он заставляет приподняться над собой, концентрирует все человеческое существо на самых высоких, надличных помыслах и чувствах.

* * *

Работа композитора над текстом кое в чем подобна работе мастера художественного слова: оба, исходя из общего замысла, «озвучивают» текст, ищут нужные интонации, акценты, паузы, темпы и тембры, регистры и контрасты. Но если задача актера сводится к интерпре-

тации в узком смысле слова, то композитор не ограничивается этим, а создает, если так можно выразиться, «параллельно-соответственную» систему музыкальных образов, дополняющих поэтическую систему.

Стихотворение — итог творчества поэта, в котором действительность уже художественно осмыслена, — для композитора является своеобразным исходным материалом. Солидаризируясь или в каком-то смысле полемизируя с поэтом, композитор выражает свое отношение к действительности музыкальной трактовкой текста. Сливаясь с музыкой и под ее воздействием, он переплавляется в новое самостоятельное произведение, отличное от того, что создал поэт.

Духовными отцами Свиридова среди композиторов не без основания часто называют таких разных художников, как Мусоргский и Римский-Корсаков, Шуберт и Орф. Круг можно было бы и расширить. Оставим, однако, этот вопрос, требующий отдельного разговора, в стороне. Музыкально-поэтический синтез, осуществляемый Свиридовым, — явление, возникшее и продолжающее развиваться на наших глазах, какими бы традициями оно не питалось, — новое в русской культуре.

Мы бы сказали, что в семье искусств родился и утверждается новый вид или жанр, который трудно пока определить иначе, чем музыкально-поэтический. Хотя корни его, уходящие в почву с нивелирующим названием «вокальная музыка», глубоки и разветвленны, все же принципиальная его новизна и современность ощущаются, пусть пока интуитивно. Думается, что осознание значимости его для общества с обостренной и все растущей восприимчивостью к поэтическому слову еще впереди.

## Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова[1]

В чем современность музыкального языка Свиридова? Вопрос этот представляет своеобразную загадку. Действительно, с внешне-конструктивной точки зрения в музыке Свиридова используются средства, в основном известные нам из прошлого, музыкальный язык его прост и ясен. Произведения Свиридова тональны в обычном понимании этого слова, опираются на ясную диатонику, гармонически четки. И это в то время, когда существует атональная музыка, когда даже в музыке тональной само понимание лада, тоники, аккордовых структур сплошь и рядом чрезвычайно усложнено. Тем не менее сочинения Свиридова звучат свежо и ново, по-настоящему современно — и образный строй в них, и средства музыкального выражения никак не назовешь анахронизмом.

Важно еще, что с годами указанные черты свиридовского стиля не только не исчезают, а наоборот, усиливаются. Достаточно сравнить произведения 60-х годов («Курские песни», «Деревянную Русь», «Маленький триптих») с музыкой, созданной в 50-е годы, чтобы убедиться в этом. Та же ясность, тот же круг приемов, но еще отточенней стал язык, еще строже отбор гармоний,

[1] Настоящая статья написана на основе доклада «О музыкальном языке Г. Свиридова», прочитанного в Московском отделении Союза советских композиторов (апрель, 1968).

еще чище и прозрачнее краски. Композитор добивается наибольшей кристаллизации средств, находит в них возможности, которые позволяют довести речь, казалось бы, до скупости, максимально уплотнить, сконцентрировать материал, нисколько не жертвуя богатством выражения, — напротив, достигая внутренней наполненности, емкости. Это говорит о многом. Не только о колоссальном мастерстве, не только об убежденности в избранном пути. Значит, действительно, в подобной простоте есть что-то, что делает ее глубоко современной, отвечающей духу времени.

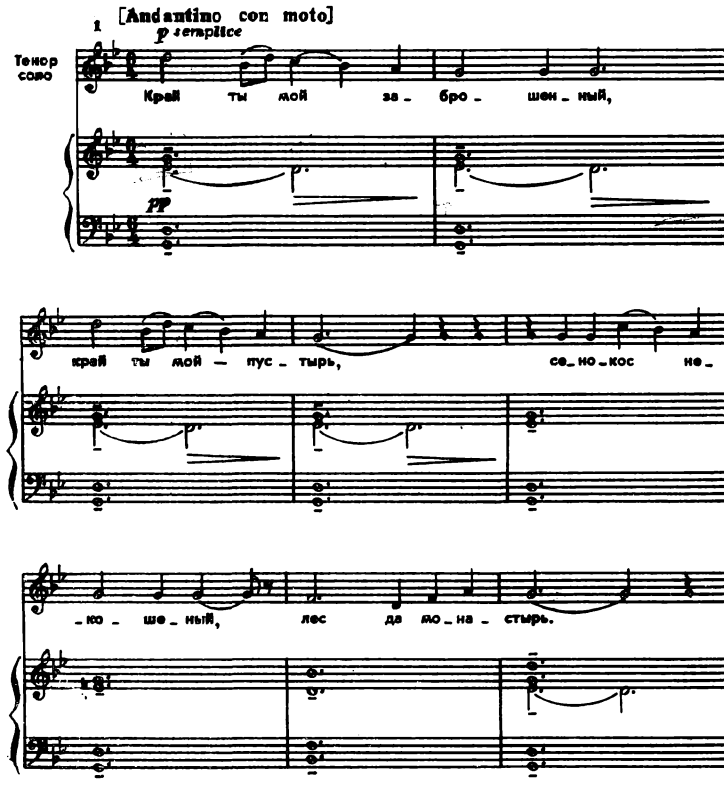
Но именно простота и представляет большую сложность для анализа. Трудно отыскать «вещественные» доказательства, которые могли бы объяснить наши слуховые ощущения. Кажется, все привычно, все — как и всегда, а эстетический эффект неожиданно новый.

Итак, главный вопрос: благодаря чему же привычные и простые средства приобретают у Свиридова новое звучание, новизну выражения? Немалую роль здесь играют новые условия применения старых средств, в том числе соединение старого с новым, дающее порой совершенно непредвиденный результат, позволяющее сделать обычное — необычным, свежим и обновленным[1]. Но наряду и вместе с этим у него выступает еще один основополагающий момент. Это особая концентрированность музыкального высказывания. При кажущейся простоте внутренняя насыщенность музыки исключительно велика. Достигается она высокой степенью концентрации музыкальных средств, при которой устраняются все детали и подробности, остается только самое типичное, самое существенное — то, что составляет основу выразительности в избираемых композитором средствах.

Можно назвать этот метод «концентрацией-обнажением». Обнажением самой сути явления. И при этом Свиридов не боится быть внешне простым, потому что за ней, за этой скупостью и даже во многом благодаря ей, раскрывается целый мир.

Приведу примеры. Начало «Поэмы памяти Сергея Есенина»:

[1] Данному вопросу посвящена статья автора «О гармонии Свиридова». В сб.: «Музыка и современность», вып. 5. М., 1967.




В мелодии отчетливо предстает характерно свиридовское слияние крестьянской и городской песенности. Широта дыхания и неторопливость развертывания, глубокая напевность, диатонизм, движение-ниспадание от квинты лада к приме (квинта как «вершина-источник») вызывают ассоциации с протяжной лирической песней. Не менее определенны и стилистически более поздние, «городские» черты: рельефность гармонического ощущения, метроритмическая и структурная четкость, ясная расчлененность, декламационность, шестидольность, мало свойственная крестьянской мелодике.

Но главное не в самом сочетании крестьянского и городского, ставшем уже достаточно обычным для советской песни. Главное, что у Свиридова примат оста-

ется за крестьянским, сугубо народным, которое с помощью этого соединения получает качественно новое выражение.

В самом деле, протяжная крестьянская песня характеризуется известной рассредоточенностью высказывания, проявляющейся во всех сторонах ее музыкально-поэтического облика. И если говорить о мелодии, то для нее типична свободная, порой даже прихотливая извилистость движения («Старинная песня, как река, льется, с извилинами, да загонами», — говорит народная пословица[1]). Так, в частности, реализуется ход от квинты к приме: с долгими «замахами», с постоянным опеванием отдельных звуков, с возникающими местными опорами, с неоднократными возвращениями, отходами от основного направления. Мелодическая «цветистость» особенно ясно выступает при вариантных повторениях.

В противоположность этому рассматриваемая мелодия освобождена от извилистости, в ней акцентируется прямолинейность. Что же касается варианта при повторении (вторая фраза), то он еще проще. Но, несмотря на обнаженность рисунка, это отнюдь не схема. Выразительные возможности, заключенные в ходе V—I, выступают подчеркнуто открыто, вскрывается главное, что образует глубинно-экспрессивную основу множества народных мелодий. И воплощена она в полнокровном народно-песенном ракурсе: мелодия протяженна, напевна, в ней есть и «извилины» (ход *си-бемоль — ре*), и возвращение к исходному звуку, и распевание слогов («ты мой»). Но все сжато, отобрано до необходимого минимума. Музыка концентрирует выразительность, присущую народной песне, подавая ее в предельно простой, можно сказать, обнаженной форме. Это именно концентрация-обнажение, где каждый звук обладает повышенной весомостью. Так возникает «новая простота», о которой часто приходится слышать в наши дни.

Но почему же она новая, чем отличается она от простоты прошлого? Да потому, что такой тип концентрации, при которой всемерно подчеркивается нарочитая простота, не был ранее свойствен музыке — он вытекает из современных взглядов на искусство, обусловлен целым ря-

[1] Цит. по книге: Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 115.

дом причин (о них я скажу в конце статьи). Конечно, обобщение, типизация народно-песенных черт — явление, глубоко присущее композиторам-классикам: сколько замечательных примеров чуткого и высокохудожественного претворения народного содержит классическая музыка. Но эстетика того времени не требовала подобного рода концентрации-обнажения[1]. Кроме всего — чтобы в лапидарной форме воплотить внутренне емкий материал, нужен определенный исторический опыт, накапливаемый общественной музыкальной практикой в процессе длительного развития.

Вернемся к примеру. Концентрация, о которой идет речь, проявляется и в гармонии. В ней вначале всего три звука, очень существенных для выявления лада: I и V ступени — ладовый остов — и минорная секста, с ее интенсивным нисходящим тяготением. Возникает намек на типичный для Свиридова септаккорд нижней медианты минора, излагаемый в данном случае как тоника с секстой (последняя в виде задержания к квинте). Но аккорд неполный — нет смягчающей звучание тонической терции. В этом отличие от художественных норм прошлого, ставящих полноту гармонии в зависимость от степени ее диссонантности (чем диссонантнее созвучие, тем оно полнее). Подобная «опустошенность», подчеркивая остроту совмещения ладово сопряженных звуков (VI—V), придает аккорду терпкость, а главное, обнажает сконцентрированный в нем сгусток ладовых тяготений.

Соединение гармонии с мелодией порождает весьма насыщенный результат. В гармонии, при всем ее своеобразии, определяющую роль играет тонический бас, в мелодии же квинта лада (звук *ре*) ясно устремлена к тонике, то есть в потенции это доминанта. Совместное действие данных факторов сообщает мелодической вершине бифункциональную наполненность. В то же время на исходный звук мелодии влияет и звучащий одновременно *ми-бемоль*, внося в него оттенок задержания к субдоминанте. Но в момент разрешения (*ре — до*) *ми-бемоль* сам сдвигается, и *до* в мелодии в свою очередь становится задержанием. Образуется функционально напряженное

[1] Достаточно указать на бородинский «Хор поселян» или же на мелодии в народном духе Римского-Корсакова.

последование параллельных септим; секста лада, служащая в перспективе тоже задержанием, формирует около себя свои местные тяготения, усложняет функциональное восприятие верхнего звука. При внешней прозрачности музыка обнаруживает огромную насыщенность. Можно сказать, что в комплексе с мелодией вскрываются потенциально заключенные в аккорде главные функции лада — тоника, доминанта и субдоминанта, — каждая из которых представлена в вертикали соответствующим тоном (*соль*, *ре* и *ми-бемоль*). Эти же функции выступают и в метрически опорных точках мелодии (конечный звук *соль*, начальный *ре* и промежуточный *до*). Так композитор тонко осуществляет современный для музыки принцип «переведения горизонтали в вертикаль», не поступаясь ясностью гармонической структуры. При этом «вершина-источник» мелодии, вбирая в себя названные функции, неся большую ладовую нагрузку, звучит особо выразительно[1].

И все это не искажает народно-песенного характера: многозначность исходного звука, возникновение местных тяготений в концентрированной форме отражают свойственную народной музыке ладовую переменность, многоустойность. Но решаются они в динамическом плане: стянутость материала, в отличие от его разлитости в народной песне, значительно повышает уровень музыкальной динамики.

То же происходит далее в отношении параллельной переменности (четвертая фраза разбираемого примера). Всего лишь единичный штрих, а сколь он впечатляет! Си-бемоль-мажорное трезвучие появляется в самый неожиданный момент — после *ми-бекар*, дорийской сексты соль минора. Сопоставляемый с нею мажор приобретает лидийский оттенок, несмотря на краткость, вступает свежо, упруго. Впервые сдвигается педализирующий бас, мелодия также обновляется — весь комплекс средств помогает рельефному выдвижению мажорности. Но, обнажая последнюю, способствуя ее известной автономии

[1] Мысль о переводе горизонтали в вертикаль можно дополнить. Концентрирующиеся в аккорде ладовые тяготения (VI—V, V—I) — это не что иное, как запечатленные вертикалью интонации, содержащиеся в самой мелодике (*ми-бемоль* — *ре* в среднем голосе, *ре* — *соль* — между крайними звуками напева).

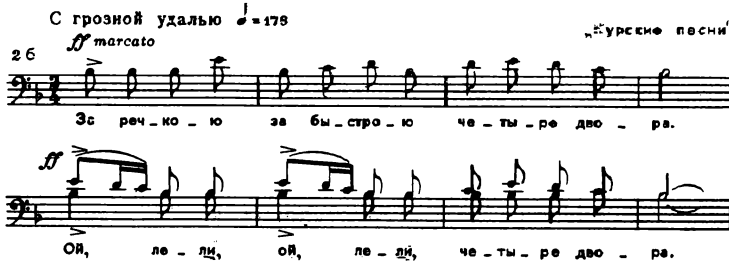
(это не просто III ступень минора, а и местная ладовая опора), данный контраст с окружением одновременно придает аккорду динамичную направленность к тонике *соль* (всякий контраст, как следствие, вызывает неуравновешенность). Большая септима между басом и мелодическим голосом, возникающая на последней доле, усиливает динамическую трактовку переменности.

Приведенный пример позволяет видеть, как Свиридов из минимальных, кажется, возможностей извлекает богатейшие плоды. И минимальность эта, действительно, только кажущаяся: неисчерпаемое богатство глубинных основ музыкальной выразительности предстает здесь с необычайной силой. Сосредоточиваясь на самом основном, освобождаясь от подробностей, композитор как бы утверждает: вот это и есть главное, что определяет жизненность данного средства, питает его экспрессию и потому обладает большой силой воздействия.

Тенденция к концентрации наблюдается у Свиридова и в его работе над подлинными народными напевами. В «Курских песнях» можно видеть, как композитор стремится, с одной стороны, к большей шлифовке деталей, а с другой — к большей концентрированности материала, к «сгущению» мелодического рисунка, к его выпрямлению, по сравнению с фольклорным первоисточником[1]. Особенно это показательно в отношении последней песни — «За речкою за быстрою»:

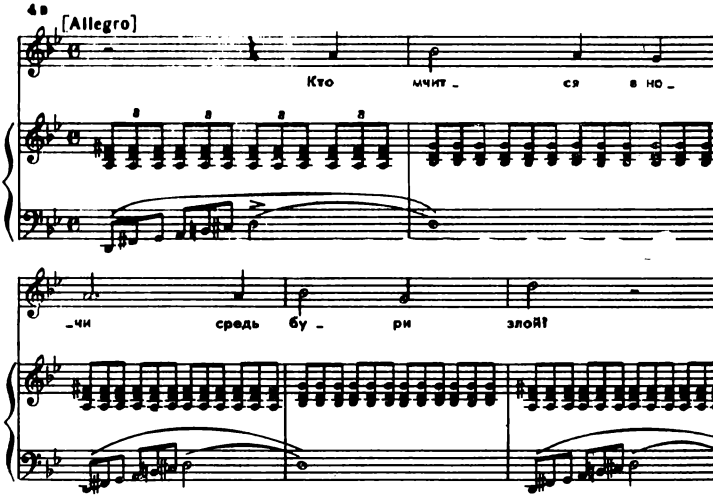
[1] Данный вопрос подробно рассматривается в дипломной работе Л. Давыдовой «Курские песни» Г. Свиридова». Горьковская консерватория, 1967.

[2] А. Руднева. Народные песни Курской области. М., 1957 (№ 7).




Перейду к другому произведению — вокальному циклу на стихи Берпса. Известно, что Свиридов обращается в нем к намеренным ассоциациям с песнями Бетховена, Шуберта, поводом к чему служит европейская тематика, круг образов, родственных этим композиторам. Очень близка Шуберту песня «Давно ли цвел зеленый дол»:

Та же чистота выражения, четкое движение мелодии в трезвучных контурах, не менее ясные трезвучия в гармонии. По-шубертовски свежо прояснение мажора в конце периода. Характерна связь мажорного трезвучия с минорным, лежащим квартой выше (или квинтой ниже), — связь, часто встречающаяся у Шуберта и реализуемая им двояко: как соотношение мажорная тоника — минорная субдоминанта в одном случае и мажорная доминанта — минорная тоника в другом. И там и здесь возникает оттенок доминантового лада, в различной степени проявляемый. Можно указать целый ряд песен подобного рода:



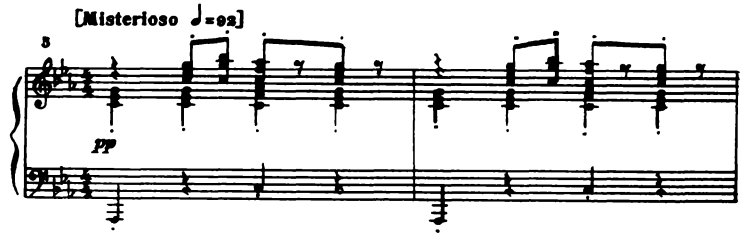

Казалось бы, при таких условиях беспредметно поднимать разговор о современности свиридовской песни. Но она ощутима явственно, звучание музыки не оставляет ни малейших сомнений о времени ее создания. Основное отличие от приведенных песен заключается все в том же принципе концентрации-обнажения. Свиридов смело вскрывает остов лада, в частности, квинту, столь важную для формирования ладового строя. Уже фортепианное вступление обращает на себя внимание: на длительном протяжении, без каких бы то ни было изменений повторяется одно лишь только тоническое трезвучие с квинтовым тоном вверху. В общем звучании рельефно выступают главные ступени лада — I и V, занимающие крайнее положение в аккорде, не заслоняемые ни фигурацией, ни гармоническими сменами. Совершенно открыто они предстают затем в мелодии, которая попрежнему сопровождается трезвучием тоники. И тут же к квинтовой интонации присоединяется полутоновая: VI—V. Сквозь шубертовски-трезвучные аккорды аккомпанирующего фортепиано невольно пробивается начальная гармония «Поэмы памяти Сергея Есенина» — только претворена она в мелодической плоскости. Указанные интонации определяют строй музыки и в дальнейшем, на них сосредоточивается все внимание, обнажается их вы-

разительность. Именно это обусловливает новизну звучания, а также и присоединяющиеся сюда сугубо характерные приметы современного языка: столкновение в одновременности ладового неустоя со своим разрешением *(си-бемоль — ля)*, смелое прочтение мелодического мажора, с линеарно возникающими созвучиями (пятый такт).

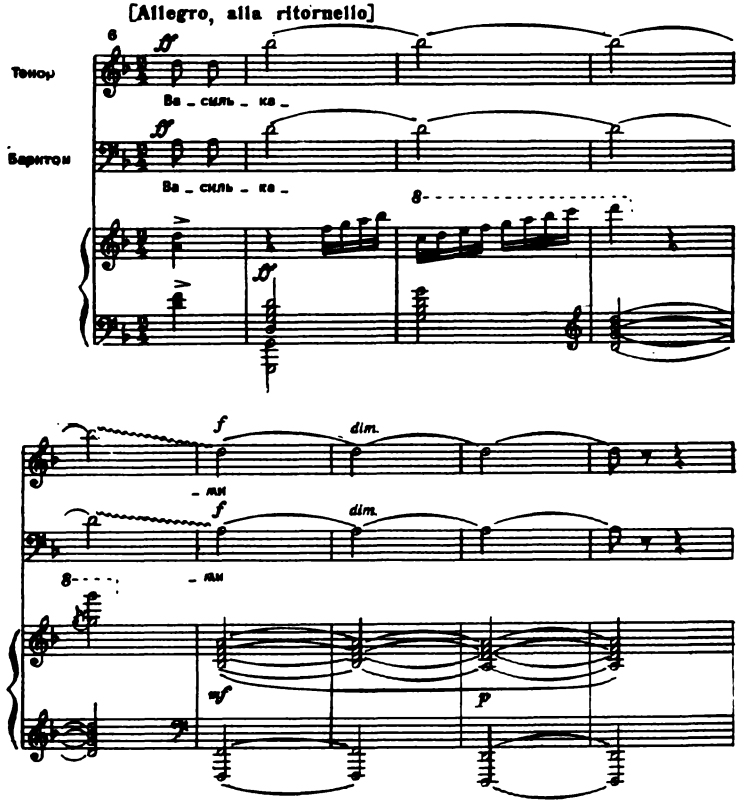
Как явствует из анализов, принцип концентрации охватывает не только мелодическую сторону свиридовского письма — он ярко сказывается и в гармоническом мышлении. На последнем следует остановиться специально. Свиридов часто прибегает к сравнительно простым и даже очень простым созвучиям, «не боясь» ясной гармонической вертикали. Секрет их обновления состоит в раскрытии их полифункциональных возможностей. Всякое созвучие в потенции полифункционально (бифункционально, если вопрос ставится о двузвучии), оно содержит предпосылки для функционального противопоставления составляющих его элементов на основе высотного различия последних. Используя эти предпосылки, Свиридов функционально дифференцирует аккорд, подвергает его функциональному «расщеплению», как бы функционально «раскрепощает» вертикаль, сохраняя в то же время фоническое единство. Таким путем композитор вскрывает громадные внутренние резервы, заключенные в относительно простых и простейших созвучиях.

Широкая распространенность гармонической полифункциональности, свобода, с которой она возникает, — типичнейшее явление современной музыки. Свиридов обращается к полифункциональности, используя сплошь и рядом структурно простые средства. Можно сказать, что и здесь действует метод концентрации-обнажения. В самом деле, при конструктивной простоте вертикали составляющие ее функциональные пласты несут большую нагрузку, отдельный звук может быть выразителем целой гармонической функции.

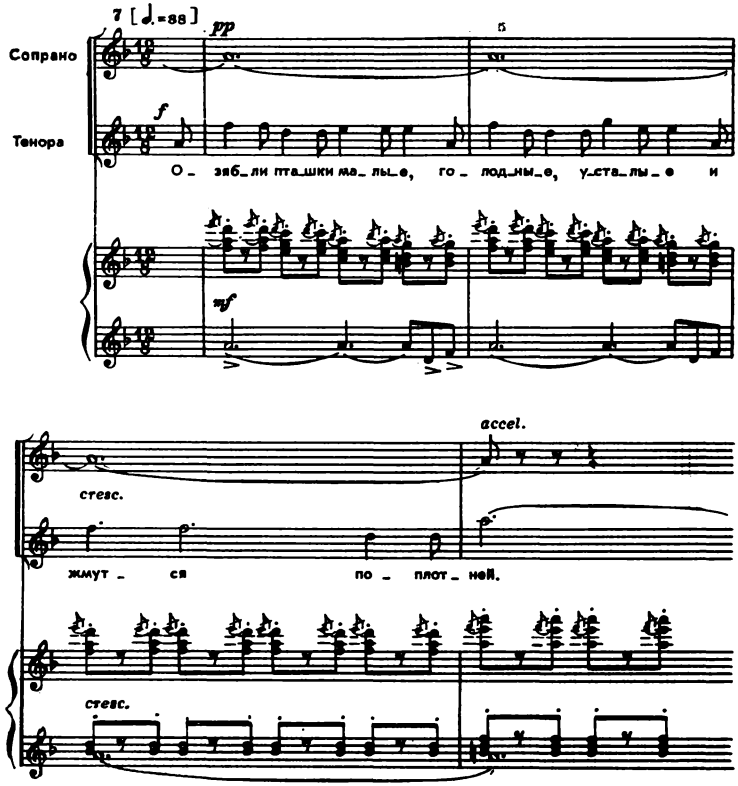
Таков уже упоминавшийся септаккорд, построенный на VI ступени натурального минора, — своего рода свиридовская «лейтгармония», настолько широко он ею пользуется. В зависимости от контекста функциональная дифференциация этого созвучия может меняться, быть большей или меньшей. В приводимом ниже примере из «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Ночь под Ивана Купала») данный аккорд расслаивается на две части:




В песне «Вечером» из цикла «У меня отец — крестьянин» бас аккорда другой — III ступень лада. С внешнеконструктивной точки зрения образуется терцквартаккорд VI ступени, но басовый звук опять-таки функционально отделяется, выполняя на этот раз роль верхней медианты:

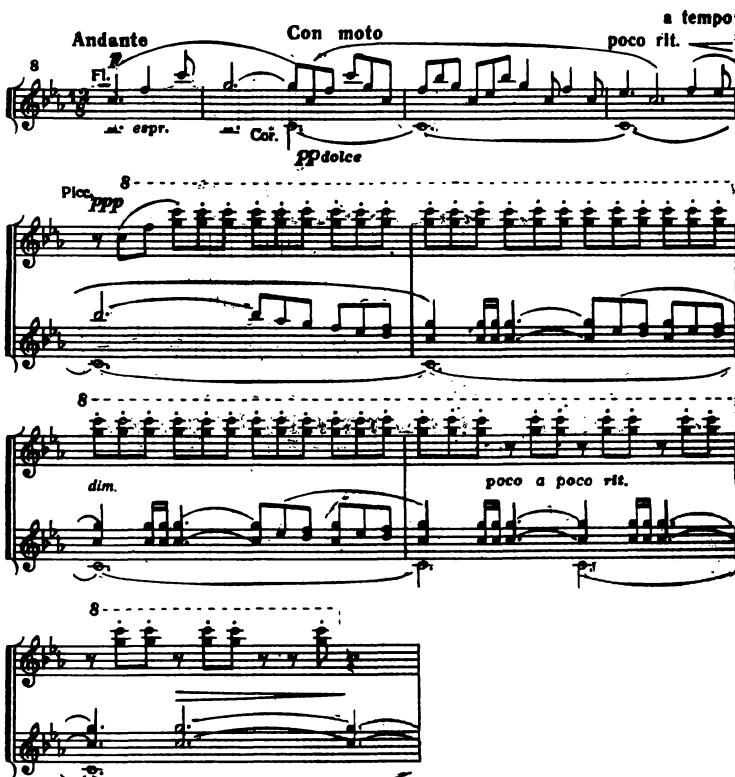


Чрезвычайно насыщен полифункциональностью следующий момент из «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Поет зима»). Подобно примеру 5, в верхних голосах — тоническая гармония, но противопоставляемая ей VI ступень имеет свою терцовую вертикаль. Наряду с этим в общую структуру включается доминантовая педаль (*ля* — у хора и валторны), не растворяющаяся функционально, сохраняющая доминантовое значение (в то же время верхнее *ля* входит в тоническое трезвучие как т о н и ч е с к и й звук):

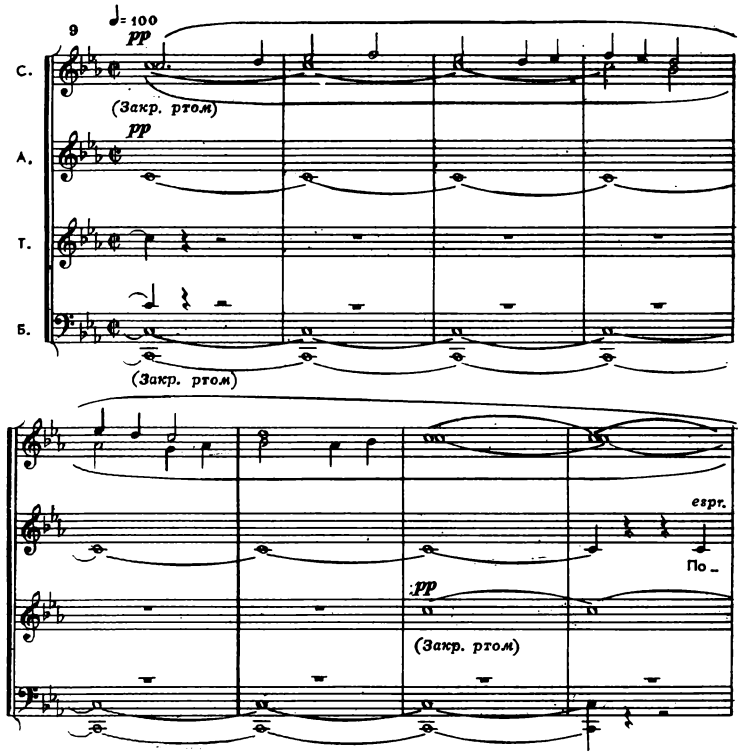


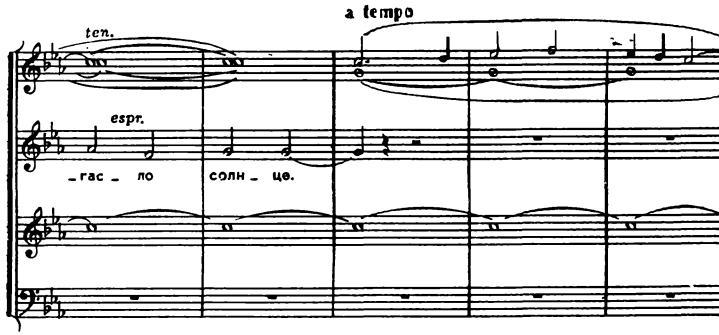

Так в структурно несложном аккорде композитор открывает неожиданные возможности. Данный метод распространяется у него даже на консонансы, в том числе двузвучия: и в них, несмотря на фоническую слитность, каждый звук часто несет свою ладо-функциональ-

ную нагрузку, обнаруживает тенденцию к самостоятельному функциональному раскрытию. Казалось бы, совсем трудно ожидать этого в квинтовом созвучии тоники — ладовом устое, и тем не менее содержащаяся в V ступени потенциальная доминантовость дает здесь о себе знать. Это не просто квинта от тоники, ее гармонический «резонатор» — Свиридов делает V ступень мелодическим центром, вокруг которого формируется мелодия, опевая, обыгрывая его (как это свойственно народно-песенной мелодике). Тем самым V ступень до известной степени обособляется от тонической примы, играющей обычно в таких случаях педализирующую роль. Подобное противопоставление и помогает вскрыть функциональную зависимость квинтового тона от главного устоя, насытить квинту бифункциональностью. Таково вступление к «Нашей земле» из «Патетической оратории», где длительное опевание V ступени вызывает чувство предыктовости:



Бифункциональная трактовка консонансов выразительно предстает в хоре «Табун» (из «Пяти хоров»). Долгое выдерживание тонической педали в условиях общей прозрачности звучания приводит к тому, что I ступень накапливает в себе большой «заряд» тоничности. Когда затем мелодия переходит к альтам («Погасло солнце»), в образующихся созвучиях ясно выступает функциональное расслоение. В первый момент даже кажется, что вопреки фонической согласованности звук *ля-бемоль* диссонирует с тянущимся голосом, настолько велико их функциональное различие, настолько отчетливо каждый из звуков образовавшейся сексты выявляет свою функцию (тоника и субдоминанта). Функциональная многоплановость в сочетании с прозрачностью рождает пространственные ассоциации, в музыку входит тонкая изобразительность:

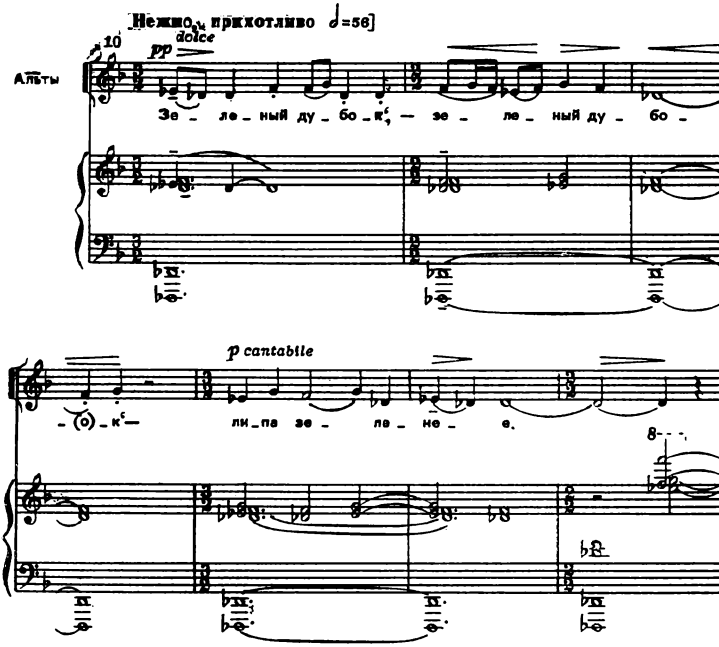





Принцип концентрации-обнажения помогает понять и свиридовскую остинатность — важный музыкально-драматургический фактор его произведений. В простейшей, элементарной, на первый взгляд, тематической ячейке, служащей ядром остинатного развития, вскрываются незаурядные динамические возможности. В иных условиях они могли бы остаться малозамеченными, но в силу выдвижения их на передний план, устранения отвлекающих внимание моментов обнаруживается, что потенции эти исключительно велики. Создается стимул к многократному повторению, остинатность насыщается глубокими внутренними связями, особой содержательной значимостью; при внешней сдержанности выражения она далека от статичности.

Наиболее наглядно выступает это в сочинениях 60-х годов, например в «Курских песнях», где каждый номер характеризуется строжайшим отбором остинатно выдерживаемых средств.

В первой песне кантаты — «Зеленый дубок» — «движущей силой» развития служит заключенная в мелодии переменность ладовых устоев *ре-бемоль* и *ми-бемоль* (в первом случае лидийского, во втором — миксолидийского наклонения). Гармония откликается на эту многозначность соответствующими созвучиями. При этом она не добавляет ничего «от себя»: обе терции перешли в вертикаль из мелодии. Но результат значительно обогащается, гармония укрупняет происходящие в мелодии процессы, ладовая переменность получает концентрированное выражение:




В возникшем «споре» более прочное положение занимает ре-бемоль мажор: ему принадлежит бас, на звуке *ре-бемоль* кадансирует мелодия. И все же *ми-бемоль* не уступает, иной раз он особенно весомо заявляет о себе. Такова следующая фраза:

И так до последнего такта, где окончательно утверждается ре-бемоль мажор. Переменность поднимается до значения широко действующего драматургического фактора, превращается в своего рода «ладовую драматургию», которая, наполняя остинатность живительным дыханием, заставляет с неослабеваемым вниманием ждать каждого следующего повторения.

Аналогичная картина в песне «В городе звоны звонют». И здесь гармония усиливает ладовую переменность, развертывающуюся на всем протяжении музыки. Замечательно, что обе песни основаны на простом целотонном тетрахорде. Из четырех звуков композитор выращивает целые музыкально-драматургические полотна. Вот где во всей силе проявляется принцип концентрации-обнажения!

Интересное явление — в песне «Я странник убогий» из кантаты «Деревянная Русь». Секундаккорд I ступени разрешается в тоническую квинту (см. нотный пример на стр. 366).

«Каждый септаккорд может быть разрешен в любое трезвучие, кроме тех двух, из которых он составлен», — гласит учебник гармонии Римского-Корсакова[1]. Положение это, безусловно верное при комплексном подходе к аккорду, уже не действует в условиях функциональной дифференциации созвучия. В указанном примере секундаккорд как целостная величина существует лишь в фоническом смысле, функционально же он трактуется как состоящий из двух квинт (кварт в данном изложении): тонической и верхне-медиантовой — устойчивой и неустойчивой. В их связи между собою решающую роль играет басовая интонация *ми-бемоль — фа* (VII—I) — типичный ход натурального минора. Так скрытая в созвучии ладофункциональная динамика развертывается в горизонтали, побуждая к остинатному повторению оригинальнейшего оборота, в котором секундаккорд будто бы разрешает «сам себя». В функционально многоплановое прочтение аккорда мелодией вносятся свои, «местные» нюансы, само гармоническое последование содержит элемент парал-

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. IV. М., 1960, стр. 210.

лельно-ладовой переменности[1], реализуемый в дальнейшем течении песни. Все это обогащает остинатность дополнительными штрихами. Изложенное в предельно простой фактуре скромное созвучие раскрывается во всей полноте своих неподозреваемых при обычном освещении возможностей.

Мы сосредоточили внимание на концентрации-обнажении, рассмотрев действие данного принципа в области свиридовской мелодики, гармонии, музыкальной драматургии. Можно видеть, как глубоко указанное явление проникло в музыку Свиридова, насколько оно характерно для его творческого метода. Естественно, оригинальность композиторского почерка не сводима к этому. Но именно здесь возникает та своеобразная «обратно-пропорциональная» зависимость между внешней простотой и внутренней сложностью и богатством, которая позволяет говорить о «новой простоте».

Эта новая простота отражает очень глубинные течения, происходящие в современной музыке. Поиски ее совершаются повсюду и нередко выступают в явно открытой форме. Такова, скажем, «Carmina burana» Орфа, такова из сочинений молодых советских композиторов «Русская тетрадь» В. Гаврилина. Подобные искания наблюдаются и в музыке художников, общую тенденцию творчества которых не назовешь простой (позднее творчество Прокофьева, многие из недавних произведений Шостаковича). Да иначе и быть не может. Современная музыка достигла такой степени конструктивной сложности, что далее идти по этому пути, по-видимому, уже нельзя — надо «рационализировать» невероятно разросшуюся систему средств.

Поиски музыкальной простоты связаны и с более общей тенденцией, проявляемой во всех областях искусства, охватывающей все сферы современной жизни: от науки до утилитарных, бытовых явлений. Везде ищут новых, рациональных форм, без излишней детализации, перегрузки подробностями. Правда, это порой вырождается в примитивизм — но ведь издержки, увлечение чисто внешней

[1] Этому способствует акустическая природа минорного септаккорда вообще, его «двуосновность»: то ли это минорное трезвучие с септимой, то ли мажорное трезвучие с секстой (малой терцией снизу).

стороной имеются в любом крупном течении. В целом же данную тенденцию можно объяснить тем, что современный человек получает огромное количество информации, несоизмеримое с прошлыми эпохами. Стремление возможно более полно обобщить поток сведений и впечатлений, не жертвуя его содержательностью, не упрощая, сохраняя его существо, и приводит к внешне простым, но емким формам.

Возвращаясь к музыке Свиридова, можно утверждать, что она всецело отвечает этой потребности. Принцип концентрации-обнажения выступает с позиций сегодняшнего дня, содержит такой взгляд на прошлое, который возможен только в результате длительного и сложного пути, проделанного музыкой в XX веке. Какое-либо созвучие, применявшееся и ранее, звучит более насыщенно, несет на себе отпечаток пройденных десятилетий, его «удельный вес» стал выше.

Не является ли сказанное одним из возможных направлений развития музыки в будущем? Исторические примеры этого имеются: переход от полифонии к гомофонно-гармоническому складу, с уплотнением, концентрацией созвучий — от суммы интервалов к цельным функционально-гармоническим комплексам. В современной музыке дальнейшая стадия насыщения — функциональная дифференциация аккорда. Но это не возвращение к полифонически-строгому стилю. Там совокупность мелодических, здесь — ладогармонических функций, где «полномочными представителями» последних могут выступать даже отдельные звуки.

Но если современность разбираемого здесь принципа достаточно очевидна, то не являются ли устаревшими — вне зависимости от характера их концентрации — сами музыкальные средства, применяемые Свиридовым? Не является ли музыка Свиридова искусственным сохранением старого, хотя бы и по-новому раскрытого, не есть ли это «лебединая песнь» тональности, мажоро-минора — прекрасного былого, что не имеет перспективы для дальнейшего развития?

Вопрос этот должно поставить со всей остротой, поскольку сторонники атональной музыки категорически заявляют об устарелости мажоро-минорной системы и ладового мышления вообще, об устарелости консонанса по сравнению с диссонансом.

Явным возражением против этого служит прежде всего само слуховое восприятие свиридовской музыки. Но можно обратиться и к аргументации логического порядка.

В чем принципиальное отличие тональной системы от атональной? Обычно это связывается с образованием или же, в противоположном случае, отсутствием ладовых тяготений. Но отсутствуют ли они совершенно в атональной музыке, при условии сохранения ею мелодики как средства музыкального выражения? Если говорить о мелодическом движении в каждом отдельном голосе музыкальной ткани, о мелодических связях между сменяющими друг друга звуками, то такие «микротяготения» постоянно существуют и там, они возникают стихийно — в силу интонационной природы мелодии. Любая музыкальная интонация основана на разном соотношении напряжений, где движение от большего напряжения к меньшему ощущается как спад, р а з р е ш е н и е — и наоборот, и объяснение этому коренится в конечном счете в родственности с интонациями речевыми[1]. Лад, как централизующее начало, о р г а н и з у е т и у с и л и в а е т мелодические тяготения, не уничтожая, однако, местных, функционально-переменных связей, всегда возникающих в зависимости от конкретных условий контекста: гармонических, метроритмических, ступенево-интервальных и т. п.[2] Отличие тяготений атональной системы от тональной заключается, следовательно, в том, что в первой они предстают в «распыленном» состоянии, сцепление звуков носит случайный, исключительно местный характер и потому слишком слабо, чтобы подняться над «микропеременностью». Не будь даже этого, атональная музыка вообще бы не воспринималась как сфера интонационной выразительности.

Если лад — система организации тяготений, так или иначе постоянно и достаточно объективно существующих, может ли принципиально он устареть? И если идти далее — к мажоро-минору, то разве не ясно, что в нем ладовое мышление дает наиболее сильные и стабильные

[1] Данный вопрос убедительно разработан Л. Мазелем, опирающимся на интонационную теорию Б. Асафьева (см.: Л. М а з е л ь. О мелодии).

[2] В этом сущность теории ладово-переменных функций Ю. Тюлина.

результаты, образует наиболее богатую и разветвленную структуру с широчайшим радиусом действия — вплоть до соподчинения целых тональных пластов. Можно сказать, мажоро-минор выступает как квинтэссенция достигнутого в сфере ладовости. Не случайно музыка до сих пор не нашла равной ему по организующей и динамической силе замены. Не случайно также, что в системах с искусственной тоникой тяготения ослабевают по мере увеличения ее диссонантности, сливаясь в конце концов с атональностью, что по мере отхода от мажора и минора уменьшается и охватывающая способность ладового центра, сужаются масштабы подчиненной ему периферии. Потому-то мажоро-минор и живет, и чувствует себя прочно — вопреки пессимистическим прогнозам.

В связи с этим полезно поставить вопрос о консонансе и диссонансе в современной музыке. Принято считать: консонанс проще диссонанса. На этом основании порой делается далеко идущий вывод, что консонанс устарел, поскольку с развитием общественного музыкального слуха возникает необходимость более сложных музыкальных ощущений, которые консонантность уже не в силах удовлетворить. Действительно, история развития музыки свидетельствует о прогрессирующем внимании к диссонансам, об их количественном увеличении и, следовательно, о расширяющихся эстетически-слуховых возможностях. Но ведь служащая исходным пунктом для объяснения указанной эволюции простота консонанса — только внешняя оболочка его существа, и сам он был ранее завоеван еще более длительным путем. Фоническая согласованность — явление, отнюдь не элементарное, можно еще поспорить, что сложнее: дифференцированность диссонанса или же слитность консонирующего созвучия. Надо сказать — объяснить физическую природу согласования труднее, нежели противоположного момента.

Любопытно, кстати, что диссонанс в современной музыке обслуживает запросы разного рода, ничего общего между собою не имеющие. С одной стороны, это художественная потребность высокоразвитого слуха, а с другой — обильное проникновение диссонирующих звучаний в легкую, эстрадную музыку, где они в своей массе обращены к слушателю даже немузыкальному, но привлекают его в смысле физиологически-звукового воздействия. Наоборот, консонанс не склонен к последнему — тяга к фо-

ническому согласованию может наблюдаться и у людей с малым слуховым опытом, только начинающих свой музыкальный путь, и у лиц весьма искушенных. Но в обоих случаях это потребность художественная, а не элементарно-физиологическая. Можно ли после этого говорить о большей, по сравнению с диссонантностью, простоте консонанса, коль он ни с какой стороны не доступен немузыкальному уху?

Уже одно это делает неправомерным вопрос об изживании консонансов. Подобного рода категория не подвластна времени, и речь должна идти только о новых условиях их применения в современной музыке (так же, впрочем, как и диссонансов, многие из которых сами по себе вовсе не новы). Функциональная дифференциация вертикали, столь наглядно предстающая в музыке Свиридова, — один из путей обновления консонантности, раскрывающая ее богатые внутренние потенции.

Поиски простоты выливаются у Свиридова в ясную гармоническую форму. Его стиль гармонически четок, определенен. Мелодизм движущихся голосов не «размывает» гармоническую ткань, не стирает индивидуальность самой гармонии, а лишь стимулирует ее воздействие. И чем дальше, тем отчетливее выступает у композитора эта тенденция. Не случайно Свиридов обращается именно к гармоническому складу. Внешняя простота при исключительно высокой внутренней организации — данные качества гармонии позволяют ему успешно решать важную для современного искусства задачу: достижение «новой простоты».

Но каково положение этого стиля в современной музыке, не устарел ли он? Ведь на формирование вертикали огромное воздействие оказывает сейчас линеарность, лишающая музыку ощущения отчетливо выраженных гармоний. И все же о старении гармонии как самостоятельной сферы музыкального языка заявлять нельзя. С точки зрения организации звукового материала в о д н о в р е м е н н о с т и полифония — явление более первичное, более стихийное. Овладеть этой «звучащей материей», осознать созвучия как целостные, высокоорганизованные комплексы — не как сумму мелодических функций, а как совершенно новое качество, как функцию г а р м о н и ч е с к у ю, сохраняющую в то же время мелодизм звуковых связей, — решение подобной задачи

свидетельствует об исключительной зрелости музыкального мышления. И если полифония взрастила в своих недрах гармонию, то высочайший расцвет первой (в баховскую эпоху и позже) стал возможным в свою очередь благодаря оплодотворяющему воздействию гармонического мышления — после того, как гармония вышла на самостоятельный путь, после того, как сложилась стабильная вертикаль — этот мощный источник ладовых проявлений. Поэтому линеарность вне собственно гармонии, вынужденная питаться только за счет горизонтали, обречена на увядание.

Как с исторических, так и с чисто логических позиций было бы ошибкой полагать, что это благотворное для музыки взаимодействие, в разных формах всегда протекавшее в многоголосии, не сохранило своего значения в наши дни. «Вечный кругооборот» продолжается: полифония порождает новые созвучия, которые, выкристаллизовываясь, служат затем для нее ладово-конструктивными стержнями, источником насыщения ладовой динамикой. Можно думать: сложные явления современной линеарности — это во многих случаях гармонические поиски, часто неосознанные, результат которых пока еще не ясен — ведь мы современники событий. Вероятно, не менее сложно для своего времени они происходили и в музыке средневековья.

Мелодизм широко проникает в гармонию Свиридова, свойственная ей функциональная многоплановость, внутренняя «полифоничность» — также в русле общей тенденции. Но характер мышления композитора требует стабильных гармонических форм для ее выражения. Существование такого склада письма в эпоху активизации мелодико-гармонического «взаимообмена» не менее закономерно, чем существование противоположного типа. Важно, *что* это за гармония, *как* она возникает у композитора. Выяснению этого и была в значительной степени посвящена данная статья.

*И. Левина*

# Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова

> Если слово поэта вводит в неизведанные музыкой области жизни, а поэтическая форма свежа и органична, композитор может вполне естественно прийти к созданию необычной музыкальной формы, своеобразного жанра.
>
> *Г. Свиридов*

Изучение творчества Свиридова закономерно приводит к проблеме динамизации строфической формы в его вокальной музыке. Глубокая национальная почвенность, прочная опора на широчайшие песенные пласты — от старинных народных до современных массовых песен — влечет за собой явственно ощутимую строфическую основу свиридовских вокальных композиций. Вместе с тем значительность создаваемых художником концепций, богатство и многоплановость его мышления обусловливают постоянное обращение к высокоорганизованным структурам профессионального искусства, вырастающим, таким образом, на строфической основе.

Результатом данного процесса становится возникновение определенных смешанных форм, столь типичное для искусства последних столетий. В то же время нельзя не отметить особого места, занимаемого данной разновидностью смешанных форм среди всех других: ведь здесь сочетаются не просто различные формы, но, в первую очередь, разные типы мышления, ибо если строфическая организация представляет собой, в конечном счете, фольклорный момент, продукт коллективного народного творчества, то вырастающие на этой основе вторичные структуры относятся к сфере профессиональной композиторской деятельности. Подобное взаимопроникновение приемов народного и профессионального искусства весьма характерно для современного творчества, поскольку

как раз в фольклоре и заключен столь необходимый для него источник обновления, постоянной свежести и внутреннего здоровья.

Тем более важным представляется внимательное изучение такого рода синтетических явлений современного искусства, к числу которых, безусловно, принадлежат и вокальные композиции Свиридова. При этом сама тема определяет и выбор преимущественного аспекта исследования: смешанные формы требуют, на наш взгляд, рассмотрения «изнутри», в самом процессе их становления, в живом взаимодействии различных композиционных принципов, так как именно данный метод в наибольшей степени позволяет проникнуть в сложный механизм образования новых, индивидуальных структур.

Естественно, подобный тип анализа заставляет несколько ограничить число изучаемых явлений в целях более углубленного исследования каждого из них. Поэтому данная статья рассматривает вопросы динамизации строфической формы в вокальной музыке Свиридова на материале пяти его сочинений: песни «Робин» из вокального цикла на слова Роберта Бернса, эпизодов «В том краю» и «Крестьянские ребята» из «Поэмы памяти Сергея Есенина», финальной песни «Есть одна хорошая песня у соловушки» из цикла «У меня отец — крестьянин» и пятой части «Патетической оратории» — «Здесь будет город-сад!». Сопоставленные друг с другом, эти произведения дают возможность наглядно проследить, как постановка все более значительных проблем, возрастающая глубина их осмысления, приближение описываемых событий к современности вызывают соответственное усложнение возникающих на строфической основе композиционных структур: от простой трехчастности к различным видам сложной и даже к сонатности.

* * *

Характерный пример простой трехчастности на строфической основе — песня «Робин» из бернсовского цикла.

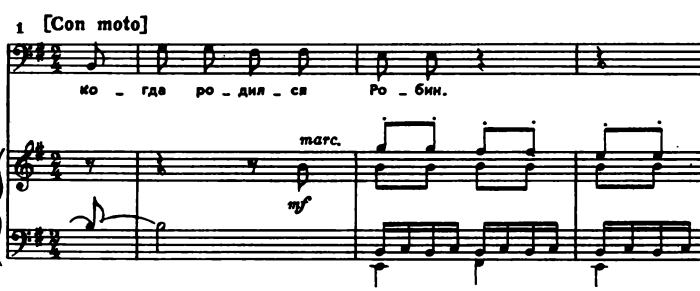
Использованное здесь стихотворение кажется поначалу не более чем беззаботной песенкой. Такому впечатлению способствует и его грубоватый язык, и соленые шуточки, и довольно «низкие» и уж, конечно, вполне земные сферы, в которых начинает развертываться содержание,

и, наконец, столь типичный для такого рода непритязательных песенок элемент рефренности: повторение в конце каждой строфы имени героя — Робин.

Но по мере развертывания стихотворения его содержание из «низких», бытовых сфер начинает явственно подниматься в область все более существенных, важных проблем, пока наконец не достигает особенно значительного момента — пророчества о грядущей славе героя. Этот кульминационный этап стихотворения и выявляет, словно осветив мощной вспышкой, его основную мысль: воспевание неистощимого жизнелюбия, кипучей деятельности, вечной неуспокоенности человека из народа — высокую идею, поданную, однако, как это весьма характерно для Бернса, в нарочито сниженном, непритязательном воплощении.

Таким образом, основную направленность развертывания поэтической мысли можно обрисовать как постепенное выделение из общего содержания его самой главной, определяющей стороны. Воплощая этот процесс в музыке, Свиридов прежде всего отбирает из выразительных средств начальной строфы наиболее характерные, особенно ярко раскрывающие эту главную сторону мысли — жизнерадостную, стремительную энергию.

Подобным средством в первую очередь служит завершающая строфу имитация — имитационное окончание, при котором фортепианная интерлюдия вступает раньше, чем будет досказана вокальная партия, воспринимается в общем контексте сочинения как выражение юной стремительности, нетерпения, задора:



Во многом близкую эмоцию несет и фортепианный подголосок в середине строфы — втора к основной мелодии. В то время как эта последняя, излагаемая в нижнем голосе, имеет в основном мажорный колорит, верхнетерцовая втора, напротив, окрашена преимущественно в минорные тона. Тем самым в мелодическом мажоре, объединяющем все построение, подчеркивается заложенная в самой природе этого лада двойственность (минорный верхний тетрахорд при мажорном нижнем), которая в данных условиях предстает как выражение гибкой изменчивости, подвижности, непостоянства:

Оба этих принципа — имитация и подголосочность — получают развитие во второй строфе. При этом средства, прежде действовавшие порознь, в начальном разделе строфы объединяются, что заставляет в них резонировать именно указанные сходные выразительные моменты. Кроме того, они представлены более активными, действенными конкретными приемами. Так, имитации подвергается теперь не заключительный интервал темы (секста), а исходный (кварта), обладающий более открытой, четкой устремленностью, — не говоря уже о том, что имитационные переклички голосов повторяются многократно. Аналогично этому, развитие подголосочного принципа на-

правлено здесь по линии большей свободы, а также более частых и гибких смен вносимой подголоском ладовой окраски:

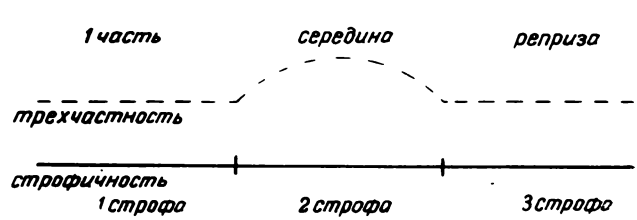
Результатом описанного процесса становится появление в третьей, заключительной строфе нового приема — стремительного бега гаммообразных пассажей. Его вполне очевидная выразительность (вспоминается шубертовское «Движенье, лишь движенье...») не оставляет сомнений, что это и есть воплощение главной стороны музыкальной мысли — неистощимой кипучей энергии. Сочетание же нового приема с первоначальным характером изложения создает почти зримое впечатление, словно эта основная черта проступает «крупным планом» внутри самой мысли, выдвигается вперед.

Из сказанного ясно, что процесс выделения в мысли ее основной, ведущей стороны сообщает песенным строфам определенные вторичные функции (очевидна серединность второй строфы и репризность третьей) и, в итоге, ведет к образованию на строфической основе вторичной формы — простой трехчастной. Естественно возникает вопрос: каков же характер сочетания данных структур?

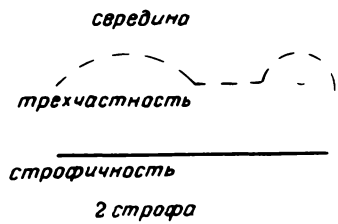
Прежде всего заметим, что в «Робине» главная сторона мысли — народный оптимизм — и та среда, из которой она выступает, — беззаботная песенка — принадлежат к одной и той же радостной, позитивной, «приемлющей мир» сфере эмоций и относятся одна к другой, как общее к частному. Это соотношение двух сторон мысли композитор раскрывает через их своеобразную игру: стороны то совершенно сливаются, то разъединяются вновь; мысль предстает то одноплановой, нарочито плоской, то неожиданно глубокой и многогранной. Все это очень близко целому ряду выразительных средств современного искусства, начиная со знаменитого брехтовского остранения; приходит на память найденный Е. Вахтанговым в постановке сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот» прием, когда актер то «впыривает» в образ, то вновь «выныривает» из него.

Основным средством, раскрывающим эту остроумную игру двух сторон мысли, и служит самый характер соединения строфической и простой трехчастной форм. Сразу же отметим, что, поскольку все развитие, ведущее к образованию трехчастности, протекает лишь в фортепианном сопровождении песни, а вокальная партия от строфы к строфе абсолютно не меняется, — строфическая основа ощутима на протяжении всего произведения очень ясно. Что же касается трехчастности, то путь ее становления то совпадает с этой основой, то вновь отделяется от нее.

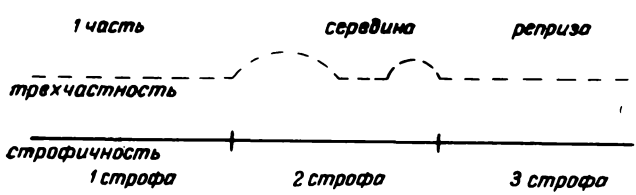
Понятно, что главным «узлом расхождения» данных структур оказывается центральный раздел, от которого строфическая организация требует повторения материала первой части, а трехчастная — его же развития. Иными словами, при взгляде на форму в целом два композиционных принципа сливаются в крайних разделах и разъединяются в среднем:



Однако внутри самой центральной части картина оказывается как раз обратной: в то время как крайние разделы второй строфы подвергаются определенному развитию, середина ее репризной двухчастной формы повторяется почти без изменений. Следовательно, здесь, напротив, в крайних разделах строфичность и трехчастность расходятся, а в среднем — совпадают:




Таким образом, центральный раздел выступает по отношению к форме в целом как уменьшающее и переворачивающее зеркало — прием, по остроумию достойный Бернса! В результате же слияние и разъединение двух структурных принципов оказывается многократным и настолько частым, что возникает ощущение неуловимости, мгновенности переходов от одного принципа к другому:




Это постоянное внутреннее движение композиции, ее легкость, гибкость, мобильность не только ярко раскрывают задорную игру двух сторон музыкальной мысли, но и сами становятся наиболее полным выражением ее основного качества, знаменуя собой вечно живую, стремительную, кипучую, словом — талантливую человеческую деятельность.

В то же время подобный прием дает возможность раскрыть и несравненно более сложное, конфликтное содержание. Об этом свидетельствует третья часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «В том краю».

Лежащее в ее основе стихотворение звучит, как песня. Русской протяжной песенностью порождена не только распевная поэтика есенинского стиха — плавное ритмическое течение, синтаксическая завершенность строки, точная рифма, — но и особый лирический «ключ», в котором выдержано стихотворение, — затаенная грусть, жалобная покорность, печальное смирение:

В том краю, где желтая крапива
И сухой плетень,
Приютились к вербам сиротливо
Избы деревень.

Но сквозь традиционную форму высказывания в этом создании предреволюционных лет[1] явственно проступает голос самого поэта; возникающее в нем чувство безотчетной тревоги, смутной неудовлетворенности окружающим нарастает и ширится, прорываясь, наконец, в заключительных строфах возгласом боли и протеста:

Я одну мечту, скрывая, нежу —
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску[2].

Подобное выделение из общего содержания его наиболее глубокой, важной стороны сближает высказывание

[1] Стихотворение написано в 1915 году.

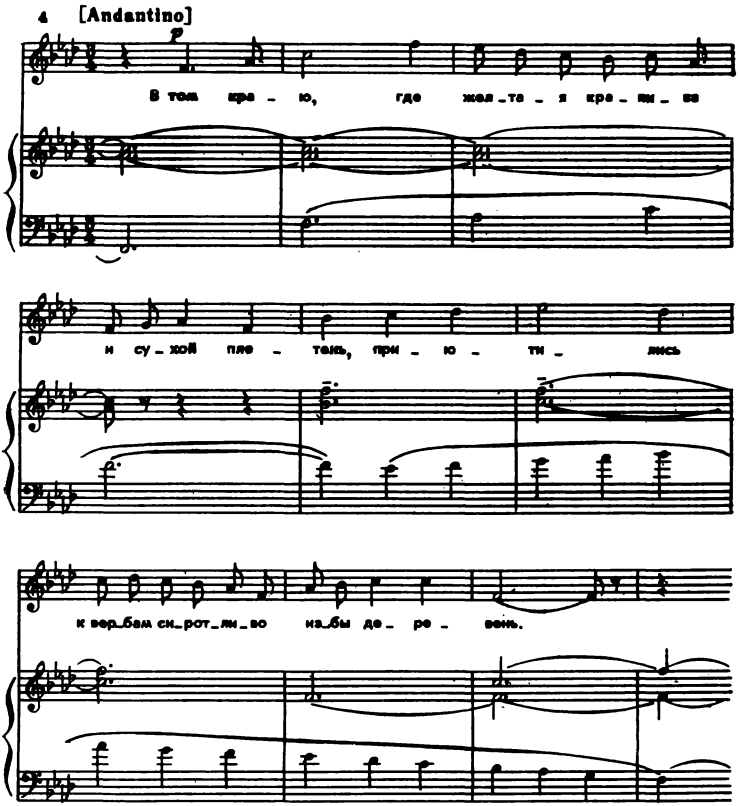
[2] «Кандальный звон все чаще слышится в дореволюционных стихах Есенина, а Русь «покойную», «дремлющую» и «тоскующую» постепенно вытесняет Русь буйственная и мятежная», — к такому выводу приходит исследователь творчества Есенина П. Юшин, приводя в подтверждение своей мысли строки как раз из стихотворения «В том краю, где желтая крапива...» (П. Юшин. Поэзия Сергея Есенина. М., 1966, стр. 206).

Есенина с бернсовским стихотворением, послужившим основой «Робина». Однако здесь есть и принципиальная разница: в то время как у Бернса данные моменты представлены как бы в одной плоскости, у Есенина, наоборот, главное в мысли — страстный протест — и его «окружение» — смирение, покорность — находятся в известном противоречии.

Свиридов в своем музыкальном прочтении есенинского стиха не только не сглаживает, но, напротив, существенно усиливает противоречие между двумя его сторонами, доводя каждую из них до логического завершения: за песенной грустной покорностью встает у него тягостная незыблемость всего уклада дореволюционной России, а отчаянный протест лирического героя предстает как выражение мощного внутреннего противодействия этому укладу, лишь до поры до времени сдерживаемого и подавляемого. Таким образом, движущей силой развития становится острый конфликт между обманчивой в н е ш н о с т ь ю образа, пытающейся всячески сохранить иллюзию своего господства, и его подлинной с у щ н о с т ь ю, стремящейся сбросить оковы внешности, решительно преодолеть ее.

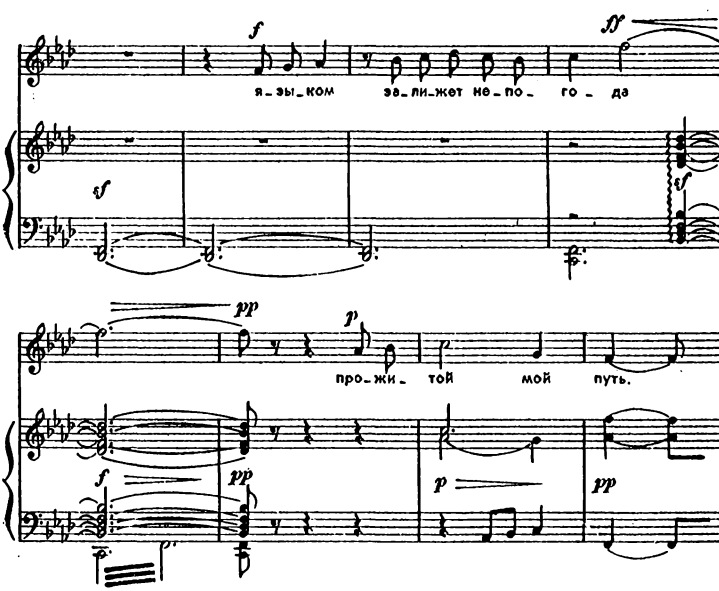
Поэтому в то время как в «Робине» названный процесс был направлен по линии отбора из множества однотипных, в общем, средств наиболее ярких, характерных приемов и последующей их концентрации, в эпизоде «В том краю» основным методом анализа мысли становится дифференциация выразительных средств, расслоение их на две противоположные группы: консервативную, направленную на неуклонное сохранение исходного положения, и радикальную, устремленную к решительному его изменению.

Естественно, что первую тенденцию имеют наиболее устойчивые, «стабильные» приемы развития: в мелодии — плавное поступенное движение, в гармонии — тоническая функция. Именно эти средства и преобладают в исходной строфе (цц. 22—25), сообщая ей грустно-покорное звучание. Однако уже здесь их господство так или иначе ставится под сомнение: в мелодии — начальным подъемом по звукам трезвучия, ассоциирующимся с первой, пусть еще робкой, попыткой выпрямиться, а в гармонии — «микроотклонением» в иную, субдоминантовую сферу:




Во второй строфе (цц. 25—28) это «новое» предстает уже как вполне реальная сила: в мелодии расширяется высотная область трезвучного подъема и место, занимаемое им в общем развитии (примерно треть строфы), особенно же выделяются восходящие скачки на кварту; точно так же в гармонии на смену отдельным субдоминантовым аккордам приходит развернутая зона с плагальным наклонением (ц. 27), причем настолько весомым, что нарушенное им преобладание тоники восстанавливается лишь с явным усилием.

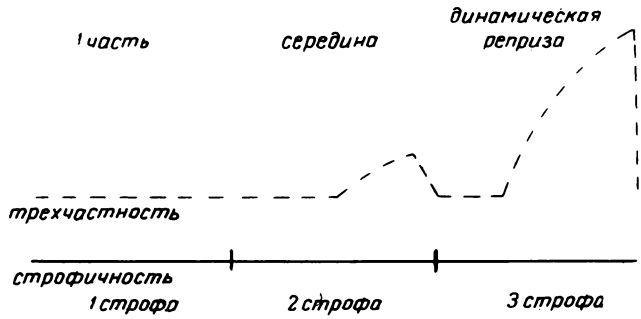
Наконец, в третьей строфе (цц. 28—31) активная сторона переходит в решительное наступление: в мелодии напряженный подъем по звукам трезвучия захватывает бо́льшую часть разросшейся строфы, а настойчивые квартовые интонации выливаются в мощный взлет на сексту; в гармонии субдоминанта утверждается так прочно, что начинает смело вторгаться в самое тоническую сферу. Однако накапливающаяся при этом энергия не может не сообщиться также и «оборотной стороне» этой активности — косной силе, и она внезапным рывком возвращает развитие на исходные рубежи: в мелодии вновь вступает в действие принцип плавного заполнения скачков, а в гармонии с помощью доминанты «реставрируется» нарушенное было господство тонического устоя:




Очевидно, что этот процесс, выявляющий за «консервативной» песенной внешностью остро конфликтную по отношению к ней «радикальную» сущность мысли, вновь, как и в «Робине», но только в еще большей степени, сообщает строфам вторичные композиционные функции (второй строфе — функцию развивающей середины, третьей — динамической репризы) и, следовательно, способствует возникновению на строфической основе вторичной трехчастности, причем теперь уже ярко динамической, проникнутой напряженным сквозным развитием. Самый характер сочетания двух структур оказывается, естественно, несколько иным, нежели в «Робине».

Прежде всего обратим внимание на то, что в эпизоде «В том краю» строфическая организация предстает особенно тесно связанной с песенной внешностью мысли, а динамическая трехчастность — с ее глубинным содержанием. Об этом свидетельствует тот факт, что закономерности данных форм проявляются не на всем протяжении строф в равной степени: строфическая повторность преобладает в начальных (наиболее заметных, как бы внеш-

них) разделах строф, а сквозное развитие, ведущее к возникновению динамической трехчастности, — в конечных (как бы внутренних). Следовательно, здесь, как и в «Робине», путь образования динамической трехчастности то совпадает с развертыванием строфической формы, то отделяется от него:




Однако самый характер использования данного приема показывает, что теперь он выражает уже не легкую игру двух структур, но их напряженную борьбу.

В самом деле, неуклонное утверждение строфической повторности в начале каждой части, в том числе и после интенсивного сквозного развития, знаменует собой стремление строфической организации всемерно воспрепятствовать сквозному развитию, затормозить его, свести на нет. Иначе говоря, строфическая форма имеет здесь к о н с е р в а т и в н у ю тенденцию, которая, таким образом, венчает все более частные проявления «консерватизма» в развертывании интонационных средств.

Вместе с тем сопоставление всех трех строф показывает, что, несмотря на упорное сопротивление строфической повторности, сквозное развитие последовательно выдвигается на первый план. Действительно, в начальной строфе повторность господствует всецело, чем обусловливается и структура строфы — период повторного строения. Однако уже в следующей строфе на долю повторности отведена лишь половина раздела, другая же половина принадлежит сквозному развитию, и это влечет за собой изменение формы строфы на простую двухчастную. Наконец, в заключительной строфе повторности посвящена лишь ее треть; две остальные трети занимает сквозное развитие, в результате чего форма строфы оказывается

наиболее развитой из всех — динамической трехчастной. Все это свидетельствует о том, что вырастающая на строфической основе динамическая трехчастность выступает как радикальная сила, подчиняя себе все аналогичные по направленности интонационные средства.

Можно сделать вывод, что два сосуществующих структурных принципа являются наиболее глубоким выражением двух противоположных сторон раскрываемой мысли: «консерватизм» строфического принципа предстает как полное воплощение ее внешности, стремящейся остаться незыблемой, тогда как «радикализм» динамической трехчастности ярко раскрывает активную, «взрывчатую» сущность мысли. В подобных условиях сочетание двух структурных принципов приобретает остро конфликтный характер, и возникающая огромная внутренняя неустойчивость, напряженность, «боримость» композиции становится выражением конфликтности самого содержания.

В утверждении неоднозначности жизненных явлений, в исследовании протекающих в них сложных внутренних процессов — иначе говоря, в умении увидеть за простым, непритязательным важное и серьезное — состоит большая художественная ценность данного приема, неоднократно используемого Свиридовым. И характерно, что особенно широко применяет его композитор в «Курских песнях» («Ой, горе, горе лебедоньку», «Купил Ванька себе косу», «Соловей мой смутный»), где аналогичному «высвечиванию» подвергаются уже подлинные народные темы.

* * *

Однако, сколь бы глубоко и разносторонне ни была раскрыта в рассмотренных примерах музыкальная мысль, все же это только одна мысль, один образ. Содержание же многих произведений Свиридова, с характерной для композитора объемностью художественного зрения, многосоставностью концепций и сложным внутренним движением сюжета требует гораздо более широкого охвата действительности. Очевидно, что в подобных случаях протекающее внутри самих строф развитие и порождаемая им простая трехчастность оказываются уже недостаточными. Поэтому композитор прибегает к разрыву строфической цепи, располагая в центре ее эпизод, посвященный либо развитию основной темы, либо изложению новой, конт-

растной мысли. Так возникает следующая ступень в процессе динамизации строфической формы: образование на строфической основе сложной трехчастности. Характерные примеры этого рода — «Крестьянские ребята» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» и финал вокального цикла «У меня отец — крестьянин» — «Есть одна хорошая песня у соловушки».

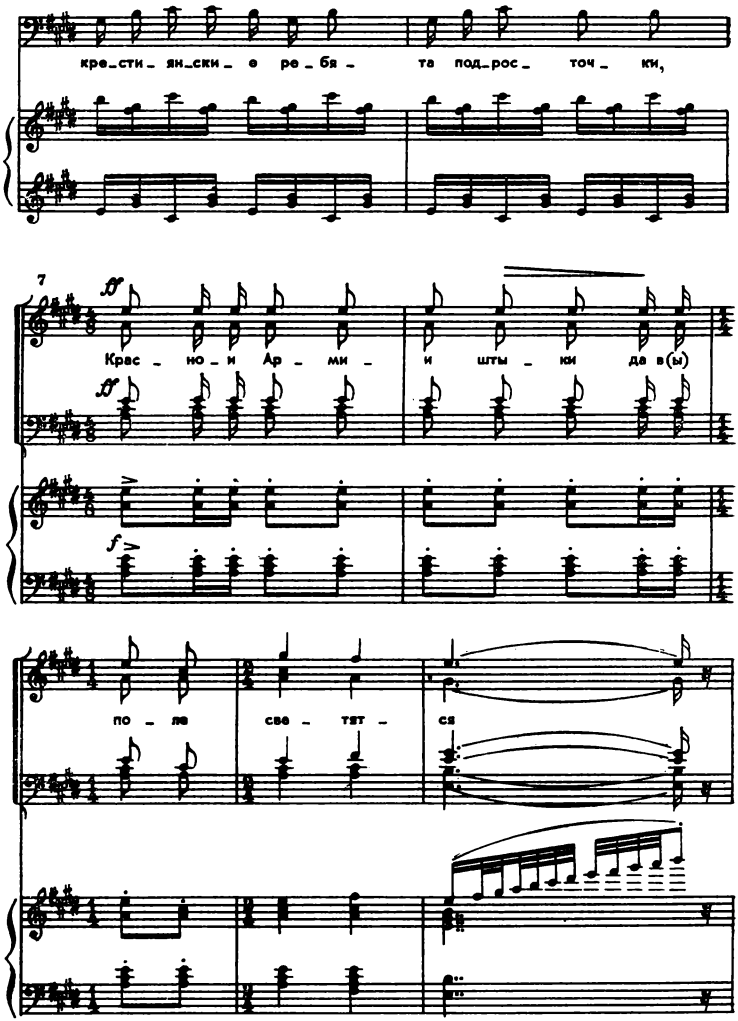
Восьмая часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «Крестьянские ребята» — основывается на фрагментах есенинской «Песни о великом походе».

Одно из немногочисленных крупных сочинений Есенина, преломляющее тему революции и гражданской войны в плане народного сказа, «Песнь о великом походе» несет на себе явственный отпечаток борьбы двух «углов зрения» поэта на отражаемые события: стихийного крестьянского понимания революции как бунта, мятежа, партизанской вольницы и сознательного пролетарского взгляда на революцию как на решительный поворот к строительству нового мира. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить хотя бы таких два отрывка из «Песни»:

Веселись, душа
Молодецкая.
Нынче наша власть,
Власть советская.
Офицерика
Да голубчика
Прикокошили
Вчера в Губчека.
Гаркнул «Яблочко»
Молодой матрос:
«Мы не так еще
Подотрем вам нос!»

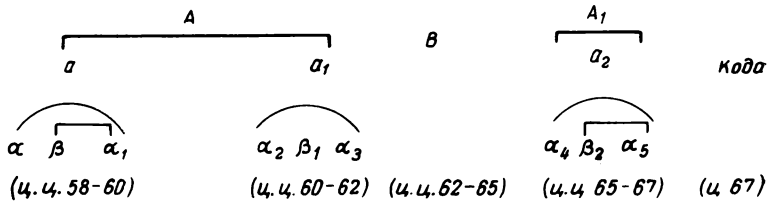
Подымая вверх,
Как тоску, глаза,
В куртке кожаной
Коммунар сказал:
«Братья, если здесь
Одолеют нас,
То октябрьский свет
Навсегда погас.
Будет крыть нас кнут,
Будет крыть нас плеть,
Всем весь век тогда
В нищете корпеть».

Подобная двойственность «Песни о великом походе» нашла отражение в первой же строфе «Крестьянских ребят», обернувшись рельефным контрастом между лихими частушечными и четкими маршевыми интонациями:




В то же время Свиридов, как и обычно, значительно углубляет содержание поэтического источника: две противопоставленные в музыке силы устремлены к неуклонному сближению, в процессе которого вскрывается их принципиальное внутреннее единство. Поэтому автор располагает в центре строфической композиции развивающий эпизод, претворяя, таким образом, схему сложной трех-

частной формы (А, В — части сложной трехчастной формы; а — строфы; α, β — части строфы):




Однако, «не дожидаясь» специально отведенной ему части, развитие тематического контраста начинается сразу же во второй строфе. Сближение частушечного и маршевого начал обнаруживается уже в ее середине, где на маршевый ритм хоровой партии накладывается «подхлестывающее» частушечное сопровождение, а в мелодии возникают явственные интонации частушки. В репризном же разделе второй строфы дается подлинный синтез контрастных моментов. Прежде всего ритмический рисунок частушки предстает здесь в увеличении, и это новое, удивительно весомое, «истовое» звучание сближает частушку с заключительной маршевой фразой. Точно так же в мелодическом становлении репризы итоговая попевка марша очень естественно переходит в основную интонацию частушки. И, наконец, с точки зрения гармонии, репризный раздел второй строфы представляет собой многократное утверждение плагального каданса, объединяющего субдоминантовость марша с тоничностью частушки:

Отсюда следуют два весьма существенных вывода.

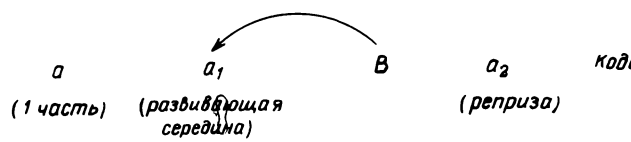
Во-первых, насыщение второй строфы развитием тематического материала, изложенного в начальной строфе, естественно сообщает ей черты *серединности*, подобно вторым строфам «Робина» и «В том краю». Это выражается, между прочим, и в известном усложнении структуры второй строфы по сравнению с первой: исходная репризная двухчастная форма перерастает здесь в трехчастную, что обусловлено масштабным ростом и активизацией частей, связанных с развитием, — середины и репризы (аналогичный процесс наблюдается, как мы помним, и в эпизоде «В том краю»).

Во-вторых, достигнутое в репризном разделе второй строфы объединение контрастных начал представляет собой, по существу, итог всего развития содержания «Крестьянских ребят». Об этом говорит хотя бы тот факт,

что кода произведения — раздел, самая функция которого состоит в резюмировании содержания, — строится именно на материале репризы второй строфы, приобретающем здесь еще более лапидарный, «укрупненный» характер.

Поэтому, когда вслед за второй строфой вступает центральный эпизод, специально посвященный развитию, оказывается, что в нем, собственно говоря, нет необходимости: ведь цель всего развития — объединение контрастных начал — предстает к этому моменту уже достигнутой! Иными словами, развитие в центральном эпизоде не имеет определенной цели, это абстрактное «развитие для развития». А раз так — на сцену неизбежно выступают общие места, традиционные приемы, вроде мотивного вычленения или резких тональных сдвигов, образующие столь разительный контраст с необычайно тонким и органичным развитием в предшествующей строфе [1].

Таким образом, разработочный центральный эпизод несколько выпадает из общего строя сочинения. Функция же развивающей части с центрального эпизода, которому она принадлежит формально, смещается на «серединную» вторую строфу, несущую ее на самом деле:




В итоге в рамках сложной трехчастной композиции образуется «рассредоточенная» простая трехчастность, вырастающая на строфической основе, подобно вторичным структурам «Робина» и «В том краю».

[1] Указанное противоречие свиридовской композиции привлекло внимание сразу же после первых прослушиваний «Поэмы». Так, его чутко уловил автор одного из самых ранних откликов композитор Отар Тактакишвили: «Не столь естественно она (форма. — *И. Л.*) выливается в эпизоде «Крестьянские ребята», в котором самый образ найден очень метко, но развитие — более обыкновенно. Это, на мой взгляд, единственное место в Поэме, где можно говорить о развитии в несколько «обычном» представлении, тогда как везде оно нарождается закономерно и строго индивидуально» (О. Тактакишвили. О музыке Георгия Свиридова. «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 72).

Из сказанного видно, что хотя композиция «Крестьянских ребят» является сложной трехчастной, смысловой центр тяжести в ней явственно сдвинут, приходясь не на типичное для данной структуры внешнее сопоставление крайних частей с центральной, а на пронизывающее строфы внутреннее сквозное развитие.

Сходные мысли вызывает и финал вокального цикла «У меня отец — крестьянин» — «Есть одна хорошая песня у соловушки».

Использованное в нем стихотворение «Песня» принадлежит к тем из последних высказываний Есенина, в которых поэт с горечью признается в своем мучительном разладе с действительностью. Песенная основа стиха насыщена резкими антитезами; прошлое противопоставляется настоящему, объективное — субъективному:

Цвела — забубенная, росла — ножевая,
А теперь вдруг свесилась, словно неживая.
. . . . . .
За окном гармоника и сиянье месяца,
Только знаю — милая никогда не встретится.
. . . . . .
В молодости нравился, а теперь оставили.

Эта глубокая внутренняя раздвоенность, образная полярность стихотворения и определила содержание свиридовской песни.

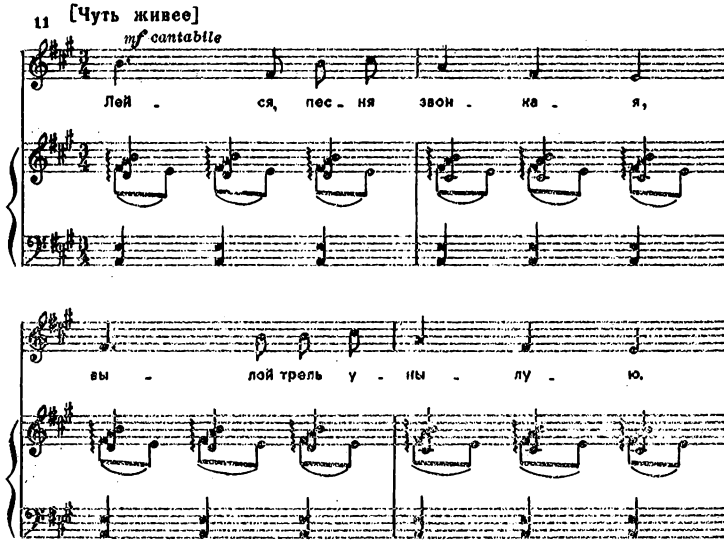
Проследим процесс ее развития.

В распевной начальной теме слиты воедино два элемента: привольный размашистый взлет по звукам тонического трезвучия и плавное опевание в субдоминантовой сфере:

В ходе изложения темы вскрывается, однако, непрочность, иллюзорность заключенного в ней единства двух начал: вторая из мажорных попевок, скрепляющих элементы, — $cis^2$ — $ais^1$ — $fis^1$ — вступает в ладовое противоречие с первым элементом, обрисовывающим минорную тонику — $fis^2$ — $cis^2$ — $a^2$. В ответном предложении это противоречие усугубляется возникновением в последней попевке интонации уменьшенного трезвучия — $cis^2$ — $ais^1$ — $g^1$, в которой уже не один, а два звука противоречат исходному мотиву. Данный момент и становится своего рода ладогармоническим сигналом к распаду первоначального единства.

Так во взаимоотношениях двух начал наступает второй этап — контрастное сопоставление. Обе стороны представлены здесь уже целостными темами, выкристаллизовавшимися из исходных элементов. Сплав начальных элементов при главенстве первого порождает сумрачную речитативную тему, выражающую болезненный душевный надлом, горькую потерянность героя:

Синтез же элементов с преобладанием второго выливается в светлую песенную тему, воплощающую неумолчное и многоликое течение самой жизни:




При этом смысловое значение тем проявляется и в их конструктивном положении: речитативная тема, знаменующая собой момент психологический, внутренний, и располагается внутри строфы — во второй ее части, тогда как тема песенная, несущая в себе объективное, внешнее начало, предстает соответственно вовне, за пределами строфы — в центральном эпизоде. Этим и обусловлена сложная трехчастность общей композиции (С — тема средней части):

$$\overbrace{a\ \ a_1}^{\alpha\beta\ \ \alpha_1\beta_1}\quad C\quad \overbrace{a_2\ \ a_3}^{\alpha_2\ \ \alpha_3\beta_2}$$

(т. т. 1-18) (т. т. 19-34) (т. т. 35-52) (т. т. 53-60) (т. т. 61-80)

Такое открытое сопоставление двух главных сторон содержания становится определенным стимулом к началу третьего, решающего этапа их взаимоотношений, связанного с перерастанием контраста в конфликт. И здесь мы замечаем, что от целостных тем инициатива в развитии вновь переходит к тематическим элементам.

В самом деле, возникающая вслед за центральной темой третья строфа обнаруживает явную попытку к сближению элементов: исходный для нее второй элемент сразу же подвергается напряженному вариантно-секвентному развитию, в результате которого он преобразуется в первый элемент, звучащий, однако, крайне неустойчиво:

Это господство развития в третьей строфе сообщает ей, подобно вторым строфам во всех рассмотренных прежде сочинениях, черты серединности. Вместе с тем серединная неустойчивость выражается здесь гораздо более определенно, чем в предшествующих примерах, а также более концентрированно: строфа весьма сокращена — ровно наполовину. Все это позволяет рассматривать третью строфу как квинтэссенцию структурной неустойчивости — предыкт перед репризой.

В свою очередь, последняя, четвертая строфа, продолжая развитие, начатое в третьей, обнаруживает попытку закрепить достигнутое в конце ее сближение контрастных

элементов: в изложении начальной темы отбрасывается доказавший свою «несостоятельность» способ скрепления элементов сходными попевками и используется новый, только что, в предыкте, найденный прием — непосредственное перерастание второго элемента в первый:

Однако именно тот мощный секстовый взлет, который должен был утвердить окончательное единство контрастных элементов, приводит мелодию к звуку *g* с гармонией уменьшенного септаккорда, служившему в первой строфе ладовым сигналом к распаду первоначального единства. Теперь же этот звук становится сигналом к своего рода раздвоению мелодии, расщеплению ее на две самостоятельные линии: вокальную партию и верхний голос фортепианной партии. Причем если вначале обе линии несут в себе один и тот же первый тематический элемент, то затем между ними обнаруживается конфликт: в то время как в партии фортепиано возникает второй элемент, в вокальной партии первый элемент внезапно модифици-

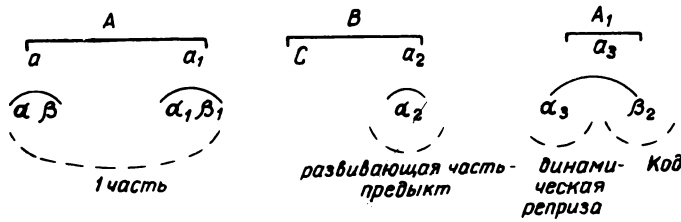
руется в речитатив, сумрачное звучание которого неумолимо гасит, подавляет и, наконец, совсем сводит на нет развертывание этого источника песенной темы.

Все сказанное свидетельствует о том, что перерастание контраста двух основных сторон произведения в острый конфликт оказывается полностью раскрытым уже в первой части заключительной строфы. Сочетание в этом разделе функции утверждения исходной мысли с функцией продолжающегося развития сообщает ему черты *динамической репризы*, подобно третьей строфе эпизода «В том краю». Однако если в последнем данное качество приобретает вся строфа, то в финале вокального цикла — лишь ее первая часть, что связано с расположением именно в этом разделе контрастных тематических элементов — основных носителей развития.

Что же касается второй части заключительной строфы, несущей в себе целостную тему — сумрачный речитатив, — то в этих условиях она закономерно отрывается от репризной первой части, приобретая черты вывода, вскрывающего внутреннюю причину конфликта, — иными словами, свойства *коды*. Этот пример наглядно демонстрирует, что именно взаимодействием элементов исходной темы и исчерпывается сам процесс развития конфликта. Вторая же тема оказывается уже «за скобками» этого развития, превращаясь в своего рода post scriptum[1].

Анализ показывает, что из трех этапов развития два наиболее существенных, узловых — начальный и конечный — основываются всецело на взаимодействии двух элементов исходной темы, изложенной в первой части строфы. Напряженное внутреннее развитие этой темы влечет за собой отчетливую функциональную дифференциацию строф, охватывающую, главным образом, их первые, но иногда — в силу соприкосновения — также и вторые части. Результатом подобного процесса становится возникновение в условиях сложной трехчастной формы «рассредоточенной» динамической простой трехчастности, вырастающей на строфической основе:

[1] «Этот последний эпизод воспринимается как печальное послесловие, как итог неудавшейся жизни» (Л. *Полякова*. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. В сб.: «Музыка и современность». М., 1962, стр. 213).




Все это говорит о том, что и в «Соловушке», аналогично «Крестьянским ребятам», смысловой акцент смещен с характерного для сложной трехчастной формы внешнего сопоставления частей на протекающее внутри строф сквозное развитие. Естественно встает вопрос: в чем же причина подобных сдвигов?

Причину, по всей вероятности, следует искать в свойствах самой эстетики композитора. Близость к народным истокам — одна из важнейших черт свиридовского стиля, — быть может, с наибольшей полнотой выражается в присущей ему прочной, открытой, сознательной опоре на песенность. Восприятию этой опоры в немалой степени способствует отчетливая строфическая основа свиридовских произведений. Поэтому для Свиридова немыслима такая динамизация строфической формы, за которую приходится платить утратой ощущения этой основы. А ведь подобная утрата, очевидно, могла последовать, если бы в наших примерах смысловой акцент был сделан на главном принципе сложной трехчастной формы — внешнем сопоставлении контрастных частей: яркий контраст мог бы в известной мере заслонить собой строфическую повторность. Эта опасность и вызывает настойчивое сопротивление строфического принципа внедрению внешнего контраста, проявляющееся в резкой активизации внутреннего типа развития.

Как же при этом обстоит дело с выдвинутой потребностями самого содержания проблемой широкого охвата действительности?

Обратим внимание на то, что в обоих сочинениях тема, подвергаемая внутреннему развитию, состоит из двух элементов и что именно взаимодействие элементов, устремленное либо к их объединению, как в «Крестьянских ребятах», либо, напротив, к выявлению между ними кон-

фликта, как в финале вокального цикла, служит главным стержнем всего развития. Другими словами, как раз данные элементы и символизируют собой те контрастные плоскости содержания (стихийность и сплоченность в «Крестьянских ребятах», субъективное и объективное в «Соловушке»), взаимодействие которых составляет его основу.

Но поскольку эти плоскости представлены лишь тематическими элементами и точно так же взаимодействуют в рамках единой темы, постольку они естественно воспринимаются как контрастные стороны одной мысли, а все развитие, соответственно, — как углубленное исследование данной мысли, аналогичное развитию в «Робипе» и «В том краю».

Таким образом, если в только что названных сочинениях развитие обнаруживает внутри единой мысли две разные стороны, то новые примеры приходят к тому же результату с другого конца: различные плоскости содержания сжимаются, концентрируются до уровня контрастных сторон одной мысли. В итоге же вместо развития вширь — взаимодействия нескольких мыслей — перед нами снова предстает развитие вглубь — многогранный показ одной мысли.

Правда, в сочинениях, претворяющих схему сложной трехчастности, возникает, в отличие от произведений первой группы, возможность расширить «угол зрения» за счет иных, не относящихся к основной теме разделов. Однако акцент, который делает Свиридов на исходной теме и ее внутреннем развитии, настолько силен, что на долю подобных частей либо вообще не остается никакой конкретной задачи (как в «Крестьянских ребятах»), либо, в лучшем случае (как в «Соловушке»), им отводится роль оттенения, дополнения основной мысли — функция в известной мере второстепенная.

Итак, в то время как содержание названных произведений требует определенной ш и р о т ы охвата действительности, способ его воплощения тяготеет скорее к г л у б и н е исследования материала. В этом противоречии и кроется, по-видимому, причина некоторой неудовлетворенности, которая остается после прослушивания «Крестьянских ребят» и «Соловушки». Вместе с тем подобная двойственность оправданна, ибо здесь сделан шаг от простых структур, еще вплотную примыкающих к своей

строфической основе, — к развернутым композициям, сочетающим глубину творческого осмысления жизни с широким ее охватом.

* * *

Примером такого рода масштабной композиции, вырастающей на строфической основе, может служить пятая часть «Патетической оратории» — «Здесь будет город-сад!». И это вполне закономерно — ведь уже само использованное в ней стихотворение Маяковского осуществляет во многом аналогичную задачу: многогранный показ действительности на базе песенной формы, ведущий к значительной ее динамизации.

В самом деле, композиция стихотворения «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» близка к песенной: в основе ее лежит строфа с рефреном. Но последний не резюмирует содержание строфы, как это бывает в большинстве случаев, а наоборот, выдвигает новую, встречную мысль. Если главный раздел строфы повествует об огромных трудностях, неизбежных при строительстве нового мира, то рефрен противопоставляет этой мысли другую: о прекрасном будущем, во имя которого совершается героический труд. Определенное смысловое противоречие, возникающее в итоге между двумя частями строфы, усугубляется принципиальным различием между ними в характере дальнейшего изложения. В то время как мысль, высказанная в основной части начальной строфы, приобретает в двух последующих все большую конкретность, убедительность, насыщается, как обычно у Маяковского, целым рядом чрезвычайно выразительных, «документальных» бытовых деталей («сидят в грязи рабочие», «подмокший хлеб жуют»), — рефрен, будучи предельно сжатым, обобщенным, даже в известном смысле символическим изложением второй, контрастной мысли (город-сад как символ светлого будущего), во всех трех строфах, напротив, остается неизменным. В результате к исходу третьей строфы противоречие между двумя ее разделами оказывается настолько острым, что влечет за собой слом установившейся структуры — четвертая и пятая строфы уже не имеют рефрена и посвящаются не дальнейшему описанию трудностей, но развитию второй мысли, конкретизации мечты:

Здесь
взрывы закудахтают
в разгон
медвежьих банд,
и взроет
недра
шахтою
стоугольный
«Гигант».
Здесь
встанут
стройки
стенами.
Гудками,
пар,
сипи.
Мы
в сотню солнц
мартенами
воспламеним
Сибирь.

И лишь тогда, из развернутого сопоставления, более того — взаимодействия двух контрастных образов, рождается третья, итоговая мысль, знаменитый вывод Маяковского:

Я знаю —
город
будет,
я знаю —
саду
цвесть,
когда
такие люди
в стране
в советской
есть!

Итак, результатом противопоставления двух контрастных мыслей — суровой действительности и вдохновенной мечты — становится выражаемая поэтом уверенность в предстоящем осуществлении мечты.

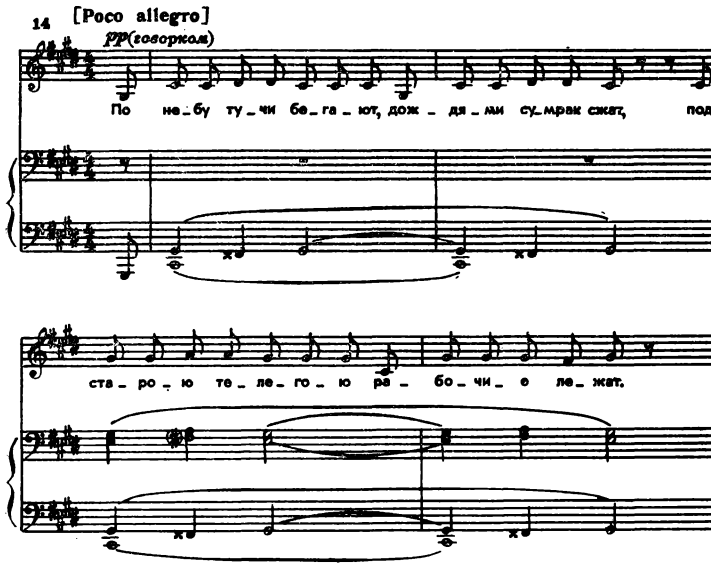
Однако то, что для Маяковского было хотя и не слишком далеким, но все-таки будущим, для нашего современника Свиридова является уже подлинным настоящим. Поэтому он в своем музыкальном прочтении стихотворения делает итогом развития не мысль о предстоящем свершении надежд, а само действие, наглядно раскрывая процесс осуществления мечты. Естественно, соотношение образов становится здесь еще более сложным: композитор показывает, как вторая, контрастная мысль (меч-

та), зарождаясь в недрах первой (суровая действительность), ее же и преодолевает, разрушает, чтобы утвердить новую, третью мысль, синтезирующую важнейшие свойства обеих (воплощение мечты в жизнь).

Посмотрим, как же претворяет Свиридов подобную последовательность в условиях строфической основы композиции.

Первый этап становления содержания — не что иное, как знакомый нам по «Робину» и «В том краю» процесс углубленного исследования мысли, вскрывающий за одной, очевидной ее стороной другую — менее явную, но более значительную. При этом особенно сильными оказываются ассоциации с эпизодом «В том краю», где постепенно за внешностью мысли проступает контрастная по отношению к ней сущность.

Действительно, изложенная в первой строфе (цц. 32—34) сумрачно-сдержанная начальная тема:




подвергается в двух последующих строфах (цц. 34—36 и 36—38) развитию, целью которого служит выявление за ее внешней суровой сосредоточенностью совершенно иных, глубоко затаенных качеств — беззаветной пламенной веры и высокой, одухотворенной мечты. Об этом

говорит в первую очередь направленность развития оркестровых интерлюдий, прослаивающих строфы: от глухих, настороженных тембров альта, бас-кларнета и контрафагота через просветленное звучание флейт и струнных к ослепительному, сверкающему tutti. Той же цели способствуют намечаемые в оркестровом сопровождении второй строфы и с полной рельефностью предстающие в третьей фанфарные взлеты по звукам трезвучия: в них как бы вскрывается подлинная природа квартово-квинтовых опор самой темы. Наконец, изложение третьей строфы квартой выше предыдущих (fis-moll вместо исходного cis-moll), возникающий в конце ее поворот из минора в мажор (fis-moll — A-dur), а также динамизирующее, «подстегивающее» действие доминантового органного пункта сообщают этому разделу приподнятое, патетическое звучание.

Как видим, в третьей строфе активная тенденция развития начальной темы выражена особенно полно, что придает этой части определенную неустойчивость. Однако неустойчивость эта не серединного, как в аналогичных предшествующих случаях, а скорее переходного, связующего типа. Ведь все описанные изменения, наблюдаемые в третьей строфе, служат вместе с тем подготовкой новой, D-dur'ной темы (Moderato, «Здесь взрывы закудахтают»), раскрывающей в концентрированном виде ту глубинную сущность мысли, которая была выявлена в процессе строфического изложения начальной темы.

Разумеется, рожденная таким путем новая тема не может не оказаться связанной прочнейшими нитями со своим источником: в основе ее лежат интонации первой темы — кварта и секунда, — но только по-новому развитые; обе темы фактически используют единый структурный принцип (в той и другой четыре построения, два из которых особенно близки, третье, во многом иное, строится главным образом на поступенном движении, а четвертое, заключительное, представляет собой развернутый каданс); наконец, новая тема перенимает от исходной и принцип «скандирования», повторения звуков, сообщающий мелодии речевой оттенок. Но в то же время вторая тема несет в себе именно новую мысль, новое качество — образ мечты, решительно противостоящий породившему его источнику. Поэтому вторая тема одновременно и ярко к о н т р а с т н а по отношению к первой:

хотя обе темы написаны в духе советских массовых песен (и в этом еще одно из многочисленных проявлений их единства), первая носит характер суровой повествовательной песни-баллады, тогда как вторая принадлежит к типу торжественной песни-гимна. Соответственно изменена фактура — хоровая вместо сольной с хоровым подхватом, метр — трехдольный вместо четырехдольного, форма — репризная двухчастная вместо периода. И, наконец, значителен ладотональный контраст — D-dur новой темы, как глубокая субдоминанта, предстает весьма самостоятельным по отношению к cis-moll исходной:

Второй этап развития, по направленности прямо противоположный предыдущему, посвящен преодолению начальной мысли силами новой и утверждению третьего, итогового качества.

Хотя этот процесс и связан, по существу, с взаимодействием двух различных мыслей, ареной его воплощения служит, тем не менее, очередная строфа (четвертая, цц. 41—43), излагающая, естественно, лишь одну мысль — начальную тему; то есть воздействие второй темы на первую выражено через реакцию самого объекта воздействия — исходной темы. Развитие этой последней, как и на первом этапе, выявляет за одной ее стороной другую, но уже в новой связи. Ведь важнейшая сторона исходной мысли — вдохновенная мечта — выделилась из нее, переросла в самостоятельную тему. Поэтому теперь аналогичному исследованию подвергается, очевидно, «то, что осталось» — то есть сама суровая внешность начальной мысли. Но без своего глубинного оправдания «верхний слой» мысли, естественно, существовать не может, а это значит, что основной стороной мысли и оказывается известная слабость, неустойчивость, распад.

Обратим внимание: первая тема звучит теперь не в прежней тональности cis-moll, а полутоном выше — в d-moll. В этом явно сказывается воздействие второй темы с ее опорой на *d*. Причем новая тоника проявляет себя очень активно:строфа не только излагается в d-moll, но и целиком идет на тоническом органном пункте, утверждаемом как в оркестровом сопровождении, так и в басах хоровой партии.

Однако исходная тема звучит в новых условиях, как это ни парадоксально, все менее устойчиво. Прежде всего, черты декламационности, изначала присущие данной теме, здесь настолько резко выступают на первый план, что звучание фактически начинает приближаться к той грани, за которой пение смыкается с речью (отметим авторское указание — «говорком»). Кроме того, сопоставление хора и сольной партии, также лежавшее в основе начальной темы, теперь весьма учащается, что влечет за собой многократные перебросы из регистра в регистр, дробящие тему на мелкие части. К тому же, подобные броски растягивают тему; так, материал одной лишь кадансовой фразы, в первоначальном изложении занимавший всего два такта, теперь охватывает семь.

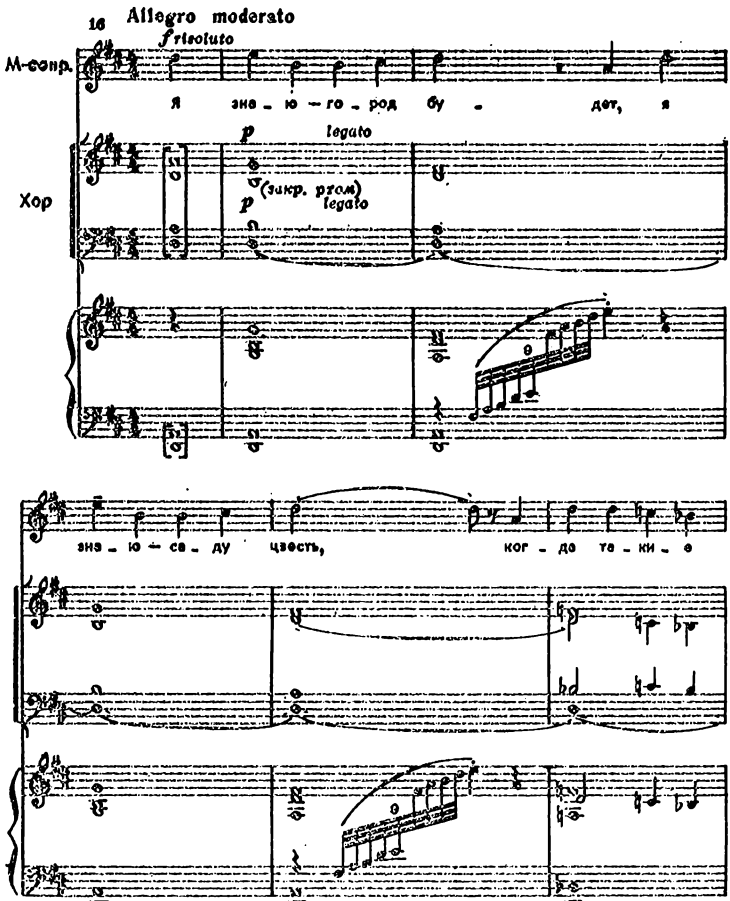
Все это приводит нас к выводу, что хотя место четвертой строфы в общей композиции (а $a_1$ $a_2$ В $a_3$ кода) и свидетельствует о ее вторичной репризности, репризность эта совершенно особого, экстенсивного типа, свя-

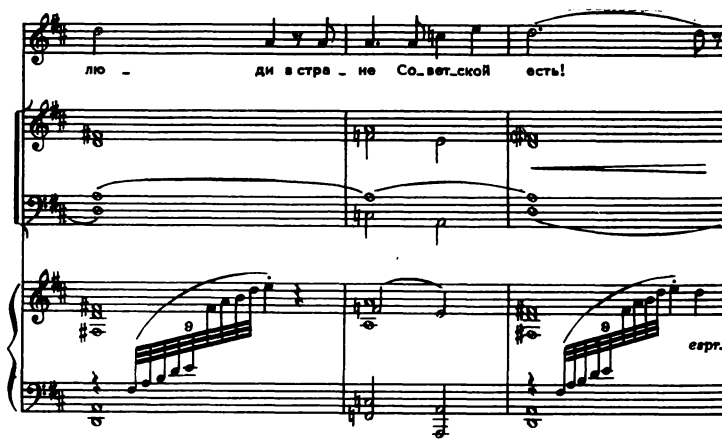
занная с исчезновением начальной темы, а не с подлинным ее утверждением. Причина же подобного осмысления репризы заключается, по-видимому, в том, что перед нами не двойное, как во всех предыдущих примерах, но, по существу, тройное совмещение функций, ибо, наряду с репризной, четвертая строфа несет еще одну явственно ощутимую функцию — функцию связующей части к коде.

Действительно, ведь именно высвобождение интонаций исходной темы из первоначальных жестких связей открывает дорогу к слиянию наиболее жизнеспособных сторон первой и второй тем, в чем как раз и состоит задача возникающей в коде третьей, итоговой мысли. Иначе говоря, на втором этапе становления содержания, точно так же, как и на первом, протекающее в рамках строфы развитие начальной мысли служит одновременно подготовкой новой, контрастной темы. Специфика же данного этапа заключается прежде всего в том, что функция подготовки, связки совмещена в четвертой строфе с функцией репризы — и в этом выражается отличающая второй этап большая насыщенность, концентрированность развития. Кроме того, если на первом этапе подготовка контрастной темы была, можно сказать, прямой, ибо состояла в непосредственном выявлении будущих качеств новой темы в недрах исходной, то на втором этапе такая подготовка приобретает более сложный, косвенный характер, поскольку контрастная тема здесь опосредствованно подготавливается самим преодолением, распадом темы начальной.

Однако и подобный косвенный тип подготовки обеспечивает теме коды глубокое внутреннее единство с исходной темой. Ведь большой выразительный эффект осуществления мечты, производимый темой коды, достигается в значительной степени потому, что эта мысль вырастает как бы на базе преодоленной первой темы, сохраняя ее важнейшие, «изначальные» свойства — опорные ладовые ступени — V—I—II— и структуру — период единого строения, — черты, позволяющие воспринять тему коды как определенный вариант исходной мысли. В то же время тема коды ярко контрастна по отношению к начальной теме: ведь на базе первой мысли кода воздвигает, тем не менее, свойства второй, и такие выразительные средства центральной темы, как мажорный лад,

тональность D, характерная гармония III низкой ступени, всемерно выявляются в коде. Вместе с тем кода дает отнюдь не механическое соединение свойств предшествующих мыслей, но подлинный синтез; черты как первой, так и второй темы подчинены здесь новому качеству, типичному именно для коды: уверенной, горделивой утвердительной интонации, выражаемой в решительном преобладании тоники, в непрестанном каденсировании; это образ достигнутой цели, осуществленной мечты...






Из анализа видно, что на обоих этапах становления композиции важная роль принадлежит протекающему внутри строф развитию, которое, в отличие от первых двух примеров, не ограничивается одним обнаружением глубинной стороны мысли, а устремляется дальше, приводя к образованию новой, контрастной мысли. Этим и достигается сочетание глубины художественного осмысления действительности с подлинной широтой ее охвата. И показательно для стиля Свиридова, что осуществление этой задачи связано не с ослаблением смысловой нагрузки, приходящейся на долю внутристрофического развития, а наоборот, с еще большей ответственностью возлагаемой на него роли.

Как явствует из сказанного, основное композиционное завоевание «Города-сада» состоит в том, что внутристрофическое развитие не замыкается в самом себе, а служит подготовкой новых тем. Это выражается, среди прочего, в сообщении связующих функций строфам, наиболее подверженным развитию, — третьей и четвертой. В итоге же новые темы оказываются и родственными исходной теме, будучи связаны с ней единой линией развития, и вместе с тем ярко контрастными по отношению к ней.

Итак, в свиридовской композиции единство тем сочетается с их контрастом и напряженным развитием. Но это ведь, в сущности, уже с о н а т н ы й принцип! И действительно, сонатность проявляется в тональном плане сочинения:

| A | B | $A_1$ | C |
|---|---|---|---|
| cis-moll | D-dur | d-moll | D-dur |

— только тональные соотношения здесь не обычные, связанные с воздействием первой темы на вторую, а весьма индивидуальные, обусловленные спецификой содержания: более активная вторая тема тонально подчиняет себе первую, и произведение заканчивается в «побочной» тональности D-dur [1].

Таким образом, стремление Свиридова ко все большей полноте воплощения содержания в произведениях с песенной основой приводит к насыщению строфической по своей природе композиции сонатной логикой развития. Сонатность эта довольно своеобразная. Ведь само развитие, которым, как известно, сонатный принцип проникнут в наибольшей степени, не имеет здесь никаких самостоятельных, специально посвященных ему разделов (разработки, связующих частей и т. д.), а совпадает всецело с изложением строф, сообщая им тем самым определенные вторичные функции. Ясно, что эта особенность служит естественным продолжением тенденции к преобладанию внутреннего развития и обусловлена желанием композитора во что бы то ни стало сохранить отчетливую строфическую основу формы, пронести ее сквозь любые, пусть весьма высокие, уровни динамизации.

В свою очередь, отсюда вытекает другое свойство подобной сонатности: поскольку развитие происходит исключительно внутри строф, излагающих, разумеется, всегда одну и ту же тему, постольку оно может быть осмыслено лишь как взаимодействие различных сторон внутри самой этой темы. Понятно, что такая черта влечет за собою, с одной стороны, в какой-то степени большее, чем в обычной сонатной форме, единство всех тем, а с другой — поразительную глубину раскрытия главной темы, которая при этом тщательнейшим образом исследуется в различных, даже прямо противоположных тенденциях своего развития.

Все это показывает, что перед нами не простое сочетание характерных черт строфической и сонатной формы, а удивительно органичный и глубокий их сплав, где закономерности одной структуры как бы растворяются в свойствах другой и возникает, по существу, новый, синте-

[1] Нечто подобное мы находим во второй балладе Шопена.

тический вид композиции — сонатность на строфической основе, — значительно отличающийся как от собственно строфической, так и от «чистой» сонатной формы. Не случайно композиция «Города-сада» и не воспринимается непосредственно как сонатная, выступая как бы в маске иной структуры — сложной трехчастной. Именно так и определяет ее, например, автор книги о Свиридове А. Сохор [1].

Остается только добавить, что близким прообразом данной формы в творчестве Свиридова послужил эпизод «Ночь под Ивана Купала» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» (пятая и шестая части), оригинальная композиция которого:

| A (5 часть) | | | B (6 часть) | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a | $a_1$ | $a_2$ | b | $b_1$ | $a_3$ |
| c — As | | As — c | cis | | cis |

в известной мере уже претворяет сонатный принцип на строфической основе.

* * *

Исследование вокальных сочинений Свиридова показывает, что характерное для них сочетание прочных изначальных песенных устоев и многоплановости воздвигаемых на этой основе идейных концепций приводит к непрестанному обогащению исходной строфической формы свойствами иных, более сложно организованных структур профессионального творчества.

Присущий строфической форме внутренний тип развития всемерно раскрывает в этих условиях свою способность к углубленному исследованию мысли. Особенно непосредственно эта черта выступает в песне «Робин» и в эпизоде «В том краю», где образование на строфической основе простой трехчастности связано с выявлением за очевидным «верхним слоем» мысли ее глубокой, значительной стороны. При этом развитие не только вскрывает подобное «двуединство» мысли, но через определенный тип отношений двух совмещаемых структур выражает и самый характер взаимодействия различных ее сторон.

[1] А. Сохор. Георгий Свиридов. М., 1964, стр. 210.

Однако содержание многих произведений Свиридова — таких как «Крестьянские ребята» или «Есть одна хорошая песня у соловушки» — требует более широкого охвата действительности, взаимодействия нескольких мыслей. Так возникает соединение строфического принципа с закономерностями сложной трехчастной формы. В то же время стремление композитора сохранить отчетливое ощущение строфической основы влечет за собой решительный акцент вновь на пронизывающем строфы внутреннем развитии. В итоге же многогранное воплощение одной мысли — развитие вглубь — получает явный перевес над сопоставлением нескольких мыслей — развитием вширь.

Тем не менее в пятой части «Патетической оратории» композитор находит ключ к органическому совмещению данных тенденций при ясном ощущении песенной, строфической основы. Ключом этим становится новая, расширительная трактовка внутристрофического развития, превращающая его из «замкнутого» состояния в «разомкнутое» — из сосредоточенности в рамках одной темы в подготовку новых, контрастных тем. Подобная логика прямо ведет к возникновению на строфической основе сонатных закономерностей.

Естественно следует вывод, что строфическая форма, обогащаясь в вокальных произведениях Свиридова свойствами более сложных структур, вместе с тем и сама оказывает на них значительное воздействие: сообщает им особое единство, добивается необходимого внимания к органичному для нее внутреннему типу развития. Окончательным же результатом двухстороннего влияния становятся новые, весьма индивидуальные разновидности форм, полностью отвечающие всегда неповторимому, ярко самобытному содержанию музыки Свиридова.

Все это неоспоримо доказывает, насколько плодотворен наблюдаемый в творчестве композитора процесс последовательной динамизации строфической формы, ведущий к непрерывному взаимному обогащению структур народного и профессионального искусства, к созданию новых разнообразных видов смешанных форм, а в конечном счете — ко все более глубокому художественному претворению сложной и многогранной жизни советского народа, истинным поэтом которого предстает перед нами Георгий Свиридов.

## О музыкальной драматургии поэмы «Страна отцов»

Расцвет крупных вокальных жанров в творчестве Г. Свиридова послевоенных лет, открывших новую страницу в советской музыке, начался почти незаметно — с поэмы «Страна отцов» на слова А. Исаакяна (1950). Выдающиеся художественные достоинства этого сочинения позднее получили высокую оценку. Но значение поэмы не ограничивается только ее музыкальными качествами. Не менее существенно, что именно в «Стране отцов» окончательно сложились некоторые важные жанровые, эстетические и композиционные принципы, которые во многом послужили основой дальнейшего творчества композитора.

Новаторство «Страны отцов» в первую очередь связано с расширением круга образов, воплощаемых в камерном жанре. Вкладывая в сочинение значительное эпико-драматическое содержание, композитор обогащает вокальный цикл чертами кантатно-ораториальной музыки. Это проявляется и в сюжетной канве, где ведущую роль играют исторические и общественные события — сфера, не характерная для традиционной вокальной лирики, и в самом музыкальном течении — оно эпически размашисто и несколько медлительно: каждая часть представляет собой развернутую и законченную музыкальную картину.

Новые качества заложены и в композиционном замысле поэмы как цельной многочастной формы, раскры-

вающей единую образно-музыкальную концепцию. Можно предположить, что успех драматургического решения «Страны отцов» оказал решающее воздействие на последующее творчество композитора, выявив интереснейшие возможности работы над крупной формой при опоре на наиболее близкую композитору, в силу его художественного дарования, сферу вокальной музыки.

С этой точки зрения «Страна отцов» — своеобразный узловой момент на творческом пути Свиридова. В ней как бы приходят к органичному синтезу две дотоле самостоятельные музыкальные линии. К первой относятся многочисленные вокальные произведения, созданные ранее (романсы на слова Пушкина, Лермонтова, песни на слова А. Прокофьева, Беранже, Шекспира). Именно в них вырабатываются и оттачиваются мастерство лаконичной образной зарисовки, меткость музыкальной характеристики, приемы вокального письма и индивидуализации фактуры. Другая охватывает крупные инструментальные формы, реализующие развернутые музыкальные концепции (симфония для струнного оркестра, соната для фортепиано, трио, струнные квартеты).

«Страна отцов» становится отправной точкой нового пути, который воспринимается как развитие «вширь» и «вглубь» найденного в поэме. Так, почти все последующие работы Свиридова связаны с вокально-циклической формой; это касается не только камерных, но и вокально-симфонических произведений. Тем не менее щедрые богатства «Страны отцов» используются в них постепенно: в разных сочинениях углубляются и получают развитие то одни, то другие стороны, намеченные в исаакяновской поэме.

Обращает на себя внимание дальнейшее жанровое раздвоение слитых в «Стране отцов» тенденций: на камерную линию, с более типичной для нее разработкой деталей — оттенков настроений, характеров, и на непосредственно вокально-симфоническую, со свойственной ей эпической масштабностью образов. «Песни на слова Роберта Бернса» и «У меня отец — крестьянин», по сравнению со «Страной отцов», уходят в сторону большей камерности (и в содержании, и в средствах выражения), на первый план в них выдвигается лирическое и жанрово-характерное начало. Напротив, общественно значимая гражданская тема становится достоянием вокально-

симфонических форм — «Поэмы памяти Сергея Есенина», «Патетической оратории». Но затем эти градации вновь нарушаются, возникают как бы внутренние жанровые варианты — «Курские песни», «Деревянная Русь», «Снег идет» — хоровые вокально-симфонические циклы, основывающиеся на лирико-жанровой образно-музыкальной сфере.

Во всем этом следует усматривать не сужение возможностей вокального цикла, а скорее их продолжающееся расширение. Напомним, что «Поэма памяти Сергея Есенина», подобно «Стране отцов», была задумана как камерный цикл для тенора и баса с фортепиано (эта редакция существует и сейчас как переложение вокально-симфонического варианта). Масштабность образов изменила первоначальный замысел, потребовав новых средств, и то, что в «Стране отцов» намечалось условно — хоровые, оркестровые звучности, — здесь стало реальностью. При всем этом есенинская «Поэма» не превратилась ни в ораторию, ни в кантату, оставаясь оригинальным образцом вокального цикла, одной из возможных его форм — в данном случае не камерной, а вокально-симфонической [1].

Наиболее ярким подтверждением непрерывного развития вокально-циклического жанра у Свиридова явились «Курские песни». Написанные для хора с оркестром, «Курские песни» — типичный вокальный цикл, причем, условно говоря, куда более «камерный», чем есенинская «Поэма». Здесь имеют место типичные для вокального цикла черты, отличающие его, например, от произведений кантатно-ораториального жанра, — бóльшая нюансировка деталей и больший удельный вес личного, характерного. По существу, в «Курских песнях» как бы вновь синтезируются обе линии вокальной музыки Свиридова, но уже в противоположном плане: если в «Стране отцов» в рамках камерной формы раскрывалась, казалось бы, предельная для нее масштабность образов, то в «Курских песнях» в форме вокально-симфонической находит выражение более узкий, «камерный» образный круг.

Высокая драматургическая целостность, органичность цикла в «Курских песнях» — одна из существенных нова-

[1] В двух исполнительских вариантах (камерном и вокально-симфоническом) существует и пастельно-тонкая «маленькая кантата» «Деревянная Русь».

торских черт вокально-циклической формы в современной музыке, позволяющая говорить о симфонизации жанра. Аналогичное явление можно наблюдать, в частности, в камерных вокальных циклах Шостаковича («Из еврейской народной поэзии», «Семь романсов на слова А. Блока»). У Свиридова же этот процесс симфонизации вокально-циклического жанра начинается именно в «Стране отцов».

Будучи этапным сочинением в творчестве Свиридова, «Страна отцов» явилась таковым и в развитии советской камерной вокальной музыки. Вместе с циклом Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» она заложила основы нового жанрового направления — характерного вокального цикла.

Характерный цикл — особый тип вокально-циклического жанра, в котором художественный замысел — обобщенная идея произведения — раскрывается через частное, путем показа разнообразных контрастных жизненных явлений, событий, картин, портретов людей и т. п. в объективной конкретно-реалистической форме. Темой характерного цикла становятся история и жизнь разных народов в разные исторические эпохи, здесь могут переплетаться прошлое и настоящее, реальность и поэтический вымысел. Акцент на частном — «видимой и слышимой» стороне явлений — требует от композитора рельефности и меткости зарисовки, лаконизма, точного выбора жанрового облика каждой миниатюры. Так возникает важнейшее свойство характерного цикла — жанровое многообразие частей, а с ним и обогащение камерной вокальной музыки новыми выразительными средствами, идущими от оперы, кантатно-ораториальных жанров, массовой и бытовой песни [1].

В «Стране отцов» уже сам образный замысел — широкое повествование о жизни народа — типичен для характерного вокального цикла. Обобщенная идея сочинения — песнь величия «страны отцов» — раскрывается в одиннадцати музыкальных эпизодах, отражающих многовековую трагическую борьбу за свободу («Долина Сално́», «Бранный клич», «Сестре», косвенно — «Пролог» и «Эпилог»), изгнанничество и тоску по родине («Моей

[1] Понятие характерного цикла впервые выдвинуто автором этих строк в статье «Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке». Там же прослежены и основные особенности данного жанрового направления на примере разных произведений, в том числе «Страны отцов» (сб. «Вопросы музыкальной формы», вып. 1. М., 1967).

матери», «Дым отечества»), мирный быт («В дальний путь!», «Песнь о хлебе», «Был бы у меня баштан»).

Яркое национальное начало, заложенное в стихах Исаакяна, тонко схвачено и передано Свиридовым, причем не в музыкально-этнографическом, а в обобщенно-поэтическом плане. Само развитие, несколько медлительное, эпически уравновешенное, рождает ощущение цельного, здорового мировосприятия, ассоциируясь с мышлением и речью крестьянина — человека, близкого к земле и природе. Мужественный характер образов определяет и выбор исполнителей — только мужские голоса (бас и тенор). В слушательском восприятии они сливаются с «персонажами» повествования, о которых или от имени которых идет речь. Сценичность особенно сильна в ансамблевых эпизодах — в «Песни о хлебе», где перед слушателем «наглядно» предстают два «действующих лица» (крестьянин и гусан), и в «Бранном кличе», воспринимаемом как грандиозный «хоровой» эпизод-картина с огромным количеством участников.

Ощущение реальности происходящего усиливается и широко развитым изобразительным началом, многочисленными приметами «места действия». В «Прологе» перед слушателем открывается бескрайний суровый пейзаж, в пятой части цикла («Долина Сално») сопоставляются две картины — мрачное поле брани и залитая солнцем нива. В отдельных случаях пейзажный элемент поднимается до открытых звукоизобразительных приемов — таковы далекое эхо в «Долине Сално», орлиный клекот в «Черном орле», дуновение ветерка в песне «Дым отечества».

Названные свойства, вытекающие из жанровой специфики характерного цикла, способствуют многогранности, внутренней контрастности сочинения. Целостность же композиции определяется непосредственно музыкально-драматургическим решением.

Сложность задачи, стоящей обычно перед автором вокально-циклического произведения — достижение единства целого — в данном сочинении особенно велика. Этому единству противодействуют и большое количество частей, и самостоятельность развернутых и замкнутых эпизодов, и огромный образный диапазон, и, наконец, типичный для характерного цикла многоплановый жанровый контраст между частями. Именно поэтому в «Стране

отцов» оказываются «мобилизованными» почти все возможные драматургические средства [1].

Несмотря на отсутствие единого сюжета, цикл обнаруживает определенную логическую последовательность в чередовании песен, их органичную спаянность. Первая и последняя песни цикла — «Пролог» («Слава отцов») и «Эпилог» («Моя Родина») — связаны с настоящим: поэт, уже в наши дни оглядывая просторы родной страны, размышляет о ее прошлом. Подобное обрамление цикла «от автора», хотя и куда менее остро выявленное, встречается в классическом вокально-циклическом произведении — «Прекрасной мельничихе» Шуберта. И там крайние части — авторское размышление, обрамляющее цепь зарисовок, основанных на непосредственном отражении событий.

Начало цикла с обрисовки «места действия», с картины природы того края, где «развернутся события», придает развитию повествовательный характер и вместе с тем содержит в себе элемент театральности. Такое начало используется в ряде последующих сочинений Свиридова — бернсовских песнях («Давно ли цвел зеленый дол»), «Поэме памяти Сергея Есенина» («Край ты мой заброшенный»). Во всех случаях этот прием усиливает «зримость» дальнейшего повествования; в «Стране отцов» образы прошлого сначала словно воскресают в памяти героя, а затем уже «видимо» проходят перед ним.

Обрамляемые «Прологом» и «Эпилогом» девять частей — широкая и многоплановая панорама прошлых лет. Это основная, действенная часть музыкального «рассказа». Логика ее драматургического развития в первую очередь выявляется в последовательности и соотношении песен — в их группировке.

Первые песни «действия» — «В дальний путь!», «Песнь о хлебе», «Был бы у меня баштан» — раскрывают различные стороны жизни, быта: природа, труд, любовь. «В дальний путь!» — радостная песенка путника, упоенного движением, весенней природой. «Песнь о хлебе» — картина трудового дня крестьянина, своего рода величественный гимн труду. «Был бы у меня баштан» — жанрово-

[1] Некоторые драматургические средства вокально-циклической формы также прослежены в упоминавшейся статье.

лирическая сценка, в которой юноша мечтает о счастье с любимой. При всей сюжетной разобщенности все три части объединены единством темы в широком плане — это мирная жизнь человека с ее радостями и печалями.

Сюжетная обособленность сглаживается некоторыми внешне мало заметными элементами связи. Таковой оказывается песенность как выражение реального национально-бытового колорита. Характер «песенки из первых уст» во второй части цикла («В дальний путь!») подчеркивается не только текстом от первого лица, но и распевами ориентальной окраски в заключении куплетов — словно переполняющие путника чувства заставляют его вдруг остановиться и со свойственной южанину непосредственностью излить их. «Песнь о хлебе» — выпуклая жанровая зарисовка с «реальным» вокальным эпизодом (песня гусана). «Был бы у меня баштан» также сочетает в себе черты восточной песни, то лирической — медлительной и немного печальной, то игриво-танцевальной (припев «Эгей, тарара...»), с реалистичностью бытовой сценки.

Другой объединяющий момент — спокойный, повествовательный склад развития: преобладание плавных ритмических рисунков, устойчивость и уравновешенность интонационных оборотов (подробнее этого вопроса мы еще коснемся). В частности, во второй и третьей песне характерно начало с восходящего квартового хода к тонике (открытого или мелодически завуалированного):

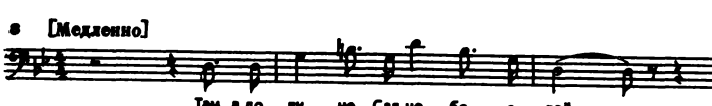
Квартовая интонация неоднократно встречается в песне «Был бы у меня баштан» (основная часть, припев), выявляя и в лирической миниатюре повествовательное, устойчивое начало.

Содержание «Пролога» сложнее и многограннее, так как в нем зарождается несколько контрастных образно-музыкальных линий. Вместе с тем первый раздел «Пролога» — эпически широкий монолог-размышление — созвучен трем дальнейшим частям цикла и особенно близок «Песни о хлебе». Общность заложена и в интонационных оборотах, и в былинном шестидольном метре, и в самом ритмическом рисунке первых фраз (ср. с примером 1б):

В результате первые четыре части поэмы воспринимаются как многоплановый начальный этап повествования. Это ощущение еще более усиливается уже «обратным восприятием» — при переходе к пятой части.

Начиная с «Долины Сално» следует сюжетный поворот в развитии сочинения, открывается новая глава — в картины мирной жизни врывается трагедия. Внимание переносится на важнейшие исторические и общественные события: борьба за свободу, жизнь вдали от порабощенной родины, тоска по ней.

Сюжетный сдвиг прежде всего реализуется путем образного контраста — на смену жанровости и повествовательности приходит драматическое начало. Меняется и характер тематизма — благодаря волевому пунктированному ритму. Так, упругая вступительная фраза «Долины Сално» звучит чрезвычайно свежо именно в силу своих ритмических свойств, хотя интонационно она близка приведенному ранее началу «Песни о хлебе»:



Существен и новый оттенок в решении вокальной миниатюры — внутренняя контрастность: крайние части «Долины Сално» — трагическая сцена смерти юноши — обрамляют солнечную картину родных полей, возникшую в его предсмертных «сонных мечтах». Этот контраст резко драматизирует развитие и, подчеркивая остроту момента, также способствует отключению от предшествующего.

Если начальные четыре песни по содержанию и характеру были в значительной мере разобщены, контрастировали друг другу, то между пятой и шестой частями уже возникают более тесные связи, приводящие к своего рода укрупнению формы. «Долина Сално» и «Черный орел» организуются в стройное смысловое целое: сцена смерти воина на поле брани сменяется патетическим взрывом, воспринимаемым как эмоциональная реакция на пережитое. Объединенные сюжетно (этот связующий элемент — образ орла), песни обнаруживают и музыкальную спаянность. Остинатный ритмически острый мотив из репризы «Долины Сално» (партия фортепиано) становится важнейшим ритмо-интонационным зерном «Черного орла», создавая интонационное сцепление частей. Наконец, родственны и сами первые фразы обеих пьес — активные, устремленные: двузвучный пунктированный затакт, восходящее начало со взлетом и спадом к исходному звуку, опора на квинту, упругий квадратный метр с пунктированными мотивами (ср. с примером 3):

В результате в соотношении обеих песен возникает своеобразный малый «цикл в цикле», воспринимаемый как единый этап повествования. При этом «Черный орел», будучи вершиной-обобщением предшествующего драматического нарастания, становится первой кульминацией произведения, за которой следует спад — переключение в иную, контрастную образную сферу.

Аналогичная картина наблюдается и в двух следующих частях — «Моей матери» и «Дым отечества» — лирических песнях изгнанничества. Их настроение различно: в первой воплощено чувство глубокой печали, бес-

конечной тоски по дому, во второй — радость возвращения, изредка омрачаемая болью пережитого одиночества. Но тема — одна, и музыкальное решение очень близко. В обеих господствует песенное начало в характере классического романса. Роднит их и объективно-лирический, уравновешенный тон высказывания, кантиленность, скромная сопровождающая роль фортепианной партии с классически ясной фактурой, а также некоторые непосредственные музыкально-интонационные связи. Начальная мелодия песни «Моей матери» (пример 5а) с ее опорой на тоническую гармонию, плавностью рисунка, широкой волной от тоники к терции и обратно, в сущности, претворяется, несколько видоизменяясь, в мелодии следующей далее песни «Дым отечества». Это особенно заметно при сравнении с ее вторым предложением (пример 5б) — контраст здесь, в основном, ладовый и темповый:

Перед репризой песни «Дым отечества» в сопровождении появляется подголосок, еще более близкий теме из «Моей матери» (нисходящая часть волны):

Возникающий второй малый «цикл в цикле» образует лирическую часть повествования. В развитии целого его роль в какой-то степени аналогична лирическим медленным частям сонатно-симфонических циклов, дающим спад перед монументальным героическим финалом.

Три последние части цикла: картина грандиозной баталии — «Бранный клич», предсмертное прощание воина — «Сестре» (своего рода лирический реквием гибнущим героям) и торжественный апофеоз — «Эпилог» составляют заключительный раздел сочинения и одновременно его важнейший этап. Нагнетание, основанное на все возрастающем контрасте образов, на постепенном уходе от жанровости и повествовательности в сторону усиления героических и трагических мотивов, достигает здесь своей вершины, приводя к главной кульминации всего сочинения — «Бранному кличу».

Кульминационное значение песни выявляется многими средствами. После погружения в мир личных переживаний вновь возвращается, на более высоком эмоциональном уровне, большая общественная тема — тема героической борьбы, идущая от «Пролога» и «Долины Сално». Насыщена фактура, участвуют оба исполнителя, причем их дуэт явно трактуется как хор, что создает впечатление массовости. Существенно и то, что в «Бранном кличе» синтезируются наиболее острые ладово-интонационные средства сочинения (этого вопроса мы еще коснемся).

Песня «Сестре», в которую без остановки переходит «Бранный клич», при всем огромном контрасте настроения выступает как прямое его продолжение. Этому способствует и сюжетная близость (прощание воина, уходящего на битву, раскаты которой слышны вдали), и интонационное сцепление (басовые тремоло на звуке *h*), и завуалированные связи гармонического характера (тритоновость).

Как логическое завершение двух предшествующих конфликтных эпизодов, как долгожданный итог — победа после борьбы и страданий — вступает «Эпилог. Моя Родина». Смысловое единство заключительных песен подчеркнуто конструктивно — они идут на одном дыхании, без перерыва (attacca). В результате в развитии цикла возникает своего рода прогрессирующее укрупнение формы: от более обособленных друг от друга первых четырех

частей через сближение попарно (песни 5—6 и 7—8) к развернутому разделу, включающему в себя, как неразрывное целое, три ярко контрастных эпизода. Так последовательность песен, их группировка выявляют основную направленность развития — постепенное нарастание напряжения, усиление весомости повествования вплоть до смыслового центра, расположенного в заключительной группе цикла.

Будучи завершением последнего этапа, «Эпилог» одновременно несет драматургическую функцию репризы всего сочинения. Финальная песня уже сюжетно связана с «Прологом»: исчезли видения прошлого, снова поэт наедине с природой. Здесь так же, как в «Прологе» противопоставляются величественные спокойные просторы и драматические воспоминания. Этот замысел в обоих случаях реализуется в контрастной трехчастной форме, различной оказывается лишь ее направленность: возникающий в средней части «Пролога» образ борьбы вытесняет все остальное (динамизированная реприза подчиняется характеру середины), в «Эпилоге» же его сменяют успокоение и затем — торжественный гимн Родине. Репризность заключена и в тональных взаимоотношениях крайних частей цикла: d-moll'ю «Пролога» отвечает D-dur «Эпилога» (хотя и не сразу выявленный). Сюжетная и тональная арка усиливается и иными элементами музыкального тождества: в начальном разделе «Эпилога» (важнейшем в восприятии характера миниатюры) господствует тот же шестидольный метр, то же ощущение бесконечности просторов, рождаемое остинатностью фортепианного сопровождения. И сама тема солиста (подобно «Прологу» — бас) исходит из родственной началу первой песни интонационной сферы (родствен в этом плане и материал средних частей).

Но драматургическое значение заключительной части цикла не исчерпывается репризным «ответом» лишь «Прологу». Соединяя в себе элементы других эпизодов («В дальний путь!», «Песнь о хлебе», «Долина Сално», «Черный орел», «Дым отечества», «Бранный клич»), «Эпилог» выступает как синтезирующий финал единой крупной формы, замыкающий ряд музыкальных линий. Чтобы проследить эти музыкальные связи на расстоянии, необходимо остановиться на основных ладо-интонационных особенностях сочинения.

* * *

«Страна отцов» не имеет сквозного тематизма лейтмотивного типа. Музыкальная целостность поэмы исходит из последовательного, подчиненного драматургическому замыслу развития в рамках характерных ладо-интонационных сфер. В широком плане цикл обнаруживает две главные сферы — основную, условно называемую нами сферой «музыкальной эпики», и в некотором роде противостоящую ей сферу «музыкального драматизма».

Первая сфера господствует в эпически-повествовательных и пасторальных эпизодах. Таковы начало «Пролога», «В дальний путь!», «Песнь о хлебе», срединный эпизод «Долины Сално», «Эпилог» (крайние части). Мелодика их связана с широкими повествовательными интонациями и по преимуществу диатонична (в частности, характерны плавные ходы, обороты на аккордовых звуках, квартовые, квинтовые скачки, трихордные попевки). Основные выразительные свойства данных эпизодов — уравновешенность, эпичность, вплоть до своеобразной архаики, былинности.

В ладовом содержании «музыкальной эпики» важная и во многом определяющая роль принадлежит пентатонике: на ее основе вырастает и ряд характерных оборотов в мелодии, и аккордовая структура, и некоторые наиболее типичные гармонические последовательности.

В мелодическом движении в своем полном виде пентатоника появляется в эпизодах, раскрывающих образы светлой, спокойной природы: «В дальний путь!» (седьмой такт), «Долина Сално» (средняя часть), «Эпилог» (начальный раздел). Напротив, комплексно — в мелодии и сопровождении вместе — полная пентатоника возникает неоднократно: и в пасторальных зарисовках, и в музыкальных картинах эпически-архаичного характера.

В песне «В дальний путь!» — своего рода музыкальной экспозиции светлых пасторальных образов сочинения — пентатонный колорит ощущается на всем протяжении. Моментами он усиливается и непосредственными, «открытыми» проявлениями пентатоники. Один из подобных случаев — приводимый ниже фрагмент, где в совместном звучании голоса и фортепиано кратковременно возникает полная пентатоника на звуках *fes — ges — as — ces — des* (в основе — ясный Fes-dur):

Пентатоновые «отрезки» периодически вкрапливаются в музыкальное развитие «Песни о хлебе». Это сближает контрастные по настроению соседние части цикла (вторую и третью), усиливая ощущение единого раздела повествования. В следующем примере в последовательности возникает E-dur'ная пентатоника, также с ясной опорой на тоническое трезвучие. Здесь пентатонный колорит в сочетании с прямолинейным ритмическим рисунком и низким регистром усиливает элемент архаики, свойственной данному эпизоду:

Наиболее широко используется пентатоника в крайних частях «Эпилога»: возникает, как отмечалось, в полном виде в мелодии, лежит в основе фигурации сопровождения, неоднократно утверждается в коде (например, при словах «твой будут древний чернозем пахать»). Это делает финальную песню не только репризным «ответом» начальным образам «Пролога», но и ярким завершением всей эпико-повествовательной линии сочинения.

В ряде случаев в музыкальном развитии образуются целые последовательности различных по звуковому составу пентатонных ладов, условно называемые нами

«пентатонной цепью». Сохраняя специфический колорит пентатоники, такие «цепи» в то же время дают ощущение гармонического развития; основывается оно на мелодических связях родственных пентатонных звукорядов.

Родственных пентатонных звукорядов пять, причем родство их неодинаково: наиболее близкие имеют четыре общих звука, далее соответственно три, два, один (шестой уже не имеет общих звуков с исходным, со вторым же — один, с третьим — два и т. д.). Это можно увидеть по схеме пентатонных звукорядов, построенных от одного звука:

Как видно, наиболее родственны соседние звукоряды. Их сопоставление подобно гармоническому развитию в рамках диатоники, тогда как сопоставление отдаленных пентатонных ладов (с меньшим количеством общих звуков) вносит ощущение более свободных гармонических сдвигов.

Переход из одной пентатоники в другую, основанный на мелодических связях общих звуков, иногда имеет и определенную функциональную направленность. Так, движение вправо (по схеме) уводит в бемольную сторону и может создавать впечатление погружения в субдоминантовую сферу. Соответственно каждый звукоряд как бы функционально выполняет роль доминанты к последующему с естественным мелодическим ходом вводного тона в тонику (показано стрелками). Функциональность особенно ярко проявляется в тех случаях, когда звукоряды имеют ясный тональный фундамент и когда основной тон при их смене меняется.

Как развернутая гармоническая последовательность «пентатонная цепь» выступает в инструментальной партии начала «Эпилога». Здесь в непрерывных пентатонных переливах возникают опорные точки, утверждающие сначала E-dur'ную (такты 1—4)[1], затем A-dur'ную (такты 5—10) и, наконец, D-dur'ную (11-й такт) пентатонику. С точки зрения функционально-гармонического развития этот раздел в некотором роде традиционен: полным автентическим оборотом (DD — D — T) готовится и вводится главная тональность — D-dur. В то же время решение этой последовательности на основе «пентатонной цепи» оригинально и исходит из стилистических особенностей именно данного сочинения.

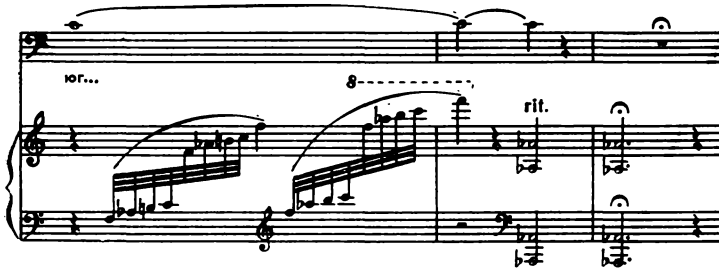
[1] Единственное «нарушение» — короткий звук *a* в басу (второй такт).

Черты «пентатонной цепи» содержит музыкальное развитие во второй половине средней части «Долины Сално» (сон умирающего воина). По своему настроению — это один из самых светлых и хрупких пасторальных эпизодов цикла, и пентатонный колорит здесь господствует:

Первое звено «цепи» — B-dur'ное (полная пентатоника обрисовывается в мелодии на словах «колосья под ветром звенят»). Следующее — Des-dur'ное. Этот гармонический сдвиг (он падает на второй слог слова «коса») ощутим очень явственно, так как родство сопоставляемых пентатонных ладов исходит лишь из двух общих звуков — *f* и *b* (второй сохраняется «на слуху» из мелодии солиста). Третье и заключительное звено «цепи» — As-dur'ное. Полная пентатоника выявляется в пентаккорде на последнем слоге слова «голоса», но в неполном виде она утверждается еще раньше (начало As-dur'ного звена — «и поют»). Характерно, что происходящее здесь же смещение органного пункта (*f — es*) воспринимается как очень мягкое, поскольку это общие звуки звеньев. Направленность гармонического развития в целом к As-dur создает субдоминантовую подготовку g-moll репризы [1].

В ином плане предстает «пентатонная цепь» в песне «Моей матери». Развернутый предыкт к репризе строится целиком на доминантовом органном пункте *gis (as)* — вводном тоне к главному a-moll. В заключении предыкта, на его кульминации, сопоставляются два пентаккорда с общими звуками *es* и *as* (если условно принять *as* за основной тон, то сопоставление дает нам соединение четвертого и первого звукорядов по схеме). Играя колористическую роль, эта пентатонная последовательность одновременно ассоциируется с пасторальными эпизодами (в сюжетном отношении предыктовый раздел связан с образами птиц, летящих из родных краев мимо одинокого изгнанника):

[1] Предвосхищением заключительного As-dur объясняется и единственное нарушение пентатонного колорита в Des-dur'ном звене — появление звука *g* у солиста.




Более сложно и многогранно в выразительном отношении иное, «косвенное» проявление пентатоники — в характерных мелодических оборотах, в звуковом составе аккордов, а также в ряде специфических гармонических последовательностей. Сохраняя свое значение для эпико-пасторальных эпизодов, рожденные пентатонной основой созвучия, обороты используются и в более остром гармоническом контексте, придавая напряженным музыкальным разделам архаически-суровый, первозданный колорит. Подобные случаи возникают в наиболее драматических эпизодах цикла, узловых в драматургическом отношении: «Пролог» (на гранях средней части), «Черный орел», «Бранный клич», «Эпилог» (средняя часть).

Косвенное воздействие пентатоники на мелодический и гармонический строй цикла в первую очередь связано с ее неоднократными проявлениями в неполном виде. Как своего рода интонационные варианты пентатоники воспринимаются многочисленные трихордные попевки в мелодике почти всех песен цикла (2, 3, 4, 5, 7, 8, 11). В подчеркнуто умиротворенных по настроению моментах произведения в мелодическое развитие вкрапливаются и широкие ходы по двум чистым квартам, внося ощущение размашистости и покоя (примеры 10, 12а).

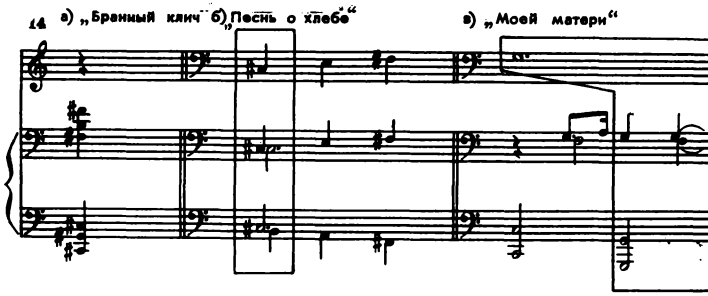
Особое воздействие оказывает пентатоника на вертикаль. Наряду с отмеченными ранее пентаккордами, в гармонии «Страны отцов» встречаются и другие аккорды, по отношению к которым можно говорить о той же ладовой основе. Они строятся на отдельных интонационных элементах пентатоники, перенесенных в вертикаль, и по существу представляют собой варианты одного ладогармонического сочетания. Преобладающая роль принадле-

жит здесь чистым квартам, чистым квинтам, большим секундам. Подобного рода аккордикой насыщены и песни «В дальний путь!», «Песнь о хлебе», для которых сфера диатоники и пентатоники особенно характерна, и гармонически более обостренные разделы, в частности, в «Прологе» и «Эпилоге», в песнях «Черный орел» и «Бранный клич».

Наиболее часто из таких созвучий используются аккорды с различными сочетаниями большой секунды и кварты (трихорды в вертикали). Они встречаются и в трехзвучных, и в четырехзвучных вариантах (с прибавленным еще одним звуком пентатоники), образуя в последнем случае явственные неполные пентаккорды. В приводимых ниже примерах особенно интересен фрагмент из «Черного орла» (12 в) с цепью четырехзвучных и трехзвучных (в середине) аккордов. Как вариант в рамках той же аккордики следует понимать созвучие, возникающее в «Прологе» на грани драматической средней части и репризы (в нем лишь ярче выявлено квартовое начало; пример 12 г):

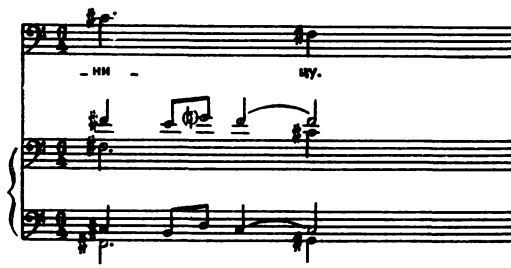
Применяются и другие созвучия пентатонного происхождения (примеры 13 а, б), в том числе особо колоритные квинт- и квартаккорды. В «Прологе», например, в момент драматического нарастания возникает жесткая гармоническая последовательность, основанная на параллельном движении квинтаккордами (пример 13 в):

К той же гармонической сфере следует в некоторых случаях относить и двузвучные сочетания, также основанные на характерных для пентатонных аккордов интервалах — чистой квинте, чистой кварте, большой секунде. Подобные созвучия, исходя из стилистики цикла, есть более упрощенные варианты рассматриваемых аккордов. Чистая квинта (чаще всего — аскетически строгое неполное трезвучие без терции) встречается во всех песнях цикла без исключения; несколько реже — ее вариант-обращение — чистая кварта. Сочетание двух «пустых» квинтовых созвучий на расстоянии чистой кварты дало в припеве песни «Бранный клич» аккорд из четырех звуков пентатоники, близкий четырехзвучному квартаккорду (пример 14 а). Пентатонность большой секунды нередко выявляется в последовательности — например, перед секундовым созвучием или после него может возникнуть более полное пентатонное созвучие с той же секундой. В примере из «Песни о хлебе» (14 б) «дополняющие» звуки обрисовывают весь пентатонный ряд, в следующем — из песни «Моей матери» (14 в) — перед секундовым сочетанием образуется неполное пентатонное созвучие:




Родство указанных созвучий и единство их выразительного круга убедительно доказывается в более развернутых фрагментах, где они объединяются «на равных правах». В приводимом отрывке из первой части «Песни о хлебе» музыка исполнена первозданной архаики, большой внутренней силы. Этому способствует тяжеловесный, «упрямый», ритмический рисунок, но в еще большей степени — ладогармонический колорит. Решительно все аккорды относятся здесь к рассмотренным пентатоновым созвучиям, в самых различных вариантах: квинтаккорды и квартаккорды, различные четырех-, трех- и двузвучные сочетания, причем среди последних имеют место и квинтовые, и большесекундовое (первый аккорд)[1]:

[1] В данном примере наблюдается и пентатонное колорирование, рождаемое «цепью» кратковременных пентатонных образований: первые три аккорда в последовательности дают пентатонику *cis—e—fis—a—h*, следующие четыре — *d—e—fis—a—h*, седьмой — девятый аккорды — снова первую. Взаимозамещения единственно различных звуков *cis* и *d* продолжаются и далее. В целом же последовательность имеет определенное функциональное содержание — колебания доминанты и субдоминанты перед разрешением в тонику fis-moll (начало последнего такта).




В припеве «Бранного клича», также воплощающем образ огромной силы, эпической героики, при усложненной в целом гармонической основе (хроматический Es-dur, модулирующий к концу в G-dur — c-moll) широко используется рассмотренная аккордика (приводим окончание припева):

В ряде случаев аккордовые сочетания подобного типа возникают как терцовые гармонии с большесекундовым наложением. Близость подлинно пентатонным созвучиям делает их также одним из специфических гармонических средств сферы «музыкальной эпики».

Своеобразный синтез терцовых гармоний и пентатонности можно наблюдать в песне «Черный орел» (пример 17). Попутно заметим, что при далекой от диатоники основе колорит пентатонных созвучий играет в этой части важную роль, причем особенно заметной краской является большая секунда (идущая от вступительной интонации «орлиного клекота») и чистая кварта. Значительное воздействие сферы «музыкальной эпики» в песне связано

с ее образной направленностью — выражение необоримой, почти сверхчеловеческой силы духа. Предкульминационное нарастание строится как большесекундовое восхождение двухслойного гармонического комплекса: на ясно выраженный терцовый фундамент (тоники H — Cis — Es — F) накладываются чрезвычайно колоритные четырехзвучные квартаккорды (квартовость верхнего слоя ярко выявлена регистровой автономией и ритмикой). Специфический характер звучания усилен и тем, что сочетание слоев в каждом случае дает полный пентатонный комплекс:

В коде «Эпилога», в рамках ясного D-dur, также используются аналогичные гармонии; тем самым замыкается сквозная героико-эпическая линия произведения.

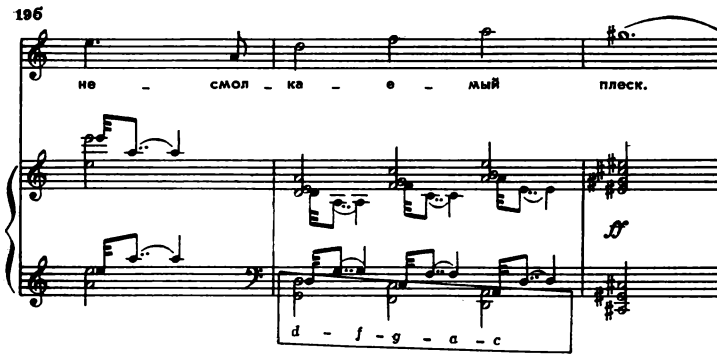
Помимо проявлений в вертикали, пентатоника оказывает влияние и на последовательность аккордов и созвучий. Нетрудно заметить, что почти во всех приведенных ранее примерах основа аккорда — чистая квинта. Полная пентатоника включает в себя четыре такие квинты на расстоянии большой секунды, малой терции и чистой кварты (или чистой квинты):

18

Это свойство пентатоники определяет некоторые наиболее типичные для цикла обороты, а именно — параллельные квинтовые ходы по большим секундам, малым терциям и чистым квартам (квинтам). Из них наиболее существенны параллельные квинтовые ходы на большую секунду. Они имеются почти во всех разделах, связанных с пентатоникой (см., в частности, примеры 7, 8).

Подобные параллельные ходы встречаются и там, где единой пентатонной основы, собственно говоря, нет, но присутствует ее особый колорит, благодаря нижней паре голосов. Показательны в этом смысле два сходных фрагмента из песни «Черный орел» (каденции первого и второго предложений), где типичные для пентатоники ходы на большую секунду и малую терцию создают как бы пентатонный фундамент, над которым в первом случае (а) образуются трезвучия, а во втором (б) — неполные пентаккорды:

19 а




В «Песни о хлебе» квинтовые параллелизмы в басу — одна из важнейших гармонических красок. Их движение также находится под воздействием пентатоники. Например, в репризе плагальная по своей направленности последовательность параллельных квинт, взятых в начале тактов (то есть подчеркнутых на сильных долях), намечает неполную минорную пентатонику основной тональности dis-moll с пропущенной терцией, что соответствует суховато-жесткому характеру песни (приводим схему всей репризы — такты 52—63):

Подобные примеры можно было бы умножить. Так, в частности, схема движения баса в начальном разделе «Эпилога» дает исключительно ходы по большим секундам, малым терциям и чистым квартам, причем преимущественно квинтовыми параллелизмами.

Квинтовые параллелизмы, столь характерные для пентатоники, связаны в цикле не только с нею. В начальной теме «Бранного клича» броские нисходящие параллельные квинты в басу, хотя и идут большесекундовыми ходами, подобно многим рассмотренным выше примерам, тем не менее уже не ассоциируются с пентатоникой, благодаря остроте «чужеродного» звука *fis* (пример 24). Во многих эпизодах, в том числе в «Бранном кличе», встречаются квинтовые параллелизмы, идущие полутоновыми и другими ходами, не образующими пентатонику. В силу устойчивости, тоникальности чистой

квинты они нередко становятся и средством мелодической модуляции. Корни подобных квинтовых параллелизмов кроются не только в воздействии пентатоники, важной для данного цикла и во многом типичной для языка Свиридова вообще, но и в не менее типичной для композитора трактовке квинты как «утолщенного унисона», при котором параллельное движение дает комплексный мелодический ход. Аналогично возникают квартовые и даже секундовые параллелизмы, а также более сложные параллельные сочетания.

Один из самых ярких примеров подобного типа — фрагмент из первой части «Бранного клича». Почти весь отрывок строится на унисонном движении, «утолщенном» в верхнюю квинту (в сопровождении все время, за исключением первого такта, в голосах — в конце фраз), в результате чего каждая нота звучит весомо, значительно, а функциональной связи между созвучиями не возникает:

Аналогичный прием, но в более хрупком варианте, применяется в песне «В дальний путь!» в конце куплетов. Хроматизированный распев (в первом куплете на словах «взлетая в солнечную высоту», во втором — «[серебром] горя, умоюсь я, напьюсь и снова...»), нарушающий ровное течение четкой метрики и диатоники, в сопровождении «утолщается» в нижнюю кварту, отчего ориентальный колорит мелодии (хроматизмы) усиливается.

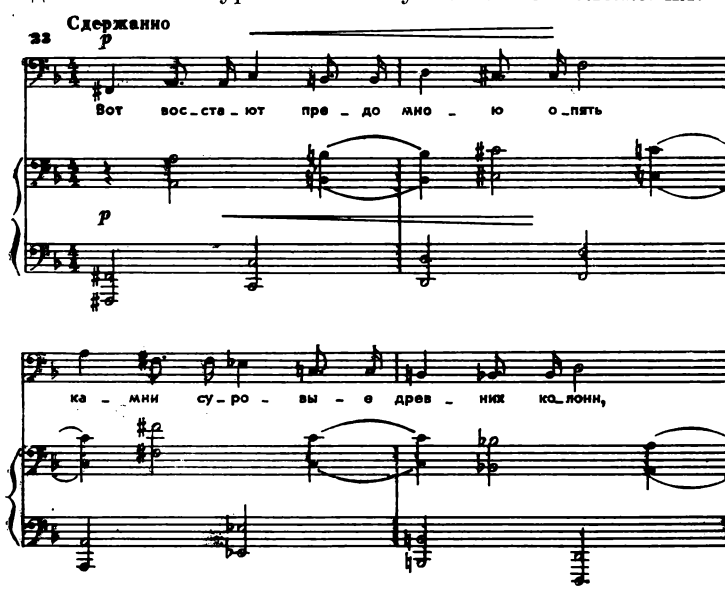
Как большесекундовое утолщение унисона воспринимаются «секундовые пятна» в кульминационном разделе «Эпилога» — на словах «орлы точили клювы» (пример 25). О двойном утолщении унисона в верхнюю и нижнюю квинту можно говорить и в примере параллельного движения квинтаккордами (13в). При сугубо полифонизированном, многоголосном развитии в «Песни о хлебе» многократно возникают «утолщения» одного из голосов или сразу двух, причем, в основном, в верхнюю кварту. Двойное параллельное движение чистыми квартами, открывающее миниатюру, становится одной из важнейших красок «архаики» в этой пьесе:

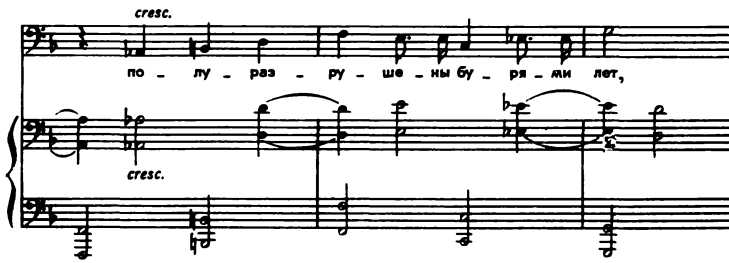
Имея иное «происхождение», эти примеры в выразительном отношении близко соприкасаются с рассмотренными ранее пентатонными образованиями, что также позволяет отнести их к приемам «музыкальной эпики».

* * *

В драматических разделах цикла складывается вторая ладо-интонационная сфера, противостоящая основной, — сфера «музыкального драматизма». Иные гармонические и мелодические краски обусловлены напряженными хроматическими оборотами, угловатыми ходами со скачками, нередко опирающимися на уменьшенные или увеличенные гармонии. Эти интонации представлены в цикле в значительно меньшем количестве и связаны с наиболее конфликтными эпизодами сочинения — опять-таки с «Прологом» и «Эпилогом» (средние части), с песнями «Долина Салио» (первая часть), «Черный орел», «Бранный клич», «Сестре».

Источником обостренных интонаций служит средний раздел «Пролога», ярко контрастирующий эпически широкому началу. Обращает на себя внимание господствующее значение уменьшенной гармонии, рождаемой в мелодических контурах октавно-унисонного изложения:





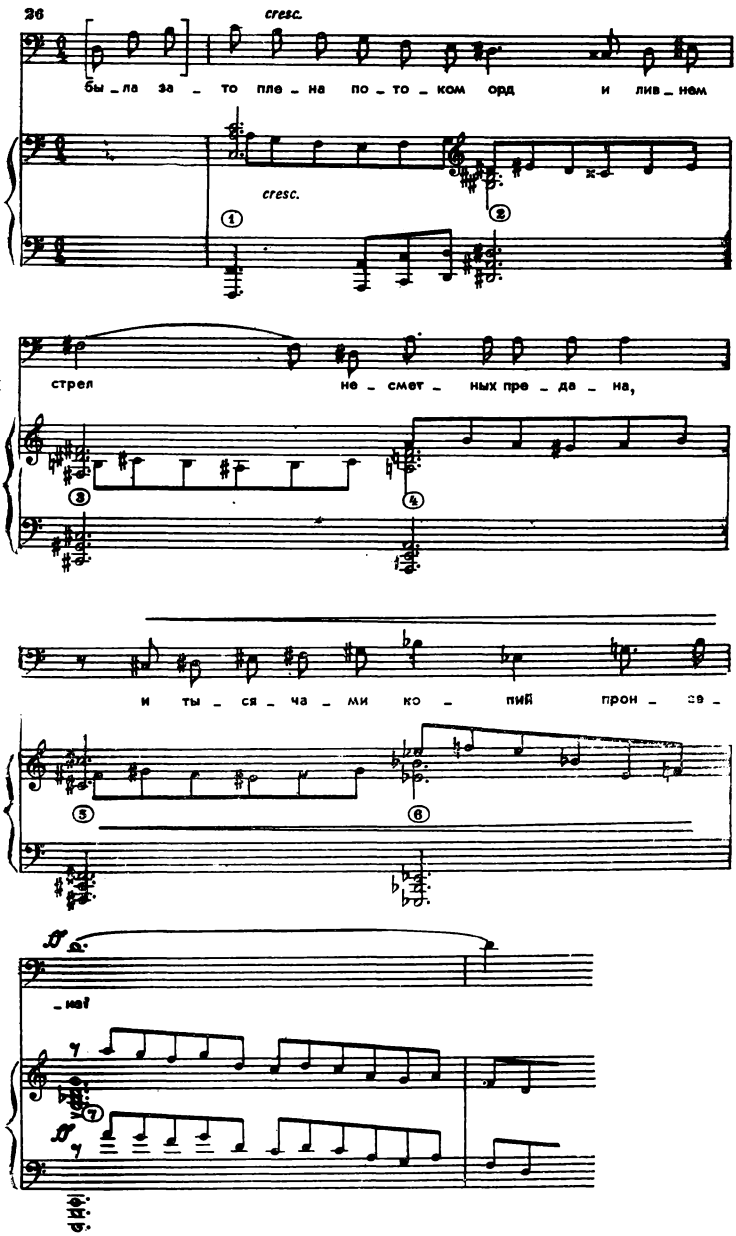

Эта гармоническая краска становится лейтгармонией драматических схваток. В столь ярком виде она встречается еще дважды: в кульминации цикла — песне «Бранный клич» и в «Эпилоге». В «Бранном кличе» ходы, обрисовывающие в мелодии уменьшенный септаккорд, как и сами уменьшенные аккорды, широко используются в первой, наиболее драматической части музыкальной картины:

В «Эпилоге» аналогичные ходы и гармонии появляются в кульминационный момент. Существенно, что первый характерный ход в басу (такты 2—3 примера 25) опирается на те же, что в «Прологе» и «Бранном кличе», звуки *es — fis — a — c*, протягивая прямые нити интонационной общности к этим частям цикла:

В фортепианной партии приведенного примера (такты 4—6) возникают яркие «секундовые пятна». Это — одна из специфических звуковых красок песни «Черный орел», воспринимаемая как своего рода лейтмотив «орлиного клекота». Их появление в «Эпилоге» в сочетании с соответствующим текстом есть образно-музыкальная реминисценция шестой части цикла. Характерно, что «гроздья» секунд отмечены здесь печатью тритоновости: в одном случае они образуют тритон в последовательности (четвертый такт: *c-d — fis-gis*), в другом — в одновременном сочетании трех секунд (такты 5—6: *d—e—fis—gis*). В результате синтезируются разные гармонические сферы — «тритоновость», свойственная гармонии драматических разделов, и «большесекундовость», идущая от «музыкальной эпики».

Так создаются многообразные интонационные арки между драматургически важнейшими моментами повествования — песнями «Слава отцов» («Пролог»), «Черный орел», «Бранный клич» и «Моя Родина» («Эпилог»).

Подобно тому, как пентатоника влияла на последовательность аккордов, так и уменьшенная гармония может находить косвенное выражение в горизонтали. Например, в том же финале «Моя Родина», в преддверии средней контрастной части, как предвосхищение ее более острых гармонических красок, появляются контуры уменьшенного септаккорда у солиста и в мелодической линии аккордов правой руки (*c — dis — fis — a*), а затем нисходящая цепь аккордов в басу, опирающихся на звуки того же уменьшенного септаккорда:


26
cresc.
бы _ ла за _ то пле _ на по _ то _ ком орд и лив _ нем
cresc.
1
2
стрел не _ смет _ ных пре _ да _ на,
3
4
и ты _ ся _ ча _ ми ко _ пий прон _ зя _
5
6
_ мой
7

Пример интересен еще с одной точки зрения. Здесь снова синтезируются различные гармонические сферы сочинения. Если в горизонтали (в сопоставлении аккордов) наиболее существенны ходы по звукам уменьшенного септаккорда, то в вертикали сохраняется влияние диатоники и особенно пентатоники.

Самостоятельные гармонические пласты — восходящий (верхний) и нисходящий (нижний) — в сочетании образуют на сильных долях аккорды пентатонного строения: *3* — полный пентаккорд; *2, 4, 7* — четырехзвучные (пятый звук затронут в группеттной фразе сопровождения); *5* и *6* — неполные трезвучия (квинта), относимые нами к той же сфере. В заключении фрагмента мелодизированный ход в сопровождении еще раз утверждает полную пентатонику.

Уменьшенные гармонии есть и в других драматических по содержанию частях. В песне «Сестре» тритоновая гармония пронизывает весь начальный (вступительный) раздел [1], внося настроение глубокого страдания. Она утверждается в трижды звучащем мрачном зове (тремоло), а также как острый гармонический блик (такты 5, 11).

* * *

Подобно ладовому и интонационному контрасту музыкальных сфер «эпики» и «драматизма», в «Стране отцов» взаимодействуют две характерные метроритмические сферы. Первой из них свойственна эпическая широта, текучесть, сглаженность или неравномерность акцентировки. Плавный ритмический рисунок мелодии нередко накладывается на широкий, неквадратный метр — балладный шестидольный (первая часть «Пролога», «Песнь о хлебе», средняя часть «Долины Сално», крайние части и кода «Эпилога»), пятидольный («Был бы у меня баштан»). При этом наблюдаются неоднократные перемены, нарушающие равномерность метрической пульсации. Переменность метра особенно заметна в песнях с национальным колоритом: «Был бы у меня баштан», «В дальний путь!»,

[1] Форма песни — куплетно-вариационная (три куплета) с развернутым вступлением (14 тактов).

«Песнь о хлебе», с ее явственно выраженным синтезом эпической архаики и армянского национального элемента.

В другой ритмической среде господствует упругое маршевое начало. Здесь преобладает пунктированный ритм, придающий музыке активный, волевой характер. Пунктированные ритмы лежат в основе всех драматических эпизодов цикла, связанных с образами борьбы — средняя часть и реприза «Пролога», крайние части «Долины Сално», «Бранный клич», средняя часть «Эпилога». Сплав эпической ладо-интонационной сферы с пунктированной ритмикой становится важнейшим выразительным средством героико-эпических моментов повествования. Ярче всего это выражено в первой кульминации цикла — в «Черном орле», а также в коде «Эпилога». Пунктированный ритм проникает и в тематизм лирических страниц, привнося в них сдержанное, мужественное начало («Моей матери», «Сестре»).

В некоторых эпизодах маршевость сочетается с трехдольным метром, чем усиливается размашистость, величавость музыки. Таковы яркие взлеты героики в заключительных частях сочинения — припев в песне «Бранный клич», средняя часть и кода «Эпилога».

Ритмической выразительности принадлежит значительная роль и во взаимодействии кульминаций. «Черный орел» развивается как свободный монолог и в жанровом отношении как бы более абстрагирован. Напротив, «Бранный клич», решенный в характере марша, несет в себе остроту непрерывного ритмического воздействия, усиленного жанрово-изобразительным моментом, и благодаря этой конкретности поднимается над первой кульминацией.

Существенна в цикле драматургическая функция формообразующих приемов. Почти все эпизоды поэмы пронизаны свободным развертыванием, динамизирующим форму в целом. В трехчастных песнях важна в этой связи проблема репризности. Трехчастные формы, преобладающие в цикле, не имеют буквальных реприз; композитор как бы намеренно избегает «совершенных кадансов» в развитии формы, тормозящих общее движение. Варьирование репризы во всех случаях связано с существенным образным сдвигом, в результате которого форма в целом динамизируется. Но динамизация эта особого рода. За

исключением «Пролога», где реприза воплощает активное начало (маршевость), во всех других песнях имеет место «у б ы в а ю щ а я» д и н а м и ч е с к а я т р е х ч а с т н о с т ь. Ее главная особенность — «тихая» реприза.

«Тихие» репризы, идущие в приглушенной динамике, отличаются от первых частей формы сдержанностью, скованностью, но это не спад в развитии, а напротив — момент наибольшей углубленности. Такая реприза — своеобразная «реакция» на предшествующее повествование, его внутреннее осмысление, она несет в себе главную авторскую мысль, авторское обобщение. Естественно поэтому, что после действенных начальных разделов в «тихих» репризах преобладает как бы пассивное начало, внешняя статика, являющаяся по сути дела «погружением в себя». Таковы репризы большинства трехчастных песен: «Долины Сално» (трагический итог предшествующего конфликтного сопоставления образов), «Моей матери» (наиболее полное выражение человеческой трагедии, квинтэссенция настроения «героя» песни), «Дыма отечества» и «Эпилога» (успокоение, умиротворение после пережитого, виденного). И реприза «Песни о хлебе» при всем эпически-возвышенном характере также заключает в себе философское обобщение и также решена в приглушенном, убывающем звучании (*p — pp — ppp*).

Сквозное «движение» пронизывает и строфические формы [1], причем степень динамизации обусловлена содержанием каждой части. В песне «В дальний путь!», выдержанной в радостном настроении, это лишь варьированная куплетность. В песне «Был бы у меня баштан» строфическая форма содержит элементы рондо, и «рефрен» («Гой! Был бы на Аразе у меня баштан»), контрастируя с остальной музыкой, нарушает свойственную куплетной форме статику. Песня «Сестре» — лирико-драматическая кульминация цикла — написана уже в куплетно-вариационной форме с характерной для цикла «убывающей» динамизацией, ведущей к нарастанию внутреннего напряжения и углубленности.

Основные средства динамизации в песне «Сестре» заключены в мелодическом развитии. На протяжении трех

[1] Вопросам динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова специально посвящена статья И. Левиной, публикуемая в настоящем сборнике. — *Ред.-сост.*

куплетов происходит непрерывное обострение интонаций: в первом преобладают песенно-романсовые, «объективно-лирические» обороты, во втором заметны острые скачки, исчезают ходы по аккордовым звукам, в третьем появляются нисходящие секундовые интонации-«вздохи», мелодическая линия утрачивает мягкую волнообразность, становится судорожной, напряженно рвущейся вверх. Кроме того, в каждом следующем куплете кульминация-вершина смещается ближе к концу — более интенсивное и длительное развитие, направленное к ней, также усиливает напряженность (для наглядности даем пример-схему):

Динамическая трактовка формы и свободное развитие, отказ от буквальной повторности и разнообразные приемы варьирования (мелодическое, тональное, структурное и т. п.) — все это средства, усиливающие текучесть музы-

кального развертывания и внутри каждой песни, и в сочинении в целом. Не будучи нарочито замкнутой, обособленной, одна часть легко сплетается с другой, рождая ощущение единого движения. Этому же способствуют и «тихие» окончания, преобладающие в цикле (1, 2, 3, 5, 7, 8, 10). Характерно, что иное решение встречается лишь в нескольких частях, и несет оно определенную драматургическую нагрузку. Подчеркнуто сильное окончание имеют, например, песни, завершающие значительный этап повествования: «Был бы у меня баштан» — последняя сценка начального раздела цикла; «Черный орел» — первая кульминация и одновременно завершение второй группы песен; «Эпилог» с торжественной кодой-апофеозом ко всему сочинению. На ярком динамическом взлете оканчивается и главная кульминация поэмы — «Бранный клич», причем здесь единственный раз в цикле явно проявляется буквальная репризность (припев). Но единство течения в этом случае не нарушается (нет драматургической остановки) — благодаря иным средствам связи со следующей частью: гармонической разомкнутости, attacca и интонационному сцеплению (барабанная дробь «Бранного клича» трижды звучит во вступлении песни «Сестре»).

Помимо рассмотренных средств, в «Стране отцов» наблюдаются и другие объединяющие элементы. Таковы, в частности, некоторые ориентальные мелодические обороты. Например, сквозное значение приобретает «групнеттная» интонация, идущая от «Песни о хлебе». Ее специфическая восточная окраска особенно ощутима в средней части песни — в переборах лиры гусана:

Как более строгий вариант данной попевки воспринимается начальная интонация той же песни, звучащая в сопровождении (пример 22). Аналогичный оборот — в партии фортепиано средней части «Долины Сално» (в заостренном полутоновом варианте). В героико-эпическом плане звучит «группеттная» попевка в «Эпилоге», приобретая значение важного интонационного зерна песни. Возникая уже в фортепианном сопровождении крайних частей, она многократно утверждается в среднем разделе и затем, как своеобразный музыкальный символ, — в коде:

Лирическое ориентальное начало выражают в цикле и хроматические обороты в мелодии, сближающие лирические эпизоды — «В дальний путь!», «Был бы у меня баштан», «Сестре». В первом из них это оригинальное, нарушающее квадратность расширение такта — «восторженные» распевы в заключении куплетов. В песне «Был бы у меня баштан» — лейттема-рефрен, моменты открытого личного высказывания. В «Сестре» — трепетный хро-

матизированный подголосок у фортепиано во втором куплете-вариации.

Национальны по окраске рассмотренные ранее чистые квинты, квинтовые и квартовые параллелизмы, унисонные ходы; вместе с тем они характерны и для стиля самого Свиридова.

Единству целого способствуют и некоторые другие элементы музыкальной выразительности — регистровые, тембровые, фактурные. Мужественно-суровый характер сочинения определил, например, не только выбор голосов (мужские тембры), но и опору в целом ряде эпизодов на низкий регистр фортепиано («Пролог», «Песнь о хлебе», «Долина Сално», «Моей матери», «Бранный клич», «Сестре», «Эпилог»).

Существенны сквозные фактурные приемы в фортепианном сопровождении. В первой части «Пролога» это «бесконечные шаги» баса и фортепиано, в репризе — маршевые удары; в репризе песни «Моей матери» — жалобный подголосок-вздох, во второй части «Бранного клича» — барабанная дробь наступления, в «Эпилоге» — колышащиеся фигурации сопровождения (в правой руке). Выразительный эффект этих приемов ведет к устойчивости образов, их определенности, а также к некоторой медлительности развертывания, что связано с эпически-повествовательным характером сочинения и способствует созданию широких картин-полотен.

Выразительное значение имеет унисонное (октавное) движение голоса и фортепиано. Оно появляется в моменты особой значимости: в «Прологе» (средняя часть), в песне «Был бы у меня баштан» («рефрен»-причитание), в «Бранном кличе», «Долине Сално», «Черном орле». Унисонность оголяет мелодический рисунок (сам по себе достаточно острый), придает жесткость и выпуклость звучанию, усиливая воздействие интонаций, ритма и слова.

Многие из характерных средств цикла — остинатность, длительные тонические органные пункты, линеарность сопровождения, унисонность и параллелизмы — в последующих сочинениях Свиридова становятся важнейшими. Тем не менее в «Стране отцов», при заметном национальном колорите, они воспринимаются как специфические именно для этого произведения, способствуя его музыкальной целостности.

* * *

Особенность вокального цикла вообще заключена в его значительной свободе и гибкости, как в образном, так и в музыкально-композиционном отношении. Обилие драматургических средств дает возможность опереться на те из них, которые наиболее полно соответствуют замыслу сочинения. Оттого подход к вокально-циклической форме всегда в большой мере индивидуален, даже у одного автора. Последующие работы Свиридова раскрывают иные возможности трактовки данного жанра и формы. Но независимо от них «Страна отцов» сохраняет свое особое значение и в творчестве композитора, и в советской музыке, являясь образцом оригинального и художественно убедительного драматургического решения проблемы вокально-циклической композиции.

## Фортепианное творчество Свиридова

Статья, посвященная фортепианному творчеству Свиридова, не претендует на всестороннее освещение стилистических особенностей, всей значительности и авторской самобытности его музыки. Основные проблемы свиридовского стиля естественнее и целесообразнее решать на примерах вокально-симфонических и камерно-вокальных сочинений композитора, поскольку именно с этими областями связаны на сегодняшний день магистральные пути его большого искусства. Вместе с тем, несмотря на относительную немногочисленность к настоящему времени фортепианных сочинений Свиридова, они представляют значительный вклад в развитие фортепианного стиля.

Известно, что даже в тех случаях, когда композиторы прошлого не являлись концертирующими пианистами, но представляли крупнейшие творческие личности (как, например, Шуберт, Брамс, Григ, Чайковский, Мусоргский) они находили на фортепиано средства выразительности, адекватные смелости и новизне их творческих замыслов; тем самым давались серьезнейшие стимулы эволюции фортепианного письма, пианистического искусства в целом. Вместе с тем история знает (хотя и быстро забывает!) множество «сочинителей» для фортепиано, которые были хорошими, а то и прекрасными пианистами, но, не обладая подлинно крупными композиторскими дарования-

ями, не обогатили фортепианную музыку, не внесли в нее ничего качественно нового. В этом отношении обращает внимание частое противоречие между «поощрением» современниками такого рода сочинений с точки зрения «удобства», «фортепианности» (то есть уже сложившихся, хорошо известных, получивших широкое распространение пианистических формул и приемов) и недооценкой ими действительно непреходящих художественных достоинств, новаторского вклада, вносимого композиторами-классиками в развитие пианизма, впоследствии чем дальше, тем больше получающего всеобщее, неопровержимое признание (в качестве классических примеров назовем хотя бы «Картинки с выставки» Мусоргского или скрипичный концерт Чайковского).

Все это диктует необходимость возможно пристальнее присмотреться к фортепианным сочинениям Свиридова, попытаться выяснить, что именно привлекает к ним все большее число исполнителей, обеспечивает успех у слушательской аудитории.

В задачу настоящей статьи входит прежде всего обзор фортепианных произведений Свиридова (ибо, как ни странно, они до сих пор почти вовсе не получали отражения в музыкальной прессе), а также знакомство с некоторыми специфическими особенностями его фортепианного письма. Разумеется, оба эти аспекта невозможно изолировать от общих стилистических черт творчества композитора.

* * *

Фортепианная музыка была одной из областей, к которым Свиридов ранее всего обратился в своем творчестве. В консерваторские годы им был написан целый ряд фортепианных пьес (в частности, прелюдий); ныне они характеризуются самим композитором как ученические и незрелые. После окончания Ленинградской консерватории появился концерт для фортепиано с оркестром, исполнявшийся и автором, и рядом других пианистов. Однако композитор считает, что и в этом сочинении было еще много неустановившегося в стилистическом отношении.

Соната для фортепиано была первым произведением Свиридова, созданным после возвращения его в Ленин-

град в 1944 году. Примерно в то же время композитор работал над вокальным циклом «Из Шекспира», фортепианным трио и квинтетом (материал последнего был использован позднее при создании «Камерной музыки» для оркестра). Сам автор неоднократно выступал в те годы в концертах с исполнением своей фортепианной сонаты.

В 1946—1947 годах появились обе партиты Свиридова. Знаменательно, что, несмотря на значительные различия и даже противоположность в характере сочинений (об этом подробнее будет сказано ниже), работа над ними велась одновременно — создание их как бы дополняло, «уравновешивало» друг друга.

Еще несколько позднее написаны фортепианные произведения, вошедшие в «Альбом пьес для детей». Создание этого сборника также отделено от наших дней больше чем двумя десятками лет, однако, пожалуй, именно здесь в особенной степени получили отражение стилевые черты, присущие более позднему творчеству композитора.

Охарактеризуем последовательно сонату, две партиты — фа-минорную и ми-минорную — и «Альбом пьес для детей».

В музыке с о н а т ы (посвящена памяти И. И. Соллертинского) отголоски трагических военных лет неразрывно слились с собственными душевными переживаниями композитора. Чрезвычайно широк круг настроений этого сочинения: от глубоких раздумий до неодолимой энергии действия, от тревожных сомнений до героического протеста, мужественной борьбы, от щемящей боли и скорби до обретения спокойствия, как бы растворения в образах природы.

Беспокойно мятущаяся, упруго-непокорная главная тема сонаты (Allegro vivo e risoluto) — драматический монолог, подготавливаемый решительными, волевыми интонациями восходящих кварт. Он звучит сперва в низах, а затем в верхнем регистре рояля, сочетаясь с непрерывным пунктирным ритмом противосложения. Даже вторгающееся временами нарочито подчеркнутое утверждение тонических гармоний не может успокоить взволнованность музыкальной речи, дать ответ на главный, изначальный вопрос, привести к разрешению острого жизненного конфликта:

Но постепенно настойчивость темы уменьшается, силы ее словно иссякают, в остинатный пунктирный ритм сопровождения проникают реплики, предвещающие иной «поворот событий». Наконец, горизонт расчищается и, четко «впечатывая шаг», появляется резко контрастирующая побочная тема:

Этой новой, выдержанной в компактной аккордовой звучности маршевой теме, пронизанной грубоватыми народными интонациями, придано большое собирательное значение — она словно воплощает единство и собранность масс, их крепнущую волю, готовность к решительным действиям и борьбе (здесь даже могут возникнуть ассоциации с революционно-массовыми песнями).

В начале разработки композитор как бы пытается примирить противоположные сферы музыкальной выразительности, намеченные в экспозиции. Однако доминирующим оказывается пока полный внутреннего смятения исходный образ, что отражается и на интонациях побочной темы — они приобретают неуверенный, а затем (в подобии контрастного эпизода, звучащего в далекой тональности тритона) призрачно-фантастичный характер, в свою очередь сменяющийся настроением настороженности и даже мрачных, зловещих предчувствий.

На время побочная тема вовсе отступает, открывая дорогу обуревающим душу человека сомнениям: основные элементы главной партии — полный сурового драматизма монолог и упруго-мускулистые, беспокойные пунктирные ритмы — звучат на этот раз не одновременно, а сменяя друг друга; «вертикаль» переводится в «горизонталь», причем и тот и другой элемент динамизируются посредством канонических проведений и сопоставлений контрастных регистров.

Неожиданное напоминание, своего рода «прорыв» побочной темы лишь еще более усиливает противодействие: интонации главной партии приобретают все большую активность и воинственность. Однако замечательно, что именно нагнетание этих качеств исподволь подготавливает новое вторжение побочной темы, звучащей теперь, как торжественный апофеоз.

Значение обеих тем словно «уравнивается в правах»: неясным делается исход борьбы между пронзительно-звонкими восклицаниями побочной темы в верхнем регистре фортепиано и грозной поступью, повелительными репликами главной в басах (на фоне дроби четвертей, заимствованных из связующей партии).

Утверждение, после яростной «перестрелки» пунктирных интонаций (до этого они были как бы забыты), тональности соль минор — основного строя первой части — знаменует успокоение главной темы и вместе предвещает

обретение большей покорности и смирения побочной партии. И действительно, в репризе контрасты основных образов оказываются смягченными: побочная тема не только подчиняется минорному ладу главной, но и вбирает характерные для нее неустойчивые интонации.

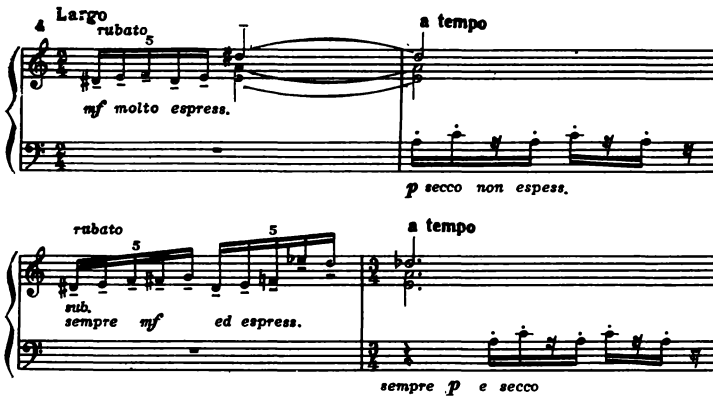
В конце первой части осуществляется синтез всего предшествующего развития: аккорды побочной темы звучат смиренно и даже несколько траурно — на фоне неуклонно повторяющейся минорной терции в басу, заимствованной из самого начала главной темы; пунктирные интонации противосложения главной темы, перенесенные в верхний регистр, напоминают призрачное, почти нереальное звучание побочной темы в разработке; от начального же монолога остается лишь одна-единственная остинатно повторяющаяся ритмическая формула (октавы в среднем регистре):

Несмотря на подчеркнутую консонантность, внешнее успокоение, конец первой части не оставляет впечатления разрешения конфликта, а скорее усиливает состояние неопределенности, создает ощущение лишь временного затишья, предвещающего дальнейшую, еще более острую борьбу.

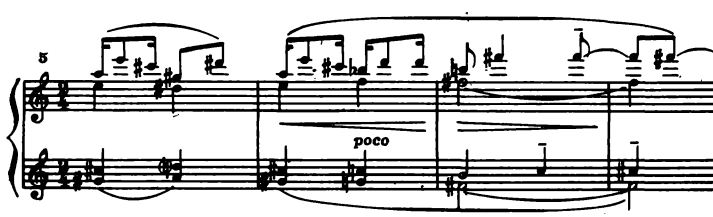
Действительно, во второй части сонаты (Largo) драматический конфликт значительно обостряется. Необы-

чайно взволнованные речитативные реплики, кажется, воплощают терзающие душу сомнения. Отвечающие же им остинатные реплики, напротив, неумолимо-бесстрастны.

Полярной образной контрастности этих чередующихся фраз соответствует противоположность средств музыкальной выразительности: речитативным возгласам (характерны здесь авторские ремарки — rubato, molto espressivo), отмеченным интонационной изысканностью и даже своего рода изломанностью декламационной линии, обильно хроматизированной, с их необычайным ритмическим многообразием и акцентированием каждого звука, противостоят неподвижные, подчеркнуто метричные ритмические формулы, должные, согласно указаниям композитора, исполняться a tempo и secco non espressivo:

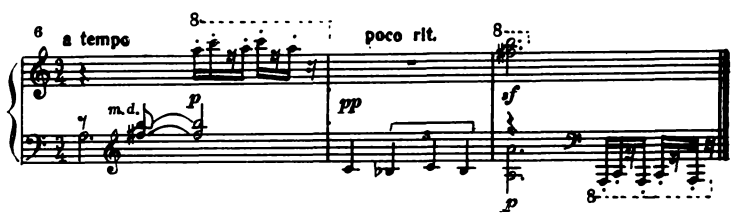



В качестве нового, дополнительного тематического элемента появляются жалобные, более напевные интонации, сопровождаемые хроматическими ходами параллельных кварт:



Развивающая середина еще более усугубляет драматическую напряженность музыки. На краткое время теряется четкая дифференциация между двумя основными тематическими началами, но лишь затем, чтобы с новой, поистине титанической силой прорваться в репризе. Речитативные восклицания звучат здесь в мощном октавном изложении fortissimo affettuoso и marcatissimo, причем при сопоставлении с отвечающими им яростно-зловещими фигурками используются контрасты крайних регистров фортепиано.

Как и первая часть, Largo не разрешает основных противоречий, отображенных в музыке сонаты: бесстрастно-неподвижные ответы остинатных ритмических фигур на беспокойное вопрошание речитативных фраз звучат то призрачно-завороженно в крайнем верхнем регистре, то глухо и настороженно в самых глубоких басах рояля:




Несмотря на обретаемое, казалось бы, в финале (Allegro vivo) внутреннее равновесие (в сплошном движении фигураций «стирается» и острая непокорная пунктирность ритма первой части, и ритмическая изломанность речитативных восклицаний второй), музыка его полна смутной неустойчивости, зыбкой изменчивости. На фоне непрерывно колеблющихся шестнадцатых, как в сновидении, проносятся причудливые образы, чем дальше, тем больше напоминающие тематические обороты из предыдущих частей сонаты.

Все настойчивее «стучатся» в разных регистрах фортепиано реплики остинатно повторяющихся восьмых, словно стремясь пробиться сквозь сплошную пелену окутывающей их фигурации:

по им так и не суждено воскресить во всей полноте основные тематические образы. До конца произведения все остается овеянным дымкой воспоминаний; сама упругая, волевая интонация восходящей кварты, с которой началась первая часть и которая во многом обусловливала драматическое напряжение в развитии музыки, становится под конец, напротив, своего рода символом стабильности, смирения, успокоения:

Пожалуй, именно в коренном преображении основного тематического зерна произведения можно усмотреть главный итог его развития, связанный, быть может, с обращением композитора к образам природы, погружением в ту вечную субстанцию жизни, что сопутствует человеку в самых драматических коллизиях; так, невольно возникают ассоциации звучания непрерывной фигурации шестнадцатых то с причудливым «говорливым» журчанием ручья, то с неумолчным шелестом листвы...

Несмотря на идентичность названий и одновременность создания партит, объединяют их главным образом индивидуальная самобытность авторского стиля (в частности фортепианного письма), а также самые общие формообразующие особенности — сюитность. Различия же этих сочинений прежде всего в гигантской масштабности, симфоничности замысла, словно перерастающего привычные «габариты» фортепианных звучаний, партиты фа минор (посвящена пианисту Анатолию Ведерникову) и значительно большей скромности, камерности ми-минорной партиты. Содержание фа-минорной партиты, на наш взгляд, более общечеловечно, образность ми-минорной — несколько интимнее, хотя и в ней мы встречаемся с проявлениями и мужественности, и драматизма. В значительной мере противоположна драматургическая концепция произведений: развитие первого происходит в направлении от острых коллизий к эпическому успокоению, во втором лирика, напротив, сменяется более энергичным волеизъявлением.

С первых же тактов партиты фа минор, ее первой части — «Прелюдии» — становится ясным: повествование будет вестись о чем-то чрезвычайно важном, относящемся ко всем и каждому, о чувствах и событиях, которые не могут не быть близкими людям нашей эпохи, не волновать современников.

Мерно и неумолимо доносится набат вступления: под нависшей грозовой тучей остинатного сопровождения начинает разворачиваться суровое повествование — единое, монолитное, эмоционально емкое: то предельно скорбное, то выражающее могучую силу отпора угрожающим людям жестокости, злу, насилию.

Мучительно и полно огромной внутренней значительности нагнетание восьмых сопровождения и шестнадцатых мелодической линии, неизменно произносимых по

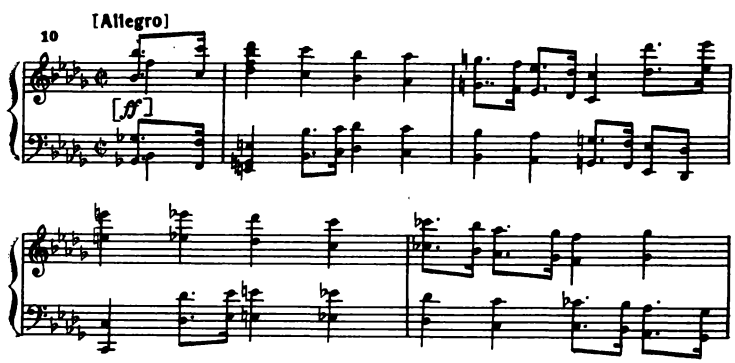
два звука (словно исполняемых на один смычок). Преодолевая постоянное сопротивление, шаг за шагом взбирается тема все выше и выше, время от времени отбрасываемая назад резкими пунктирными толчками:

Если казалось, что восхождение начала́ лишь группа людей, то в дальнейшем к ней словно бы присоединяются все новые и новые толпы; количественное нагнетание увенчивается качественной трансформацией — перенесением мелодии шестнадцатых в басовый регистр: неприступная громада басов дрогнула, пришла в движение под напором объединенных усилий, тысяч людских устремлений... Все ближе и ближе надвигается готовая все раздавить на своем пути мощная лавина звуков, пока не подводит к внезапной катастрофе (трезвучие си минора — тональность тритона! — с остро, пронзительно диссонирующей септимой).

После трагического крушения вновь делается попытка восстановить, собрать «по частям» линию восходящих шестнадцатых. Но основные силы разгромлены, и скорбным, хотя непримиримо-протестующим тоническим ак-

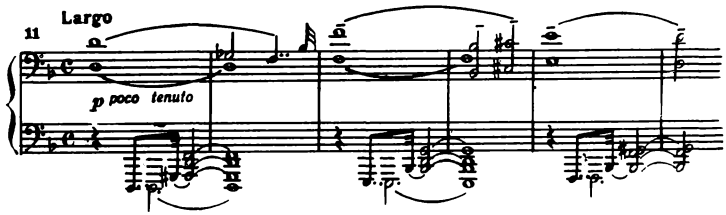
кордом завершается «Прелюдия» — первая фаза музыкальной эпопеи, которой можно уподобить монументальный цикл фа-минорной партиты.

Следующая часть — «Марш» — не менее драматична, хотя и резко контрастна «Прелюдии». Резко изменилась «тактика собирания сил»: не путь постепенного, медленного восхождения, изобилующий резкими, внезапными поворотами, а крутой подъем, полный бесстрашного преодоления препятствий, «скачков над пропастью», сокрушительных взрывов энергии. Эмоциональное напряжение к концу «Марша» становится еще грандиознее, чем в «Прелюдии». До пронзительного крика доходит голос героя, который сам кажется олицетворением воли огромных людских масс:



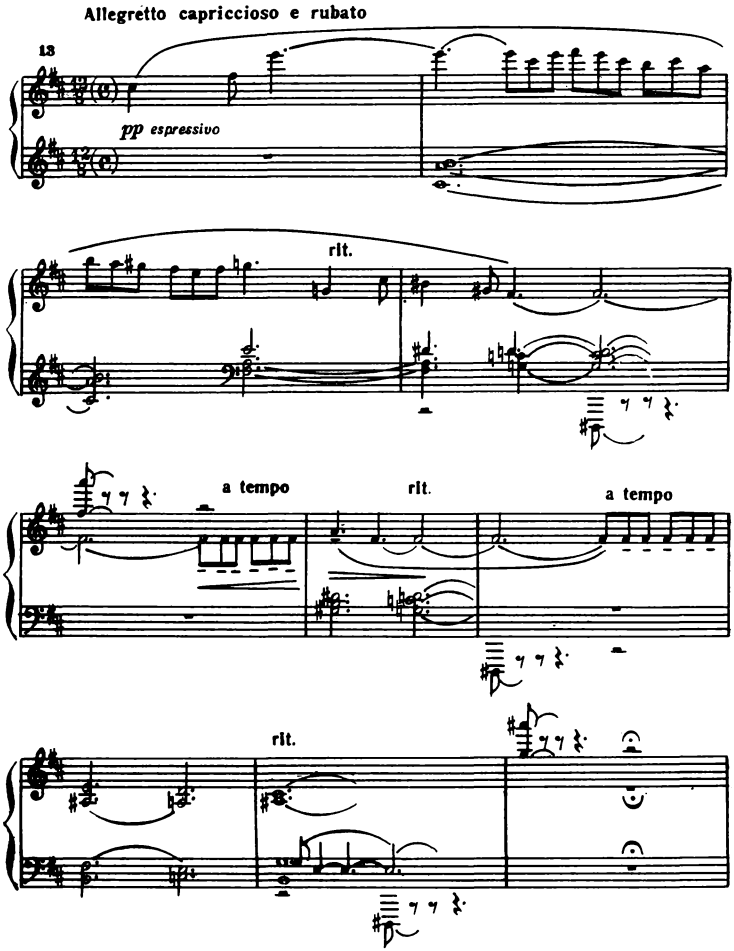

Но все усилия и на этот раз обречены на провал (предчувствие чего таилось уже в трагическом колорите тональности си-бемоль минор!), достижение апогея силы в мощном заключительном порыве оказывается вместе с тем как бы осознанием внутреннего бессилия...

Погребальные звуки «Траурной музыки» —неизбежное следствие поражений, постигших героя в первых двух частях произведения на пути его неуемного стремления бороться и победить. Остались лишь горестные размышления под неумолимо стучащий, напоминающий о прошлом остинатный пунктирный ритм. Скорбные жалобы то отмечены мужественной, скупой сдержанностью, аскетичной строгостью выразительных средств:

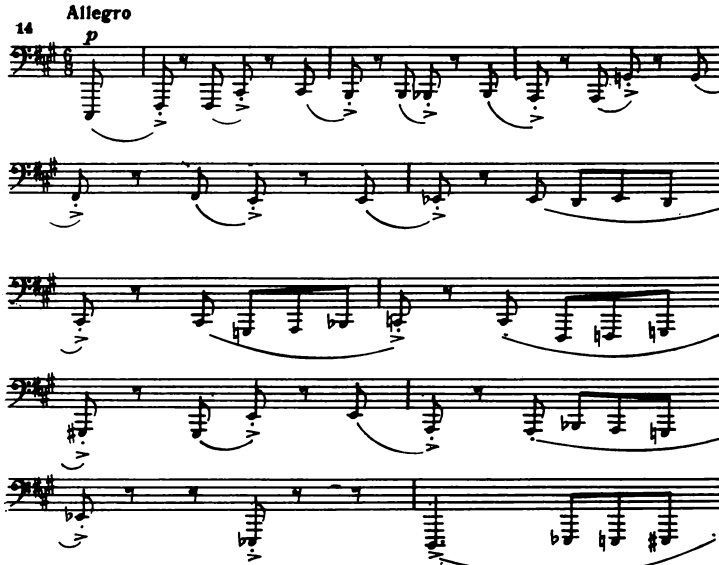



то сменяются утешающим, женственным, очень русским образом, полным неизбывной печали и красоты:

Мысли, связанные, как казалось, с судьбами человечества, ненадолго покидают героя в «Интермеццо». Место этой пьесы ясно выявлено в самом ее названии. Вся она словно пронизана волшебством каждого неповторимого мгновения жизни, каким-то целомудренным удивлением, преклонением перед чудом окружающего бытия. Кажется, будто главным для автора стало стремление уловить тончайшее сплетение света и тени, таинственные шорохи листвы, игру луча на стебле травы — поймать, запечатлеть все это в образах прихотливых, как самые изысканные арабески, изменчивых, почти нереальных, как сновидения:

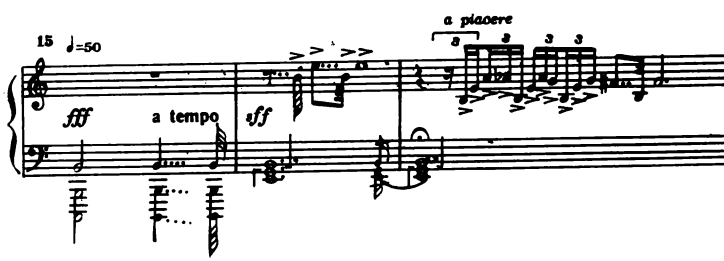



Но нет, смысл жизни не в созерцании «остановившегося мгновения», не в пассивном погружении в то бесконечно большое и бесконечно малое, что окружает нас во вселенной, а в действии, созидании, неуклонном поступательном движении. Идея эта получает особенно «зримое» воплощение в пятой пьесе цикла — «Ostinato», — построенной на непрерывном проведении темы-«девиза»:




С большой стремительностью разрастается эта тема, становится шире, выше, напряженнее. В учащающейся до предела ритмической пульсации уже слышно предвестие грядущей победы, хотя музыка и остается до конца в полной сурового драматизма минорной тональности.

В следующем далее «Речитативе» вновь господствуют трагически-мрачные интонации басов, подобные неумолимому приговору: «Смирись, повинуйся!». Как бы противясь им, с огромной внутренней силой звучит «отповедь» упругих остро-пунктирных квартовых интонаций (несомненна преемственность их как с первой пьесой цикла — «Прелюдией», так и, особенно, с предшествующей частью — «Ostinato»):

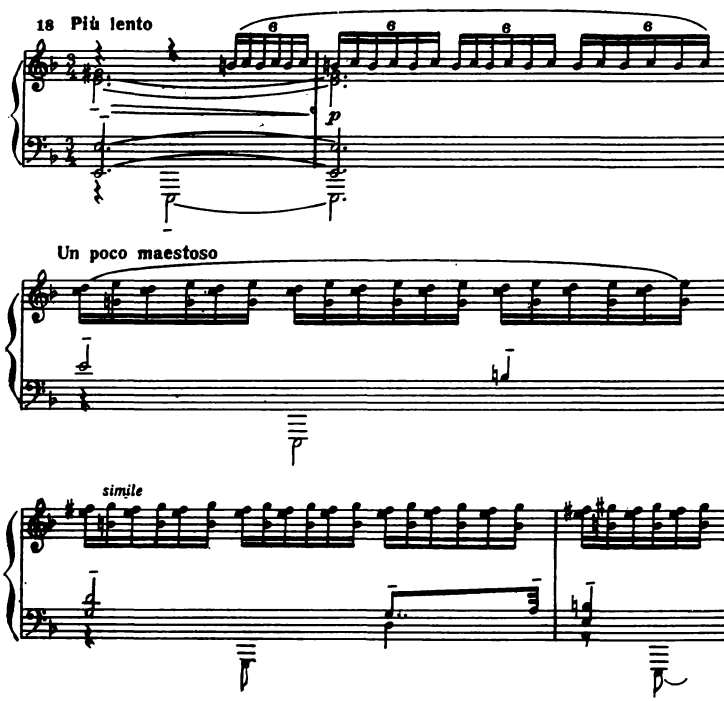


После максимального нагнетания неустойчивости, непрерывного «брожения» удивительно неожиданно обретение в конце пьесы внутренней гармонии — призрачно звучащей тональности си мажор, которой внезапно разрешаются «импрессионистически»-зыбкие наслоения проходящих, словно воспаряющих ввысь терцовых ходов:

«Речитатив» — одна из наиболее лаконичных частей партиты, обладающая колоссальным эмоциональным зарядом, драматической силой воздействия. Велико и обобщающее значение ее в цикле: помимо упомянутых квартовых ходов, она вбирает в себя и пунктирные интонации нисходящих октав (вспомним вновь тематическое строение «Прелюдии»), и созерцательную отрешенность (лишь оттеняющую здесь основное настроение пьесы) пасторальных фигурок шестнадцатых («Интермеццо»), готовя в свою очередь грандиозный эпически-обобщенный эпилог произведения — «Торжественную музыку».

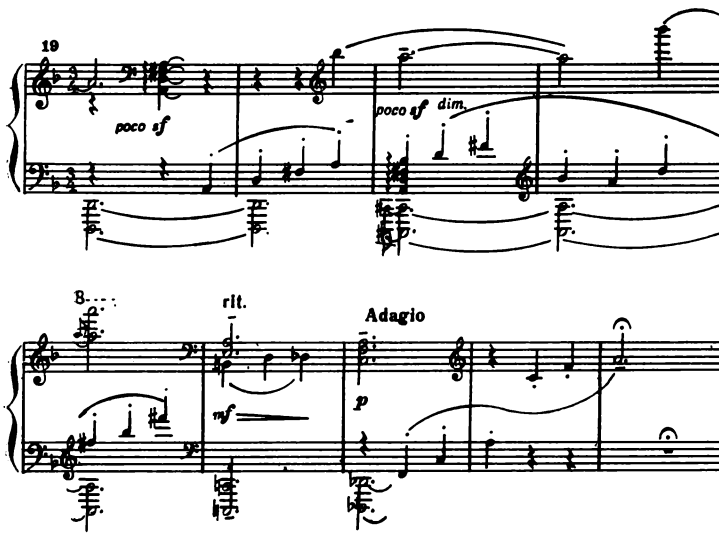
Она открывается лапидарной, предельно строгой, аскетической темой:

Мерное, торжественное развитие музыки, постепенное «обрастание» темы новыми контрапунктическими голосами внезапно сменяется зыбким, словно издалека возникающим трелеобразным движением шестнадцатых, пробуждая отдельные ассоциации с произведениями Мусоргского или Римского-Корсакова:




Непрерывно ширится звучание фигурации, все яснее слышатся торжественные дифирамбические интонации, фортепианная фактура становится полнее и многозвучнее, захватывая все новые регистры, возрождая неотступную, повелительную, однако на этот раз необычайно жизнеутверждающую «набатность» басов и, наконец, вновь приводя к речитативным, но уже обретшим мощное собирательное, итоговое значение восклицаниям мелодических реплик. С величавым, спокойно-умиротворен-

ным пейзажем (имеющим, впрочем, отнюдь не описательное, а глубоко психологическое, выразительное значение) ассоциируется завершение необычайно богатого, многообразного, истинно человечного музыкального повествования — фа-минорной партиты Свиридова:

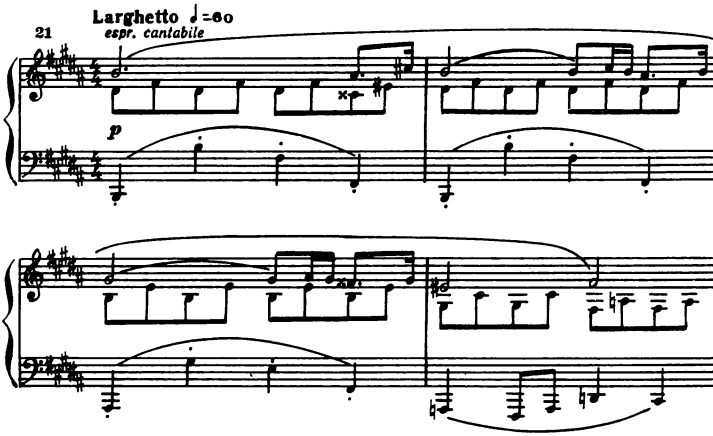



В противоположность «Прелюдии» из фа-минорной партиты, одноименная первая часть партиты ми минор сразу вводит слушателя в сферу лирических чувств и переживаний, сочетающихся со спокойной повествовательностью (как неприхотливо льется ее мелодия, как естественно и красиво здесь свободное плетение полифонических узоров!):

Однако созерцательность музыки оказывается обманчивой: размышления композитора, продолжая единую

психологическую линию развития, постепенно приводят ко все более острым драматическим коллизиям. Основную роль в динамизации музыки играет нагнетание первоначальных упруго-восходящих поступенных интонаций, а также появление формул «качающихся» восьмых (отметим, что оба эти элемента обретут большое конструктивное значение в дальнейшем развертывании музыкальной образности).

Ласковой мечтательностью, безоблачным отдохновением отмечена следующая часть партиты — «Ариетта»:




Хотя в середине ее вновь возрождаются драматические переживания, однако выражены они уже не столь открыто, словно воспоминания. Вместе с ними в гомофонную фактуру опять проникают элементы полифонического развития. Так и не состоявшаяся драматическая кульминация внезапно обрывается свободной «каденцией» — кажется, легкое дуновение ветра развеивает возникшие было ненадолго душевные тревоги, восстанавливая прежний покой.

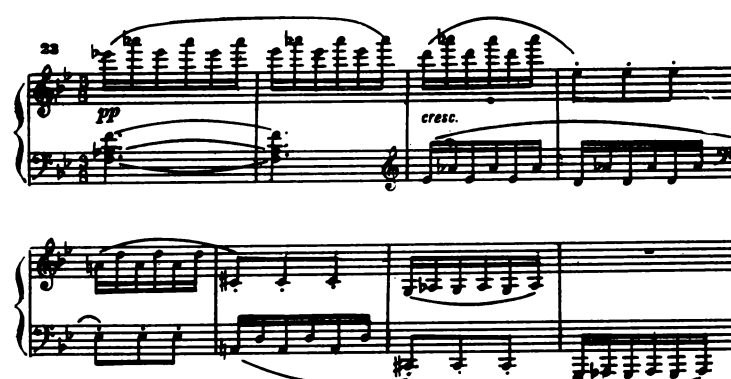
Замечательно на протяжении этой короткой, удивительно пропорциональной пьесы обилие тональных переливов. С первоначальным си мажором сразу же сопоставляется ре-мажорная фраза; после краткого отклонения в до мажор и новой реминисценции основной тональности возникает соль мажор, светлый колорит которого

тут же оттеняется соль-диез минором, совпадающим с наиболее напряженным эпизодом. «Каденция» вновь возрождает мажорное звучание — сперва тональности, одноименной предшествующей, а затем возвращающей к основному строю пьесы — си мажору.

Гармоничной законченности, структурной замкнутости «Ариетты» противостоит свобода построения следующей части — «Инвенции». Новая пьеса напоминает своей кажущейся импровизационностью причудливые арабески. Противоположно и настроение этих частей: если в «Ариетте» автор, казалось, пытался уйти от решения острых вопросов, сгладить конфликтность образов, намеченную уже в «Прелюдии», то здесь драматическая напряженность достигает значительно большего эмоционального накала.

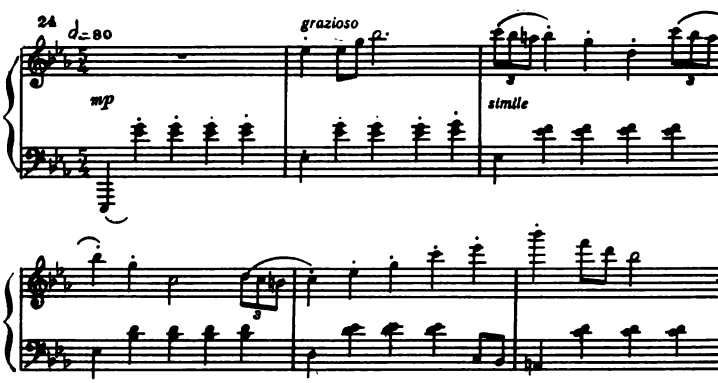
С самого начала остроту и «сердитость» придают музыке «Инвенции» короткие, «злые» аккорды. Упруго, настойчиво, требовательно звучит заимствованная из «Прелюдии», «сверлящая сознание» фраза (восходящие шестнадцатые — на этот раз в пределах малой ноны):

Появившаяся уже в первой пьесе качающаяся фигурация превращается здесь в диссонирующие стреттные наслоения:



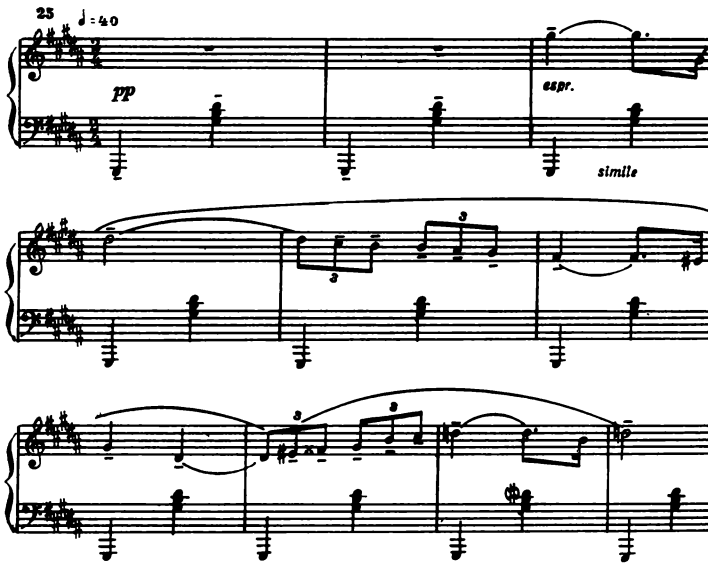
При бурном развитии музыки основная восходящая фраза звучит то в пронзительных верхах рояля, то в угрожающих басах, то, наконец, как неумолимая реальность — в среднем диапазоне инструмента, превращаясь вскоре в настоящую бурю... Но гаснущее напряжение кульминации лишь подчеркивает в конце пьесы состояние неопределенности, неразрешенных сомнений.

После драматической напряженности «Инвенции» следующая пьеса — «Интермеццо» — кажется изящно выписанной пасторальной картинкой:




Особенно обращает внимание прихотливая изысканность, необычайная пластичность ритмического рисунка и декламационной линии. Несмотря на краткое проникновение первоначальных тревожных интонаций, мирный исход, ассоциирующийся с образами природы, знаменует итог развития этой очаровательной по звуковому колориту пьесы.

Трогательная, непритязательная песенность характерна для сменяющего «Интермеццо» «Романса», мелодия которого звучит на фоне, казалось бы, довольно традиционного, элементарного сопровождения чередующихся басовых звуков и аккордов:




Однако прозрачность фортепианной инструментовки, обилие «воздуха», незаполненных пространств рояля придают неповторимое звуковое обаяние этой миниатюре, где мы также ощущаем временами затаенную тревогу, напоминания о динамических нарастаниях некоторых предыдущих пьес цикла (особенно «Инвенции»). В противоположность, скажем, «Ариетте», музыка «Романса» не обретает в конце прежнего безмятежного покоя, а напротив, кончается (вернее — словно прерывается) вторжением тревожных интонаций, готовящих решительность и волевой напор заключительной «Фуги».

Подытоживая развитие многих эпизодов партиты (в частности, продолжая драматическую линию «Инвенции») и вместе представляя резкий контраст преобладающим в этом сочинении лирическим настроениям, развернутая «Фуга» олицетворяет волю человека к борьбе, вновь отрицает погружение его в спокойную созерцательность, отстранение от острых вопросов действительности. Основные тематические элементы партиты, как в фокусе, собираются в теме фуги:

получая логическое завершение в дальнейшем развитии материала, в утверждении мужественно-решительного итога сочинения.

Достаточно сложные по музыкальному языку и отнюдь не простые в техническом отношении, все три концертных произведения Свиридова — соната и обе партиты — отмечены редкой эмоциональной яркостью, внутренней значительностью, ясностью и законченностью формы. Все это способствует прочной любви, которую они завоевали как у слушателей, так и у исполнителей; среди последних можно назвать и ряд выдающихся мастеров, и представителей более молодого поколения пианистов.

«Альбом пьес для детей» включает семнадцать небольших произведений, различных по характеру, масштабу, техническим трудностям. Порядок в расположении пьес естествен и логичен, как в художественном, так и в методическом отношении: в целом трудность их — будь она прежде всего технической или художественно-психологической — постепенно возрастает к концу «Альбома».

Основным достоинством пьес Свиридова является то, что, написанные без всяких скидок на «педагогику», они сочетают яркую образность, свежесть языка, самобытность стиля с доступностью детскому пониманию и педагогической целесообразностью применяемых средств.

Как и все выдающиеся произведения для юного поколения, «Альбом» Свиридова отмечен стремлением автора приобщить детей к своему музыкальному стилю и языку. Убедительнейшими примерами для иллюстрации этой черты детской музыки Свиридова могут служить уже первые, наиболее простые пьесы. Трудно определить те почти

незаметные авторские «штрихи», которых оказывается достаточно для того чтобы придать музыке индивидуальный «свиридовский» оттенок. Но они раскиданы повсюду — и в интонационном строе, и в гармоническом складе, и в ритмической конструкции, особенностях фактуры, полифонического письма, формообразования.

Особенно ценным представляется гармоничный синтез простоты, ясности и вместе с тем глубокого стилистического своеобразия авторского письма. Свойство это вообще присуще Свиридову, которому удается сочетать новаторство музыки с широкой ее доступностью. Видимо, именно поэтому и разговор композитора с детьми отличается такой естественностью, непринужденностью, внутренней свободой.

Вот, например, открывающая сборник «Колыбельная песенка» — образец того, как максимально скупыми средствами Свиридов достигает редкой художественной выразительности, самобытности, законченности. Строение ее очень просто — вся она основана на остинатном повторении одной четырехтактовой фразы:

Мелодия — строго диатонична, что обусловливает отсутствие во всей пьесе хотя бы одного случайного знака: написанная в до мажоре, она играется лишь на белых клавишах.

Несмотря на шестикратное повторение одной и той же фразы, музыка «Колыбельной песенки» лишена назойливой статичности — все время ощущается развитие, раскрытие основного образа. Достигается это путем вариационных изменений темы по принципу все большей ее динамизации. Изменения эти также очень просты, однако каждое из них воспринимается как некое музыкальное событие.

Одноголосное начало пьесы переходит в двухголосие — к теме в правой руке присоединяется спокойный, очень простой и лапидарный контрапунктирующий голос. Далее тема и контрапункт (уже измененный) взаимно переставляются: тема звучит в левой руке, выявляя в более

низком регистре новые источники выразительности. Ритмическое заполнение противосложением остановок в теме (четверти с точкой) — основа новизны следующего, четвертого ее проведения (вновь в правой руке).

Новая фаза развития — появление аккордов (точнее, главным образом двойных нот) в противосложении левой руки (пятое проведение). Это «событие» тем значительнее, что полифоническое направление музыкального развития сменяется гомофонно-гармоническим изложением. Отличие двух последних проведений темы и в том, что в противоположность предыдущим фразам, каждая из которых оканчивалась на тонике, здесь мы наблюдаем слияние двух четырехтактов в один восьмитакт. Происходит это благодаря применению гармонии VI ступени, заменяющей тонику в конце предпоследнего проведения темы и придающей ей на этот раз характер вопроса, разрешением которого служит заключительная фраза. (Интересно, что здесь в укрупненном виде преломляется характер строения самой темы: первые два такта — словно вопрос, вторые — его разрешение.)

Столь же прост и скуп динамический план пьесы, построенный на чередовании и совмещении (при двухголосии) различных оттенков звучности piano с постоянным подчеркиванием «вилочками» октавного восхождения мелодии в третьем такте темы.

Многогранна образность пьес «Детского альбома». Здесь и картины природы («Зима», «Дождик»), и жанровые картинки («Парень с гармошкой»), и музыкальные характеристики сказочных персонажей («Колдун»). Многие пьесы рисуют различные психологические состояния: «Попрыгунья», «Ласковая просьба», «Упрямец», «Перед сном». Широко используются разнообразные музыкальные жанры: «Колыбельная песенка», «Грустная песня», «Веселый марш», «Маленькая токката», «Музыкальный момент». Встречаем в пьесах и элементы звукоподражания («Музыкальный ящик»), подчас в них ощущается влияние театральной музыки («Веселый марш»). Но прежде всего обращает внимание тесная связь музыки «Альбома» Свиридова с русским фольклором (отнюдь не только в обработке песни «Звонили звоны» или таких русских по сюжету пьесах, как «Парень с гармошкой»). Любопытно отметить, что фольклорное начало преломм-

ляется порою через призму традиций русской классической музыки — например, в «Марше на тему М. И. Глинки» (песня Вани) или в пьесе «Колдун», заставляющей вспомнить образ Бабы-яги из «Картинок с выставки» Мусоргского.

А вот примеры особенно тонкой звукописи — две следующие друг за другом резко контрастные картинки природы — «Зима» и «Дождик».

...Суровая, мерная поступь басов, однообразная, как снежная пелена, покрывшая землю, как оголенные стволы и ветви деревьев. Строгая «графика» — сначала октавного проведения темы, затем — неторопливо сходящихся и расходящихся голосов и аккордов. Все словно застыло, скованное льдом и холодом. И как вывод — скорбные интонации в конце пьесы, сожаление о надолго утраченном тепле, зеленых кущах, цветущих лугах...

А рядом — захватывающе-темпераментная и вместе — импрессионистически красочная картинка веселого летнего ливня. Вот он нежданно-негаданно застал путников в дороге, застучали, заплясали озорные дождевые капли; неугомонные водяные струи все чаще, звонче, шумливей — в один миг лужи превратились в бурливые, стремительно бегущие вниз потоки, грозящие затопить все вокруг. Скорее, скорее бежать, спасаться в поисках укрытия! Но ливень, казавшийся неукротимым, пронесся быстро: уже стекают с ветвей последние ласковые струйки дождя, расходится на гладкой водяной поверхности кружок от последней, упавшей с неба капли — и все. Кончился дождик. Поистине нужно обладать редким музыкальным даром, мастерством высшего класса, чтобы простыми, но снайперски меткими средствами нарисовать столь яркие, запоминающиеся картины-образы.

Или возьмем другую контрастную пару пьес — контрастную и по жанру, и по характеру, эмоциональному строю: «Веселый марш» и «Грустную песню».

Беспечным, озорным ликованием напоена музыка первого из этих сочинений. Его можно было бы назвать «карнавальным маршем»: так и видятся забавные маски, слышится звонкий, заливистый смех. Смелые, столь же частые, сколь и неожиданные тональные сопоставления вызывают представление о пестроте и яркости красок, кажущаяся калейдоскопичность формы рождает ощущение царящего вокруг веселого беспорядка. К задорным

возгласам труб присоединяется в конце барабанная дробь повторяющихся секунд...

В основе «Грустной песни» — очень печальная, но и очень простая, без тени сентиментальности (строгая диатоника — ни одного хроматизма) мелодия, сопровождаемая самым «традиционным» аккомпанементом, сперва звучащим внизу, а затем, в репризе, как бы окаймляющим тему двумя крайними регистрами (сложная техническая задача!). И как выразительно оттеняет однообразно-печальное, очень красивое пение одинокого голоса контрастная середина — словно протест, стремление вырваться из круга грустных чувств, настроений! Но попытка оказывается тщетной: остро диссонирующее наложение двух тональностей в соотношении малой секунды (тоники ля мажора и си-бемоль минора) создает прекрасную драматическую кульминацию всего произведения и одновременно представляет удивительно логичный переход к репризному проведению основной мелодии.

Большое художественно-педагогическое достоинство пьес Свиридова — в разнообразии их строения, отсутствии столь частой в детских сборниках стереотипности музыкальной композиции. В «Альбоме» мы встречаемся с построением пьес и в форме периода («Попрыгунья», «Ласковая просьба»), и в трехчастной форме с контрастирующей серединой («Перед сном», «Старинный танец», «Грустная песня») или с развивающей средней частью («Колдун», «Зима»), и в рондообразной форме («Парень с гармошкой»), и в форме типа рондо-сонаты («Музыкальный момент»), и в куплетно-вариационной форме («Колыбельная песенка», «Звонили звоны»), и в более свободных формах («Веселый марш», «Дождик», «Марш на тему М. И. Глинки»). Важно отметить неожиданность и оригинальность структуры формообразующих ячеек: так, например, пьеса «Зима» начинается со свободного десятитактного проведения темы. Впрочем, оговоримся, что и самые обычные «квадратные» построения неизменно обретают у Свиридова свежесть и самобытность.

Не менее поучительны пьесы Свиридова в отношении практического познания юным пианистом различных средств музыкальной, фортепианной выразительности. Они изобилуют всевозможными видами мелодических построений — от продолжительного дыхания «вокальной» линии в «Грустной песне» и непрерывной певучести «Зи-

мы» до предельно кратких, концентрированных по выразительности фраз («Упрямец», «Колдун»). Широкое применение получают различные формы мелодического движения: мелодическая фигурация, этюдная, токкатная фактура и т. п.

Многие колористические тонкости наглядно иллюстрируют роль гармонических средств в создании музыкальных образов (взять хотя бы смелый органный пункт на басовых звуках — сперва на *ре-бемоле,* а затем *фа-диезе* в «Дождике», столь же смелые наложения гармоний в пьесе «Звонили звоны», «Веселом марше», «Марше на тему М. И. Глинки», «Грустной песне» или нежную, трепетную хроматизацию в «Ласковой просьбе»). Примечательны при этом ладовые особенности: использование лидийского лада в пьесе «Парень с гармошкой», переменного — в «Ласковой просьбе», политональности при чередовании одних и тех же фраз в ми миноре и до миноре в «Маленькой токкате» — как бы задорном споре двух тональностей за право проведения темы (в кульминационный момент, конечно же, победу одерживает основная тональность пьесы!).

Легко понятной делается маленьким исполнителям и роль ритма в музыкальной образности: своего рода «механичность» его в пьесах «Музыкальный ящик», «Парень с гармошкой», «Маленькая токката» или «Музыкальный момент», «упрямая» остинатность в «Упрямце» и напротив — мягкость линий ритмического рисунка в пьесе «Перед сном»; обращают внимание суровость ритма в «Зиме», острота и упругость его в «Попрыгунье», «Веселом марше». Помимо обычных тактовых размеров используется в сборнике и пятидольный размер («Маленькая токката»).

Пьесы Свиридова помогают познать выразительные возможности различных, в том числе крайних регистров фортепиано. Применение их тоже тесно связано с конкретной образностью сочинений: так, в «Зиме» преобладает густой низкий регистр, а в «Музыкальном ящике» — звонкий высокий.

Наряду с очень убедительным и самобытным претворением традиций (а как важны в музыке для детей и свежесть языка, и опора на лучшие традиции музыкального прошлого!), можно встретить в пьесах Свиридова и приемы стилизации — например, в «Старинном танце»,

написанном в размере и характере менуэта. Элементы стилизации также относятся к достоинствам сборника — они в состоянии «наглядно» разъяснить самое понятие музыкальных стилей, в подчеркнуто острой форме дать конкретное представление о некоторых из них. Имеют место и явно нарочитые реминисценции, связанные с классическими шедеврами фортепианной музыки — например, с «Музыкальным моментом» (№ 3) Шуберта в одноименной (конечно, не случайно) пьесе сборника. Но, как у других больших композиторов, возникающие порой отголоски прошлого еще более оттеняют своеобразие музыки Свиридова, давая «по контрасту» особенно ярко почувствовать присущие ей индивидуальные черты.

Если говорить о технически полезных в учебном процессе пианистических «формулах», которые встречаются в «Детском альбоме» Свиридова, то можно упомянуть примеры и пальцевой репетиции, и быстрых гаммообразных построений, и трельного движения, игры двойными нотами, перекрещивания рук с переносом левой руки через две и более октавы, монументальной аккордовой фактуры. Пьесы помогают и выработке различных штрихов (от полнейшей связности игры до острейшего staccato), учат сопоставлению их в различных комбинациях (иногда с быстрыми переключениями в двигательных приемах), ощущению выразительности динамических оттенков, использованию их широкой амплитуды, одновременному достижению различных уровней громкости в партиях обеих рук и т. п.

Советские писатели, художники, музыканты создали много превосходных произведений для детей. К лучшим образцам детской музыкальной литературы безусловно может быть отнесен «Альбом пьес для детей» Свиридова, представляющий огромный интерес не только в плане обучения юных пианистов, но и в плане их эстетического воспитания на основе восприятия подлинно прекрасных произведений искусства. А в этом, как известно, — одна из важнейших задач развития музыкальной культуры[1].

[1] Отметим, кстати, что все чаще раздаются в последнее время призывы к обновлению детского педагогического репертуара, ибо успешное, эффективное воспитание и обучение немыслимо вне музыкальной современности. Однако на этом пути реальна опасность засорения репертуара серыми, бледными сочинениями,

* * *

При знакомстве с фортепианным творчеством Свиридова обращает внимание огромный диапазон отображаемых композитором чувств, эмоциональных состояний и, соответственно, широкая амплитуда применяемых им средств музыкальной выразительности. В иных случаях композитор словно готов разрушить границы отведенных инструменту возможностей, превратить его в подобие гигантского оркестра, с тем чтобы воплотить всю грандиозную масштабность замысла. Порою же, напротив, камерность самого фортепиано кажется все еще недостаточно интимной, звучность его — не столь прозрачной, «невесомой», чтобы полностью передать предусмотренное автором предельное истончение «звуковой материи». Характерно, что подобные контрасты выявляются не только при сравнении различных сочинений Свиридова, но и на протяжении одного и того же произведения — скажем, партиты фа минор.

Тенденция к расширению границ выразительных возможностей инструмента отнюдь не делает музыку Свиридова «не фортепианной», а лишь с особенной силой будит воображение, творческую инициативу исполнителей. Требуя от пианистов словно бы невыполнимого, нереального, композитор на самом деле дает им возможность открыть неведомые ранее стороны выразительности инструмента[1].

которыми, увы, так богаты еще выходящие в свет педагогические издания. Нужна не просто новая музыка для детей, нужно приобщение учащихся к тому, что является наиболее ярким, талантливым в современной музыке, к тому, что действительно определяет основные прогрессивные тенденции в развитии искусства наших дней, нужна современная музыкальная классика. Пьесы Свиридова принадлежат к числу именно тех немногих сочинений, которые, будучи доступными для детского восприятия и исполнения, в состоянии учить главному — исполнительскому творчеству, неразлучному с освоением современного музыкального языка, современного художественного мышления. (Пьесы для детей Свиридова освещены более подробно, в частности с точки зрения методики фортепианного обучения, в статье автора этих строк «Альбом пьес для детей» Г. Свиридова» — в сб.: «Вопросы фортепианной педагогики», вып. 3; готовится к печати в издательстве «Музыка».)

[1] Вспомним, что именно с постановкой перед исполнителями, казалось бы, невыполнимых задач Г. Г. Нейгауз связывал подлинное совершенствование их искусства.

Беспокойный, полный неуемной энергии пульс века достигает в ряде фортепианных сочинений Свиридова огромной, поистине «высоковольтной» напряженности, причем могучее волевое начало, как правило, побеждает при самых острых драматических коллизиях. Образ человека, героя творчества Свиридова, вольно и непринужденно расцветает в исполненных глубокого лиризма фрагментах его фортепианных сочинений, ибо лирическое начало, во всем неповторимом своеобразии, неотъемлемо от его музыкального мышления.

Фортепианный стиль Свиридова неразрывными, кровными узами связан с общими стилистическими особенностями его творчества. Присущий ему высокий демократизм достигается в результате сочетания яркого новаторства музыкального языка с доступностью его широкой массе слушателей, умением вызывать у них чувство сопереживания — необходимое условие существования подлинного искусства.

Русская национальная самобытность, пронизывающая в конечном счете все произведения Свиридова, получает непосредственное отражение на многих страницах его фортепианных сочинений, ассоциируясь с полными широты и удали напевами, плясовыми наигрышами, «плачами», скоморошьей издевкой, питаясь корнями глубоко национальных традиций (в том числе и тех, что получили преломление в творчестве Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева и других корифеев русской музыки). Однако, как и в вокальных сочинениях Свиридова (скажем, на слова Бернса, Шекспира, Беранже, Исаакяна), в фортепианном его творчестве тенденция к демократизму, народности не замыкается лишь в рамках чисто национального (вспомним, например, побочную тему первой части сонаты, некоторые пьесы «Детского альбома»: «Старинный танец», «Грустную песню», «Музыкальный момент»).

С демократизмом музыки Свиридова сопряжена ярко выраженная жанровая ее направленность, опора на самые общие, веками отстоявшиеся, связанные с народной первоосновой музыкальные традиции. Все это находит преломление уже в построении свиридовских фортепианных циклов и сборников (партиты, «Детский альбом»), состоящих, как правило, из весьма определенных в жанровом отношении «номеров». Естественно, что для компо-

зитора, чьей «магистральной дорогой» явилось вокальное творчество, характерна «проекция» последнего на фортепианные сочинения, уже среди названий которых мы находим «Колыбельную песню», «Грустную песню», «Романс», «Ариетту», «Речитатив»[1]. Значительное развитие получают, впрочем, и инструментальные жанры: «Марш», «Веселый марш», «Старинный танец», «Токката», «Интермеццо», «Фуга» и т. п.

Вместе с тем особенно следует подчеркнуть расширение Свиридовым границ упомянутых жанров, словно бы выход за их пределы при сохранении прочной связи с присущими им коренными особенностями. Здесь мы подходим к одной из самых характерных черт фортепианного стиля композитора — имеется в виду сквозная драматургия, основанная на программности музыки в самом широком понимании. Правда, сам композитор отрицает программность замысла — в буквальном смысле слова — при создании им фортепианных произведений, считая, что речь может идти скорее об особом развитии, обострении ассоциативности музыкального мышления. Однако проникновение в фортепианное творчество Свиридова принципа сценического развертывания действия представляется несомненным с точки зрения его непосредственного восприятия. Именно сохранение прочной преемственности с предельно обобщенными музыкальными жанрами, использование в связи с этим «замкнутых номеров» и вместе с тем частое разрастание последних до размеров целых музыкальных сцен, отмеченных непрерывным, сквозным драматургическим развитием, в значительной мере способствует качественному своеобразию фортепианной музыки Свиридова.

На этом пути неизбежными оказываются «пересечения» различных жанров в одной и той же пьесе: так, например, в кульминации «Марша» из фа-минорной партиты появляются интонации плача, романсовый интонационный склад «Прелюдии» из партиты ми минор обогащается чертами собственно полифонических жанров и т. д. Столь же характерен и отход композитора от непосред-

[1] Из конкретных ассоциаций с вокальными сочинениями укажем на близость звукового колорита и даже тематизма в некоторых эпизодах финала фортепианной сонаты с музыкой «Финдлея» из вокального цикла на слова Бернса.

ственного «жанрового прототипа»: совершенно несомненна, скажем, связь «Траурной музыки» с жанром marche funebre, однако жанровые истоки музыки здесь как бы лишь «читаются между строк», остаются «в потенциале» на протяжении музыкального развития, с наибольшей определенностью реализуясь лишь в конце пьесы. Из сочинений Свиридова, словно перерастающих в драматургические сцены, укажем, помимо «Марша» и «Траурной музыки» из партиты фа минор, на «Прелюдию», «Речитатив» и, особенно, «Торжественную музыку» из того же произведения, «Интермеццо» и «Ариетту» из партиты ми минор, «Зиму», «Дождик», «Музыкальный момент» из «Детского альбома». Многим из названных произведений присущи элементы театральности, сценичности (опять-таки в очень широком, обобщенном значении этих понятий), проявляющейся то в монументальных, то, напротив, в камерных масштабах.

Для пианистической фактуры произведений Свиридова характерна однородность в строении фортепианной ткани. Так, очень часто основу ее составляет двухголосное изложение, иногда гармонически заполненное, иногда сопровождаемое свободно возникающими и исчезающими дополнительными голосами. Чрезвычайно типична ритмическая и фактурная остинатность. Однако такое «внешнее ограничение» лишь подчеркивает «внутреннюю безграничность» эмоционального воздействия источников музыкальной выразительности. Вместе с экономией средств повышается удельный вес каждого из них; как подлинное событие воспринимается, например, после начального аскетического двухголосия первой части сонаты возникновение диссонирующих интервалов на фоне удержанного звука *фа* (такты 49—53).

Примечательная особенность фортепианной музыки Свиридова — сочетание редкой конструктивной ясности, строгости, законченности (качеств, также связанных с экономией выразительных средств)[1] и свободной импровизационности высказывания.

Почти в каждой пьесе, части сонаты или партиты легко выделить ряд изначальных конструктивных эле-

[1] Примером может служить предельная четкость «водораздела» между экспозицией и разработкой в первой части фортепианной сонаты.

ментов, различные комбинации которых сопутствуют развитию музыкальных образов (яркие примеры — «Прелюдия» и «Инвенция» из партиты ми минор). С «реакциями», в которые как бы вступают между собой подобные элементы, связана зачастую их собственная качественная трансформация. Часто встречаемся мы при этом с появлением нового, «итогового» тематического зерна, в свою очередь входящего затем органической составной частью в музыкальное развитие. Именно так возникает, скажем, интонация нисходящей октавы в «Прелюдии» из фа-минорной партиты — интонация, которой отведена огромная динамизирующая роль в дальнейшем развертывании музыки.

Однако, говоря о своеобразной конструктивности фортепианных сочинений Свиридова, вновь и вновь необходимо подчеркнуть, что качество это не имеет ничего общего с сухой догматичной регламентацией, ни в какой мере не приводит к скованности музыкальной речи; это связано прежде всего с живой выразительностью изначальных «строительных элементов». Так, в пьесе, целиком основанной на непрерывном звучании одной и той же мелодической фразы («Ostinato» из партиты фа минор), сама тема воспринимается как взволнованная речь, каждое слово которой прерывается короткими дыханиями пауз (см. пример 14).

Ощущению свободы, непринужденности способствует и значительное ритмическое многообразие. Так, в речитативных репликах средней части сонаты с исключительной непринужденностью чередуются триольные восьмые, триоли, квинтоли, секстоли шестнадцатых, синкопы, паузы. Стоит отметить и частую асимметрию при следовании друг за другом формообразующих ячеек — например, в начале «Прелюдии» из ми-минорной партиты трехтакт сменяется двутактом, переходя затем в сплошное, длительное, уже не поддающееся членению на отдельные фразы музыкальное построение.

Очень часто встречаемся мы в фортепианных сочинениях Свиридова как бы с «композиторским rubato», почти импровизационной ритмической изысканностью в строении музыкальной ткани (ею отмечены, в частности, «Интермеццо» в обеих партитах). Большое значение получают так называемые выписанные ritenuto, при которых впечатление свободы исполнения достигается уже

на основе точного воспроизведения самого нотного текста (один из показательных примеров — «Прелюдия» из ми-минорной партиты).

Знаменательно в этой связи и «вмонтирование» свободных каденций в строго размеренное движение музыки. Подобные эпизоды (например, в «Ариетте» из ми-минорной партиты), а также внезапные, «вторгающиеся» темповые сдвиги (например, средний эпизод в «Траурной музыке» из партиты фа минор) воспринимаются как исключения, призванные еще больше подчеркнуть значение и важность общего правила.

Полифоничность фортепианного письма Свиридова, проявляющаяся прежде и чаще всего в форме диалога голосов, предопределена диалектическим характером музыкального мышления. Весьма частыми оказываются в его произведениях одновременное экспонирование двух противоположных тем-образов, сопоставления контрастирующих элементов — «тезы» и «антитезы». Примерами могут служить мелодические фразы в партии правой руки и короткие отвечающие им аккорды левой в «Инвенции» из ми-минорной партиты. Еще больший антагонизм присущ описанному ранее тематическому материалу второй части сонаты.

Диалогичность, пронизывающая фортепианную ткань свиридовских сочинений, обретает самые различные формы. Так, в «Прелюдии» из партиты фа минор она с самого начала проникает в основу фактуры сопровождения в виде взаимного ритмического дополнения двух голосов. Здесь же встречается одновременная экспозиция двух конструктивных начал: тематической линии, изложенной шестнадцатыми и четвертями, и сопровождения непрерывных восьмых (см. пример 9). Не менее ярко выявляется одновременная экспозиция тематических элементов в главной партии первой части сонаты: лапидарный остов басов и беспокойно-тревожная пунктирная мелодическая линия (см. пример 1).

Очень часто диалогичность и сопутствующий ей принцип ритмического дополнения составляют характерную черту тематической работы в процессе развертывания музыкального материала. Перехватывающие мелодическую линию, продолжающие и вместе с тем «оспаривающие» друг друга голоса словно подхлестывают развитие, способствуют драматизации, все большему «накалу стра-

стей». Из многочисленных примеров этого рода укажем на финал сонаты (где перекличка голосов в крайних регистрах как бы «цементируется» непрерывным движением фигурации) или на имитационные построения в «Интермеццо» обеих партит.

Упомянутым выше случаям «раскалывания» единых тематических формул с передачей отдельных их элементов в разные голоса противостоит сохранение одновременного проведения темы и противосложения, «тезы» и «антитезы», но с перестановкой голосов по принципу вертикально-обратимого контрапункта. При этом (как, например, в «Прелюдии» из фа-минорной партиты, в первых двух частях сонаты, в ряде пьес из «Детского альбома») достигается ощущение качественно нового соотношения основных «действующих сил», обогащение (в результате смены регистров и взаимосочетания отдельных голосов) партий каждого из «участников диалога» новыми выразительными возможностями.

Приведенные примеры иллюстрируют первостепенное значение полифонии в развитии и построении формы фортепианных сочинений Свиридова (в частности, именно контрапунктическая перестановка голосов при репризном возвращении тем во многом определяет внутреннюю завершенность, законченную уравновешенность многих его произведений.

Продолжая разговор о свиридовской полифонии, следует отметить как проникновение ее во все жанры (в том числе, казалось бы, чисто гомофонные), связь со всеми элементами музыкальной речи (мелодикой, гармонией, ритмическими и фактурными особенностями и т. д.), так и ее значительную свободу, далекую от следования каким бы то ни было догмам. Свобода от «канонов» проявляется и в собственно полифонических жанрах — в «Инвенции» и «Фуге» (в последней автор даже не стремится оттенить средствами графической записи вступление второго проведения темы, кажущегося продолжением предшествующей мелодической линии).

Полифонические тенденции в фортепианных сочинениях Свиридова получают отражение, так сказать, и в «микромасштабах», когда поочередное «сползание» по ступеням скрытых голосов фортепианной фигурации образует своего рода гармонические переливы («Дождик» из «Детского альбома»):

и, напротив, в чрезвычайно крупном плане, как, например, в «Марше» из партиты фа минор — при вторжении новой темы в партии правой руки, словно не захотевшей дослушать продолжение еще не завершившейся линии в левой:

Характерной чертой фортепианного творчества Свиридова, вообще типичной для современного музыкального мышления, является специфическое соотношение между статикой и динамикой, когда развитие в значительной мере осуществляется нагнетанием драматической напряженности средствами остинатного повторения одной и той же тематической формулы (например, звонких повторяющихся восьмых и непрерывного фигурационного движения шестнадцатых в финале сонаты). Иногда развертывание музыки строится на постепенном углублении единого психологического состояния («Прелюдия» из партиты ми минор) или непрерывном эмоциональном crescendo («Ostinato» из партиты фа минор, «Токката» и «Дождик» из «Детского альбома» и т. д.). Порою же особенно заметными оказываются «качественные скачки», сдвиги на основе предшествующего «роста количествен-

ных показателей» (одним из примеров может служить совершенно иная «расстановка сил» в «Прелюдии» из партиты фа минор, когда басовый голос, игравший до того роль сопровождения, перехватывая тему верхнего голоса, превращается в основную, движущую силу развития; другой пример — «взрыв» fortissimo в «Траурной музыке» из того же сочинения, коренное преобразование главной темы при ее возвращении в репризе).

В наиболее крупных произведениях можно наблюдать несколько качественных этапов такого развития, как это, скажем, имеет место при эволюции образности побочной темы в первой части сонаты: присущий ей в экспозиции бодрый, боевой, бесстрашный характер сменяется в разработке внутренним беспокойством, смятенностью, «разрешаясь» настроением минорной, покорной смиренности в репризе.

Если, с одной стороны, тот или иной образ претерпевает на протяжении произведения качественные метаморфозы, нередко как бы превращаясь в свою противоположность, то с другой — появление новых образов и тем осуществляется путем постепенного их «врастания»; вспомним, что именно так подготавливается звучание побочной темы в первой части сонаты.

Интонационная преемственность, вообще широко используемая Свиридовым, значительно способствует цельности драматургической концепции. Так, в первой части сонаты восходящей кварте главной темы «отвечает» нисходящая кварта побочной, а квинтовые интонации темы связующей партии представляют собой обращение этих квартовых интервалов. Тем самым предваряется естественность и закономерность тематического синтеза в конце разработки — одновременного звучания мелодий главной и побочной тем под неумолимую дробь восьмых, заимствованную из связующей партии. Сходство главной и побочной тем можно усмотреть и в использовании широких ходов (в частности интервала октавы, заполняемой затем поступенным движением).

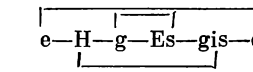
В сонате же указанный принцип применен в более широких масштабах (тематическая преемственность между частями цикла). Так, обращает внимание утверждение восходящей квартовой интонации (основы построения тем первой части) в конце финала произведения. Кстати, ход этот приобретает здесь противоположное, не

динамизирующее, как в начале, а стабилизирующее значение. Заимствован из первой части и сам принцип «превращения» динамики в статику, хотя в первой части сонаты стабилизирующей была не восходящая квартовая, а нисходящая терцовая интонация. Как «сгустки» смятенных интонаций, заимствованных из разработки первой части, воспринимаются в финале «свистящие» пассажи. Напротив, в виде своеобразного разрешения, уравновешивания напряженного пунктирного ритма, характерного для первой части, предстает в финале «заполнение» его движением непрерывных шестнадцатых.

В ми-минорной партите обращает внимание развитие колеблющейся фигурации при отчетливо ощутимой трансформации ее образного значения. Выступавшая в «Прелюдии» и «Ариетте» как элемент относительно второстепенный, особенной активности и остроты достигает она в «Инвенции», с характерными для этой пьесы многочисленными стреттными проведениями; несколько спокойнее, но все же не обретая прежней плавности, звучит в «Интермеццо»; наконец, становится основой энергичного, решительного характера заключительной фуги (кстати, здесь она предстает в обращенном виде, в сравнении с «Прелюдией»). Несомненно преемственное развитие на протяжении всего цикла ми-минорной партиты и первоначального поступенного хода, которым открывается сочинение.

Помимо тематического единства, большую роль в создании цельности крупных циклических сочинений Свиридова играет глубокая продуманность тонального плана. Характерным примером вновь может служить партита ми минор со следующим последованием тональностей при чередовании частей: ми минор, си мажор, соль минор, ми-бемоль мажор, соль-диез минор, ми минор. Легко заметить не только обрамление цикла основной ми-минорной тональностью, но и связь между второй и предпоследней пьесами (параллельные тональности). Наконец, две центральные пьесы находятся в терцовом соотношении соль минора и ми-бемоль мажора, причем эти бемольные тональности остро контрастируют «диезному» колориту окружающих их пьес (кстати, при переходе от «Интермеццо», написанного в ми-бемоль мажоре, к «Романсу», возвращающему в сферу диезных тональностей, осуществляется как бы энгармоническая подмена при

разрешении доминанты в тонику). Общая тональная схема цикла —




наглядно представляет конструктивную целесообразность подобного «зеркального» расположения родственных тональностей.

Интересно и необычно тональное соотношение частей в фортепианной сонате: первая часть написана в соль миноре, последняя же — в ре миноре. Однако вступление к первой части с явным ре минором словно бы уже предвещает утверждение этой тональности в финале, способствуя цельности произведения.

Смелостью тонального плана отличается «Фуга», где вслед за проведением темы в основной тональности ми минор вступает «ответ» в ми-бемоль мажоре. Щедрыми тональными сопоставлениями, «переливами» отмечены в ми-минорной партите, помимо «Ариетты», «Интермеццо» и особенно — «Романс», где соль-диез минор и фа-диез минор сменяются затем фа минором, ми минором, ми-бемоль мажором, соль минором, чтобы в конце вновь вернуться в соль-диез минор.

Особая завершенность пьес достигается часто реминисценциями ранее звучавших в них тональностей (например, «намек» на соль мажор в конце «Ариетты» из ми-минорной партиты или воскресаемая на миг в заключении первой части сонаты тональность тритона, с которой связана была драматическая кульминация в разработке).

Бегло касаясь мелодизма фортепианных сочинений Свиридова, необходимо отметить связь его с вокальными сочинениями композитора, что особенно ощущается в «Прелюдии», «Ариетте» и «Романсе» из партиты ми минор, «Грустной песне» и ряде других пьес из «Детского альбома». Плавная кантиленность уступает порою место драматической речитативности (средняя часть сонаты, «Речитатив» из партиты фа минор). Вместе с тем многие страницы фортепианной музыки Свиридова отличаются подчеркнутой инструментальностью, например «раскидистая» мелодика «Интермеццо» из партиты фа минор.

В связи с ритмической стороной фортепианных сочинений Свиридова уже упоминалось о свободе и даже

изысканности одних сочинений, оттеняющих строгость и лапидарность других. Необходимо подчеркнуть и частое применение «разнотактовости» — свободного чередования различных тактовых размеров, несомненно связанного с народными истоками музыки (например, во всех частях сонаты, в «Романсе» и «Интермеццо» из партиты ми минор: $^5/_4$, $^6/_4$, $^7/_4$). Особенно часто пользуется композитор сменой тактового размера в кадансах тем (скажем, трехдольность побочной партии первой части сонаты уступает место в конце темы четырехдольности, утверждающей ее маршевый характер, а маршевая четырехдольность «Траурной музыки» завершается двумя пятидольными тактами — как бы выписанным ritenuto, — еще более способствующими законченности этого произведения).

Особенности гармонического стиля композитора, характерные для наиболее зрелых его сочинений (в частности 50—60-х годов), пожалуй, с наибольшей яркостью воплощены в пьесах из «Детского альбома». Здесь находят отражение такие типичные черты свиридовского стиля, как диатонизм, широкое использование народных натуральных ладов в качестве современного, действенного средства музыкальной выразительности, ясная функциональная определенность. В гармоническом языке пьес наблюдается и столь характерное для Свиридова подчинение хроматизма диатонике, когда «хроматизм получает свое освещение через диатонику, образует с ней стилистически однородный сплав»[1], применение острой вводнотонности, которая, «насыщая музыку интенсивностью функциональных связей, в то же время смягчается общей ладовой обстановкой, теряет свою альтерационную исключительность»[2]. В детских пьесах Свиридова можно встретить и примеры гармонического переосмысления подголосочного принципа, дублирование голосоведения, своеобразную «свиридовскую» полифункциональность и т. п.

Рассмотрим, как проявляется в сборнике лишь одна особенность гармонического языка Свиридова — внутренний динамизм тонических гармоний при кадансировании. Особенно показательны заключения ряда пьес. Часто,

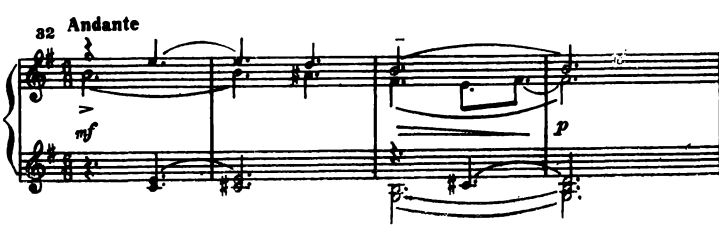
[1] В. Цендровский. О гармонии Свиридова. В сб.: «Музыка и современность», вып. 5. М., 1968, стр. 120.

[2] Там же.

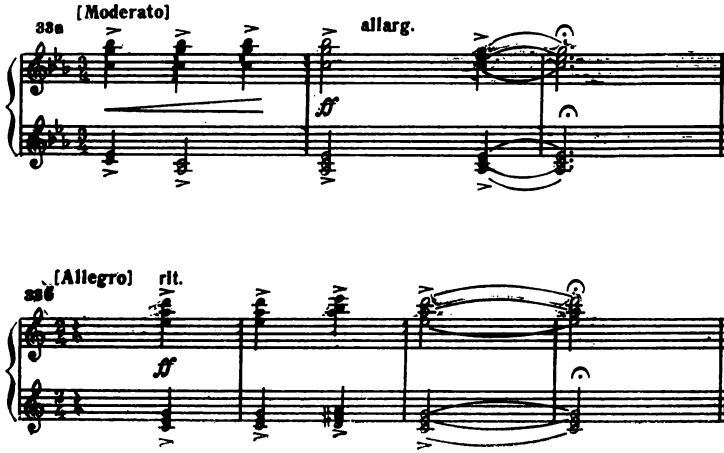
уже достигнув тоники, автор оттесняет ее наложением субдоминанты («Зима», «Перед сном»). Типично достижение тоники сперва в остинатно повторяющихся мелодических оборотах с постепенным «подтягиванием» гармоний к устойчиво-тоническим мелодическим формулам («Упрямец»):

Любопытным примером может служить и конец «Веселого марша», где в тонически окрашенный возглас мелодии вторгается субдоминантовая гармония:

Интересно заключение пьесы «Музыкальный ящик» — на протяжении последних четырех тактов тоника проясняется, освобождается от посторонних «примесей», до конца оставаясь, впрочем, в устойчивом «союзе» с задержанной септимой:




Встречаем мы и наложение на тоническую гармонию трезвучий параллельного мажора или минора («Звонили звоны»), ступеней пентатонного лада («Парень с гармошкой»):




Характерно для фортепианного творчества Свиридова повышенное внимание к тембровости фортепианного звучания, элементам сонористики. В ряде случаев возникают вполне конкретные ассоциации с игрой оркестровых инструментов — особенно в партите фа минор: хрупкие, почти невесомые реплики флейты в «Интермеццо», гудящие валторны, громоздкие басы тромбонов и туб в «Траурной музыке», звучание большого симфонического оркестра «во всеоружии» современных средств его тембровой выразительности в «Марше», «Торжественной музыке». Следует, впрочем, и здесь отметить приверженность композитора к «хоровым» звучностям фортепиано.

Упомянем также о частом применении крайних диапазонов рояля (реприза второй части сонаты, «Интермеццо» из партиты фа минор и т. д.). Поистине «океанический» масштаб звучания («Торжественная музыка») сочетается с удивительной прозрачностью фактуры, ощущением окружающего «воздуха» («Романс» из партиты ми минор). Массивные аккорды в тесном расположении в басах сопоставляются с подчеркнутой обнаженностью верхов — все это составляет изумительные по изобретательности фортепианные находки композитора.

* * *

Тема «Свиридов и фортепиано» не ограничивается лишь собственно фортепианной музыкой композитора. Чрезвычайно тонкое, самобытное истолкование получает этот инструмент во множестве вокальных сочинений Свиридова, а также в произведениях для камерного ансамбля. Несомненно, что в полном своем объеме тема эта заслуживает специального исследования. Чтобы почувствовать, насколько близка музыканту «душа фортепиано», как умеет он открыть в нем самые заветные, затаенные струны, достаточно послушать его сопровождение в концертах своих и чужих вокальных сочинений (например, при выступлениях с певцом А. Ведерниковым) или познакомиться с его «эскизным» исполнением своих новых произведений. Необычайно образно, красочно, индивидуально звучит у него хорошо знакомый инструмент. Слушая как бы рождение музыки под пальцами композитора, невольно вспоминаешь слова Г. Г. Нейгауза о том, что авторское исполнение — это «перл создания»...

Все сказанное позволяет надеяться, что вслед за внесенным уже Свиридовым вкладом в фортепианную музыку последует плодотворное продолжение им фортепианного творчества.

## Заметки о сочинениях 60-х годов

„Патетическая оратория" на слова В. Маяковского была впервые исполнена в сезоне 1959/60 года и оказалась тем рубежным произведением, которое отделяет в творчестве Георгия Свиридова две ступени его зрелого периода: 50-е и 60-е годы.

В какой-то мере такое деление условно. Творческий путь композитора, работающего непрерывно с огромной самоотдачей, создающего параллельно эскизы нескольких сочинений, многократно возвращающегося к одному и тому же замыслу, подолгу шлифующего то одну, то другую уже готовую партитуру, естественно, очень сложно разложить на какие-либо этапы. Попытки разместить его произведения в некоей хронологической системе по мере их появления перед слушателями наталкиваются подчас на неожиданные препятствия, вроде следующего заявления:

— Конечно, «Курские песни» были исполнены в 1964 году, но сочинял-то я их гораздо раньше. И вообще их не семь, а значительно больше, просто другие не вошли в эту сюиту. Я когда-нибудь сделаю из остальных еще сюиту или две...

Несколько капитальных и уже совершенно законченных работ Свиридова, безусловно относящихся к 60-м годам, до сих пор не были исполнены, и это дополнительно затемняет как для слушателей, так и для исследователей действительную картину творчества композитора. Прежде

всего это относится к большой группе сочинений на стихи Александра Блока, которые создавались на протяжении почти всех 60-х годов и к 1969 году отлились в камерный вокальный цикл «Петербургские песни», романсы («Видение», «Голос из хора» и др.), трехчастную кантату «Грустные песни» и две оратории — «Пять песен о России» и «Двенадцать». Из перечисленных произведений неоднократно исполнялся в концертах и заслужил высокую оценку критики только «Голос из хора». Но я надеюсь, что к моменту выхода в свет этой статьи великолепная свиридовская «блокиана» станет достоянием нашей музыкальной жизни[1]. Поэтому буду останавливаться по мере необходимости и на некоторых произведениях из этой группы, с которыми имела возможность познакомиться по рукописям.

## 1

Все же, если окинуть взглядом творчество Свиридова 50-х и 60-х годов в целом, обнаруживается ряд новых тенденций, отчетливо прослеживаемых именно в период после «Патетической оратории». Здесь следует отметить расширение как идейно-сюжетной основы творчества, так и музыкально-выразительных средств, вплоть до освоения новых важнейших музыкальных истоков, связанных с древнейшими пластами русского национального искусства. Если на протяжении 50-х годов в сочинениях Свиридова отчетливо господствовала главная тема, которую мы определяли в свое время как тему поэт и Родина, перерастающую в «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической» в тему поэт и революция[2], то в 60-е годы поиски высоких духовных ценностей в жизни и творчестве приводят композитора к мысли о назначении художника быть ответственным за все, что искусство несет людям, более того — быть недремлющей совестью человечества. Именно в таком аспекте раскрывает Свиридов образы трех стихотворений Бориса Пастернака в

[1] 11 декабря 1969 года в Москве впервые были исполнены «Петербургские песни». — *Ред.-сост.*

[2] См. мою статью «Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова» в сб.: «Музыка и современность». М., 1962, стр. 186—192.

кантате «Снег идет», а также намерение юного Есенина «буйну голову сложить» на трудной дороге «разгадавших новый свет» («Деревянная Русь»). К этой группе сочинений примыкают также симфонический «Маленький триптих», хоры a cappella на стихи Есенина («Вечером синим», «Табун», «Душа грустит о небесах» и др.).

Параллельно с есенинскими образами крестьянской Руси Свиридов обращается к миру Александра Блока и в вокальном цикле «Петербургские песни» исключительно ярко и совершенно по-своему преломляет «городскую тематику» как в литературном, так и в музыкальном смысле. Это произведение, продолжая линию камерных циклов 50-х годов («Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»), вносит в творчество Свиридова новые темы и образы. Здесь впервые у композитора возникают поэтичнейшие женские портреты, намечается тема женской судьбы, обрисованы скорбные фигуры обездоленных и обреченных, говорится о подневольном труде — проклятии... А грандиозный трагический монолог «Голос из хора» с его неуклонным музыкальным нагнетанием высится, как величавый обелиск, над личными горестями и страданиями людей, переводя их в общечеловеческий план предчувствия зловещей космической катастрофы.

Наконец, в 60-е годы появился один из шедевров советской музыки — «Курские песни», сочиненные Свиридовым на основе подлинных народных песен Курской области, записанных группой фольклористов и изданных А. В. Рудневой в 1957 году.

Если, говоря о свиридовских вокальных сочинениях 50-х годов, приходилось нередко искать параллели или линии преемственной связи этих произведений с Бетховеном, с немецкими романтиками (Шуберт, Шуман) и с Мусоргским, то в 60-е годы Свиридов находит себе, большей частью, новые творческие ориентиры. Это уже не искусство XIX века, а русское средневековье и некоторые явления в музыке нашего столетия — например, «Всенощная» Рахманинова, «Свадебка» Стравинского, кантаты Карла Орфа.

Господствующая тенденция у Свиридова в 60-е годы — изучение первооснов русской национальной музыки. Отсюда и углубление в древнейшие образцы народной песенности («Курские песни»), и изучение старинных культо-

вых хоровых распевов (эту связь можно обнаружить и в хорах a cappella, и в симфонической ткани «Маленького триптиха»), и даже интерес к простой, непритязательной, но крепко связанной с народными корнями форме канта (последняя часть кантаты «Деревянная Русь»). Подходя ко всем этим явлениям старинной музыки с позиций советского художника, передового музыканта XX века, Свиридов по-новому, по-современному осмысливает их почти не тронутые (и даже забытые одно время!) богатства, насыщая новыми выразительными и колористическими возможностями свою творческую палитру, объединяя древнее и сегодняшнее в качественно новый драгоценный сплав. В эти годы композитор достигает той строгой и высокой творческой мудрости, которая позволяет простейшими средствами, чистыми красками, точными штрихами создать образы колоссальной внутренней наполненности. Свиридов следует одной из наиболее постоянных, исконных традиций русского искусства, раскрывая в музыке возвышенные и благородные черты человека, воспевая нравственный идеал своего народа. Именно сокровенную жизнь народного духа все более глубоко постигает Свиридов в 60-е годы, и это находит воплощение в его произведениях этих лет.

Принципы работы композитора над творчеством того или иного поэта остаются прежними. Он создает свои вокальные миниатюры — сольные или хоровые — подобно эскизам будущей картины, без твердого решения, однако, какова будет эта картина в целом. При сочинении музыки Свиридов всегда предоставляет волю фантазии, творческой интуиции. Затем он объединяет свои эскизы в драматургическое целое — именно в этот второй период происходит «чеканка» и отделка всех элементов музыкального языка, продумывание музыкальных связей между частями, логики конструирования из разрозненных фрагментов законченной крупной музыкальной формы. И часто при этом намечается своего рода «сюжет», возникают, помимо музыкально-логических и музыкально-драматургических, и чисто сюжетные внутренние связи.

Так произошло, например, с «Курскими песнями». Свиридов первоначально не собирался писать поэму о судьбе русской женщины-крестьянки, его интересовала более широкая тема народной жизни, запечатленной в старинных традиционных песнях, песнях национальных

обрядов, связанных с теми или иными событиями в жизни крестьянской Руси. Но из соотношения частей кантаты непроизвольно «выстроился» этот сюжет: девушка мечтает о любви, о «милом дружке» («Зеленый дубок»); затем — ликующее прославление светлого весеннего праздника («Жавороночек»); мать благословляет свою дочь, идущую под венец («В городе звоны звонют»); девушки ведут хоровод вокруг своей подруги, ставшей матерью («Ой, горе, горе лебедоньку моему»); во время покоса народ говорит о семейной драме молодой четы, вынося свой приговор вероломному Ваньке («Да купил Ванька себе косу»); молодая женщина тоскует в чужой семье среди мужних родственников, как соловей в золотой клетке («Соловей мой смутный»); а в сцене народного пира и буйной удалой пляски («За речкою за быстрою») растворяются личные судьбы...

Характерно, что Свиридов в этом произведении не акцентирует примет времени. Современный художник, он любит вникнуть в психологию народа и показать ее устойчивые, постоянные черты. Таким образом, хотя архаический колорит песен и не вызывает сомнений в том, что время — прошлое, нет возможности установить, происходит ли «действие» кантаты, скажем, в XVII веке или в начале XX. Ибо во все времена в деревне приветствовали весну, играли свадьбы, вели хороводы, косили траву, тосковали, веселились и плясали. Таков обычный ход крестьянской жизни. Подход Свиридова к ее изображению — строгий, серьезный, эпический. Композитор словно рассказывает легенду или былину, рассказывает живо, красочно и увлекательно, но вместе с тем — строго и возвышенно, с объективной сдержанностью летописца.

Не менее выразительно характеризует Свиридова-драматурга «сюжетная линия» другой его крупной композиции этих лет (сочиненной почти одновременно с «Курскими песнями») — вокального цикла «Петербургские песни» для сопрано, альта, баритона и баса в сопровождении фортепиано.

Восемь стихотворений А. Блока, составляющих литературную основу цикла, подобраны таким образом, словно поэт, усталый и грустный, идет по Петербургу, наблюдая или вспоминая разные сцены из городской жизни: здесь и юная швея, поющая за работой о своем любимом («Перстень-страданье»); и сцена прощания влюбленных («Как

прощались — страстно клялись»); и чистый девичий образ, озаренный трепетным блеском свечей («Вербочки»); и радостная сцена народного гулянья с несущимся праздничным колокольным звоном и переборами гармоники («На Пасхе»). Заметим, что почти во всех этих сценах уже прослеживается линия женской судьбы и намечается образ героини — поэтичной, светлой и возвышенной, способной на безоглядное чувство и подлинное самопожертвование ради любимого. Такой сюжетный мотив нов для Свиридова — до работы над Блоком его интересовала почти исключительно «мужская тематика», он даже крайне редко обращался к женским голосам, особенно к сопрано. Сопрано в «Петербургских песнях», хотя здесь и нет четкой персонификации голосов, в какой-то мере ассоциируется с образом возвышенной блоковской героини. Это не случайно. Видимо, так слышит Свиридов очень важный для Блока просветленный женский лик. Ведь недаром же Есенин связан у него с тембром тенора, а Маяковский — баса. В блоковском цикле главные «роли» играют сопрано и баритон, хотя басу тоже отведена важная, так сказать, резюмирующая роль. Меццо-сопрано в этом цикле поручена партия менее значительная — своего рода рассказчицы (вторая песня) и дополняющего голоса в ансамблях.

Но вернемся к «сюжету» цикла «Петербургские песни». После лирических или светлопраздничных сцен средних разделов, в пятой части цикла — «На чердаке» — происходит трагический перелом. Это горестный итог жизни бедных влюбленных. Невольно складывается впечатление, что речь идет о судьбе героини, обаятельной, светлой и хрупкой, которая пришла к любимому помочь и спасти его, покинула ради него родных и близких, но сама надломилась и, не выдержав лишений, умерла. Трагический монолог одинокого человека, обращенный к стихиям (ветру, снежной вьюге и т. п.), звучит как выражение беспредельного горя и отчаяния. Шестая песня («Колыбельная») на время отстраняет суровый ход событий, напоминая о том, что жизнь идет своим путем со всеми своими повседневными радостями: дети ложатся спать, матери поют им колыбельные, солнце и луна сменяют друг друга на небосводе. Этот контрастный номер меж двух трагичнейших кульминаций цикла очень удачно применен драматургически. Сопоставление трех песен

подчеркивает и наглядно заостряет мысль поэта о том, что все будет идти так и впредь, и после нашей смерти. Образы солнца и луны лишь усиливают картину вселенского постоянства мироздания, тогда как счастье и сама жизнь человеческая хрупки, непрочны и преходящи.

Эта идея приобретает зримую наглядность в седьмой песне («В октябре»), действие которой разворачивается на том же убогом чердаке многоэтажного петербургского дома, где все еще ютится забытый всеми, одинокий, спившийся человек. Открыв чердачное окно, он ищет на небе свою далекую звезду, а когда она является, сияющая, манящая, устремляется к ней, летит — но не вверх, а вниз — и гибнет на грубом булыжнике грязного двора-колодца. А в мире ничего не изменилось:

Все, все по-старому, бывалому,
Да только без меня!

Восьмая часть цикла («Мы встретились с тобою в храме») — своего рода эпилог от лица поэта, где проходят образы и светлого храма, и поэтичной девушки-швеи, но впервые в этом сочинении раскрывается социальный смысл событий — возникает тема подневольного, безрадостного труда-проклятия, жестокой эксплуатации народа. Так личная драма бедных влюбленных вписывается в общую картину жизни городской бедноты. Композитор ненавязчиво, но решительно произносит свой приговор дореволюционному Петербургу, всему миру угнетателей, навсегда сметенному Великим Октябрем. Ведь характерно, что название цикла «Петербургские песни» дано ему Свиридовым, составившим свою поэму из разрозненных стихотворений Блока.

Знаменательно также, что ряд сюжетных мотивов «Петербургских песен» находит свое отражение в хронологически близком произведении, в котором Свиридов обращается к совершенно иному поэтическому миру своего современника Бориса Пастернака.

Образ постоянно, неуклонно, беспощадно бегущего времени, все тяготы, все горести которого обязан скопить в своем сердце поэт, становится центральной идеей кантаты. И фигура художника, не дремлющего на своем чердаке, неожиданно перекликается с трагическими героями Блока. Тема неумолимо движущегося времени, неизменных небесных тел, беззаботного детства и наблю-

дающего за всем бедного, никем не признанного, но все понимающего и все запоминающего (для вечности!) художника, затаившегося на своем одиноком чердаке, — это и есть содержание кантаты «Снег идет».

Мы вправе видеть здесь формирующуюся концепцию свиридовского творчества 60-х годов — с его упорной мыслью об ответственности художника, об обязанности нести людям возвышенное слово мудрости, сострадания, призывать их на самоотверженный подвиг, с его центральной идеей высокого этического назначения искусства. Так тема патриотической роли художника в переломный момент отечественной истории перерастает у Свиридова в 60-е годы в более широкую тему нравственной миссии искусства по отношению к людям.

## 2

В 60-е годы Свиридов работает почти исключительно над русской тематикой. При этом наиболее широкое и многообразное развитие получает линия, идущая от сочинений на есенинские стихи («Поэма памяти Сергея Есенина», «У меня отец — крестьянин»). Она преломляется не только в группе новых произведений на слова этого поэта — любимого поэта Свиридова, но и в музыке к кинофильмам «Воскресение», «Русский лес», «Метель», в кантатах «Снег идет» и «Грустные песни», а главное — в «Курских песнях». Линия революционной романтики «Патетической оратории» пока не получила у Свиридова столь же весомого продолжения[1], за исключением великолепной музыки к кинофильму «Время, вперед!».

Вокальный цикл «Деревянная Русь» существует в двух вариантах — как камерное сочинение для тенора с фортепиано и как кантата для тенора с симфоническим оркестром и мужским хором (хор участвует лишь в последней части).

Цикл состоит из четырех песен, но композиция его приближается к трехчастной. Первая песня — «Прощай, родная пуща» — перекликается по ряду своих музыкально-композиционных признаков с последней — «Не ищи меня ты в боге». Две средние части («Топи да болота»,

[1] Возможно, продолжением и развитием ее будет оратория «Двенадцать» на слова А. Блока, до сих пор не исполнявшаяся.

«Я странник убогий») образуют центральный раздел. Свиридов не случайно избирает для этого цикла исключительно ранние стихотворения Есенина, когда молодой поэт, уже осознав свое творческое призвание, много думал о смысле жизни и уже тогда рассматривал свое будущее как трудный и бесстрашный подвиг, требующий большого мужества. Юный Есенин был религиозен, и отголоски этих настроений чувствуются в его ранних стихах. Но вера его не носила мистического или абстрактно-дидактического характера. Она сливалась с его возвышенным восприятием жизни, красоты и величия родной природы, с патриотическим чувством искренней привязанности к родной земле. Поэт считает себя скромным путником в огромном и полном поэзии мире, который олицетворяет для него родину (третья песня — «Я странник убогий»). Исполненный благородного духовного подвижничества, он упорно движется вперед, приходя к новым взглядам на жизнь:

Верю, родина, я знаю,
Что легка твоя стопа,
Не одна ведет нас к раю
Богомольная тропа...

Впереди ему видится гораздо более трудная дорога «разгадавших новый свет», чреватая грозными опасностями. Но он полон энергии и убежден в своей правоте:

Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

Кто они, эти «разгадавшие новый свет», и почему они закованы в кандалы? Имел ли в виду поэт революционеров, томящихся в царских застенках? И почему он причисляет к ним себя? Пожалуй, вернее считать — и музыка Свиридова позволяет сделать подобное обобщение, — что речь идет не только о революционерах, а о теме более широкой: о передовой мысли, о правдивом слове, открывающем глаза народу, об умении поэта видеть дальше и глубже своих современников, о его даре предвидеть ход истории и обязанности оповестить людей обо всем, что ему открылось. О том, что деятельность подобного рода часто приводила поэтов, проповедников и иных правдолюбцев в тюремные казематы, много говорить не стоит: мировая история пестрит подобными фактами. Вот почему Есенин, осознав свой путь поэта со всеми его опас-

ностями, гордо и бесстрашно, с юношеской удалью заявляет о своем намерении за это «буйну голову сложить».

Так, прощаясь с родной деревней и со своими религиозными настроениями, юный поэт вступает в жизнь, неся в сердце, как святыню, горячее, действенное патриотическое чувство, веру в высокую нравственную миссию искусства, свой чистый и благородный духовный идеал.

Цикл «Деревянная Русь» и в музыкальном отношении развивает ряд творческих принципов Свиридова. В этом сочинении получают развитие некоторые тенденции музыкального языка, впервые намеченные в «Поэме памяти Сергея Есенина». Еще в «Поэме» — крупном полотне ораториального жанра — Свиридов нашел своего рода «лейтгармонию», которая состоит из совмещения двух параллельных тоник (I и III ступеней мажора), образующих либо септаккорд I ступени мажора, либо тонику с секстой на I ступени минора (последнее встречается чаще и обусловливает преобладающий плагальный колорит многих эпизодов «Поэмы»). Таким образом, уже в 50-е годы Свиридов намечает один из важных принципов, развитый им в дальнейшем, — *ладогармоническое единство* разных частей цикла. Это своего рода моногармоническая основа произведения, которая объединяет разные мелодические и гармонические элементы в одно целое, сохраняя свободу вариантности. Но в «Поэме памяти Сергея Есенина» эпизоды, пронизанные ладогармоническим единством, чередовались с песнями и хорами, не подчиненными этому принципу, так что упомянутое образование воспринималось именно как «лейтгармония», связанная с определенным идейно-образным комплексом и употребляемая в отдельных эпизодах по мере необходимости [1].

В «Деревянной Руси» единый ладогармонический комплекс пронизывает весь интонационный строй музыки, как «вертикаль», так и «горизонталь», получая наиболее значительное и новое развитие в срединных медленных песнях. Свиридов очень своеобразно сочетает здесь такие древние ладовые элементы, как пентатоника,

[1] Подробней об этом см. в упомянутой моей статье в сб. «Музыка и современность», стр. 200—204, а также в статье В. Цендровского «О гармонии Свиридова» — в сб.: «Музыка и современность», вып. 5. М., 1967, стр. 132—137, 149 и др.

с характерными приемами гармонического письма XX века — политональными и сонорными эффектами.

Один из характерных примеров — вторая песня цикла «Топи да болота». Стихотворение Есенина, проникнутое глубокой нежностью к родному краю, по содержанию перекликается со стихотворением «Край ты мой заброшенный» (с которого начинается у Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина»). В «Деревянной Руси» этот прочувствованный пейзаж — своего рода «лирический центр» поэмы, выдержанный в едином настроении. Для музыкального выражения сосредоточенности, погруженности в себя композитор создает образ нарочито статичный внешне (словно ход времени остановился, одно мгновение жизни выделено «крупным планом»), но обладающий известным психологическим напряжением. А достигается это ощущение «напряженной статики» средствами ладогармоническими: развитие аккордового сопровождения сочетается с почти постоянной мелодией, обладающей лишь вариантной изменчивостью, своего рода текучестью внутри того цельного интонационного круга, в который она заключена. Сохраняя свою ритмическую неизменность, плавно «изливаясь» из своей вершины-источника, эта мелодия способствует созданию того созерцательного настроения, той «остановки действия», которые нужны композитору (см. нотный пример на стр. 363).

Общая тональность песни As-dur — f-moll. Как часто встречается у Свиридова, обе тоники равноправны: в разных эпизодах преобладают тяготения к той или иной из них, чаще же всего они сосуществуют гармонически или мелодически. Характерно, что исходные моменты, с которых начинаются все фразы диатонической мелодии[1], образуют опорные точки, соотносящиеся между собой как пентатонный наигрыш *ля-бемоль — до — ми-бемоль — фа*[2]. Но именно такой звукоряд (и особенно его три верхних звука, образующие секундо-терцовый трихорд) лежит

[1] В мелодии лишь один раз встречается *ре-бекар* на слове «небес», то есть при упоминании о небе возникает ощущение лидийского лада, который мелькает, как блик света. В данном случае лидийское наклонение трактуется как «сверхмажор».

[2] Фраз, начинающихся с ноты *до* — семь, с *ми-бемоль* — две, с *ля-бемоль* — пять, с *фа* — две (кульминационные в первом и последнем четверостишиях). Никаких других начальных «точек» в этой песне нет.

в основе первой песни цикла («Прощай, родная пуща»), начиная с его инструментального вступления, имитирующего игру на деревенской дудочке-свирели. Этот звукоряд пронизывает и последующие части цикла. Вспомним, кстати, что аналогичный наигрыш, взятый в одновременности, служит упомянутой «лейтгармонией» в «Поэме памяти Сергея Есенина».

Гармония в песне «Топи да болота» первоначально образуется из тех же звуков, что и мелодия, но постепенно усложняется, словно «расслаиваясь» на две самостоятельные группы одновременно звучащих аккордов. Более того: аккорд-«лейтгармония» *ля-бемоль — до — ми-бемоль — фа* тоже усложняется и расслаивается (см. такты 6—7 указанного примера) на самостоятельно звучащее трезвучие f-moll (вокальная партия плюс «правая рука» в партии фортепиано) и басовую квинту, где к *ми-бемолю* прибавился уже *си-бемоль*. Конечно, и этот аккорд, и последующие два (на словах «взвенивает лес») можно рассматривать как гроздья ундецимаккордов, но тогда функциональный смысл их тем более безнадежно теряется. Между тем, хотя эффект аккордов в последней фразе нотного примера — явно колористический, направленный на то, чтобы передать звенящую тишину лесных далей, басовые квинты, возвращаясь в тонику As-dur, делают нормальный плагальный «шаг» к ней (*ре-бемоль — ля-бемоль*), звучащий привычно по-русски. Добавим, что сонорные эффекты, подобные приведенным, связаны и с колокольностью свиридовской гармонии (этой своей неотъемлемой чертой она в известной мере развивает специфически русскую гармонию Рахманинова).

Во втором четверостишии, начинающемся аналогично первому, та же политональная гармония, образовавшаяся из трезвучия f-moll и басовой квинты *ми-бемоль — си-бемоль*, трактуется уже по-новому, как половинный каданс на *ми-бемоле* (доминанта As-dur) — здесь ровно середина песни.

Начиная со следующего четверостишия, на всю вторую половину песни («По лугу со скрипом» и т. д.) вводится один небольшой фактурный штрих: октавы в басах вместо квинт. Однако это «чуть-чуть» сообщает музыке новые смысловые оттенки. Терпкость, грубоватость диссонировавших с другими голосами басовых квинт сменяются бархатистой глубиной и еще более отчетливой «колоколь-

ностью» тянущихся октав. Широко раскинувшиеся верхние голоса аккордов создают ощущение пространства, прозрачности, чистоты, а исчезновение из гармонии *си-бемоля*[1] вдруг преображает все тот же политональный аккорд в тонику переменного лада As — f, только расположенную в виде секундаккорда. Это подтверждает гармония заключительного четверостишия, где тонический секундаккорд *ми-бемоль — фа — ля-бемоль — до* окончательно закрепляется благодаря временному сдвигу баса на *ре-бекар,* своего рода вводный тон в эту своеобразную тонику (см. нотный пример на стр. 364).

Итак, «лейтгармония» из «Поэмы памяти Сергея Есенина» получает в «Деревянной Руси» новое развитие, вступая в различные функциональные, политональные и колористические связи, превращаясь в тонический аккорд переменного лада[2], звучащего как ярко национальный и очень современный музыкальный образ.

## 3

Подобно тому как вживание в круг образов того или иного поэта приводило Свиридова к сочинению своего рода циклической поэмы, героем которой становился сам поэт, так и вживание в мир родных песен Курской области вызвало к жизни кантату, или сюиту, — своего рода поэму о русском народе. На грани 40-х и 50-х годов решающий перелом в творчестве композитора про-

[1] Он сохраняется, правда, как проходящий звук в вокальной мелодии.

[2] В «Поэме памяти Сергея Есенина» эта гармония еще разрешалась в обычную тонику (первая часть) или же звучала непрерывно, как сплошное гармоническое остинато (пятая часть, за исключением среднего эпизода Allegretto non troppo, построенного на другом материале), но не вступала в настоящие функциональные взаимоотношения с соседними аккордами. Связанная образно с судьбой поэта, его рождением и гибелью, она становится ладогармонической основой финала «Поэмы», о котором до сих пор спорят, что́ это — смерть или апофеоз, почему в музыке столько света, хотя в тексте фигурирует лишь один месяц? Но ведь это и не смерть, и не апофеоз, а нечто большее — своего рода «Вознесение». Как сказал в свое время Глинка о Пушкине: «Все бессмертные — в небесах» («Руслан и Людмила». Вторая песнь Баяна). Именно для такой цели понадобилась композитору эта новая музыкальная краска.

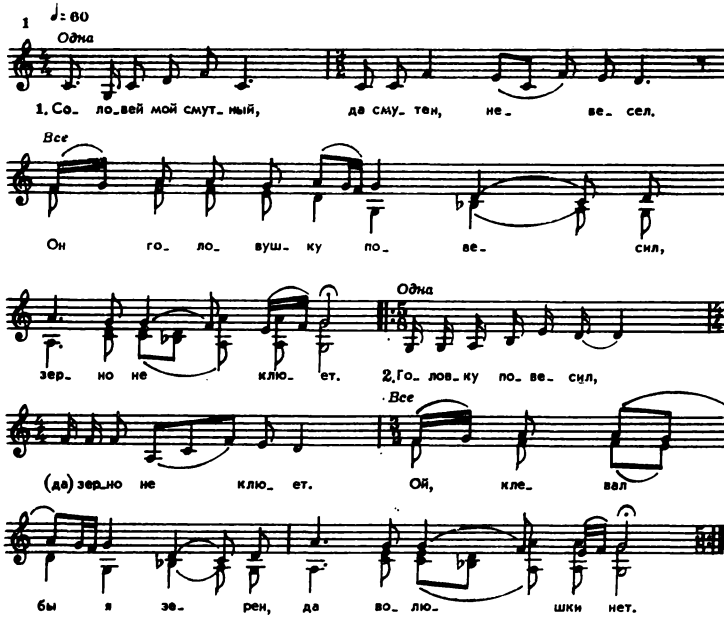
изошел с появлением поэмы «Страна отцов», в которой отчетливо раскрывалась преемственность поколений, живущих на одной земле; раскрывался через поэзию А. Исаакяна и образ родины поэта — Армении. В 60-е годы Свиридов возвращается к той же теме «страны отцов», но уже на русском, более того — самом близком ему, курском материале. В данном случае тема «поэт и его родина» становится автобиографической, хотя автопортрета в ней, конечно, нет. Но глубоко личное, любовное отношение к родной земле, ее людям и их песням остается — вот во что преобразуется на этот раз коренная свиридовская тема.

В нашей музыковедческой литературе встречаются утверждения, что Свиридов использовал точные, неизменные (или почти неизменные) записи, опубликованные в сборнике А. Рудневой [1]. Более того: В. Бобровский, со слов Рудневой, пишет, будто Свиридов, прослушав интересовавшие его песни в записи на пленку, заявил: «Здесь все, что нужно. Композитору делать больше почти нечего. Это музыка нашего будущего» [2]. Нужно ли говорить, что если что-либо подобное и было сказано, то относиться к этому следует весьма критически — как и к большинству такого рода композиторских парадоксов, преследующих обычно (сознательно или подсознательно!) лишь одну цель: упрятать от чересчур любопытных взоров свою творческую лабораторию.

Усомнившись в этом: «композитору делать больше почти нечего», я обратилась к сборнику Рудневой и сличила такт за тактом, строку за строкой нотный и словесный тексты народных песен с «Курскими песнями» Свиридова. Расхождения оказались очень значительными. Но поскольку их анализ должен быть темой отдельного исследования, приведу лишь один пример работы композитора над народным материалом.

Песня «Соловей мой смутный» (№ 31 в сборнике Рудневой) в записи выглядит следующим образом [3]:

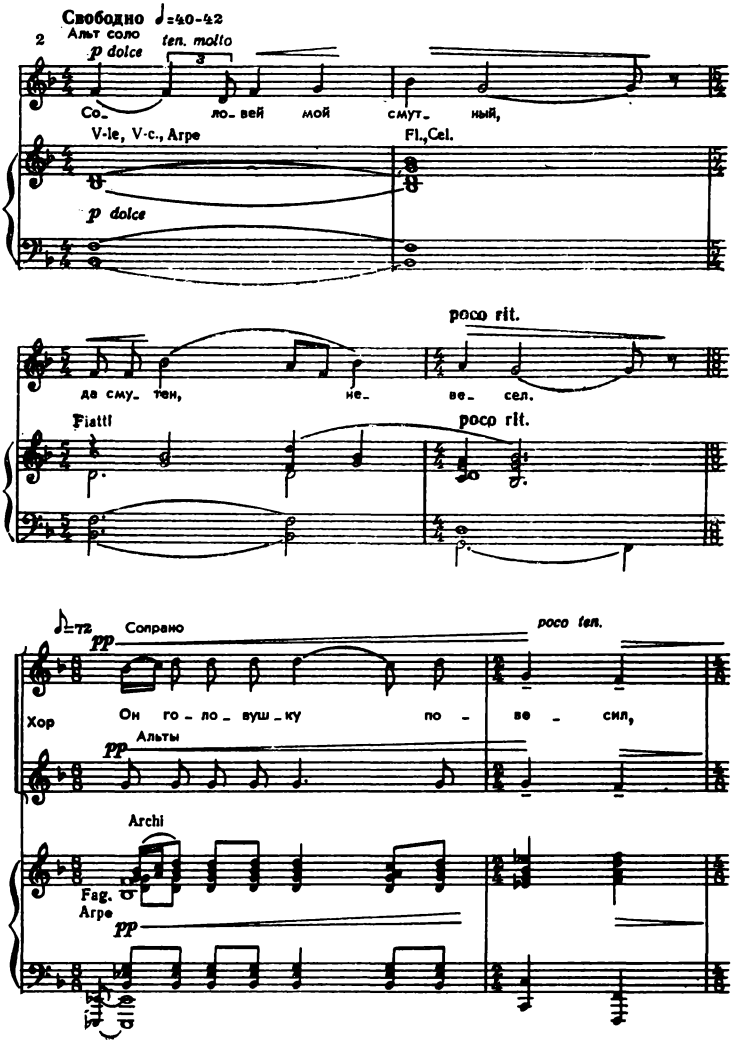
[1] А. Руднева. Народные песни Курской области. М., 1957.
[2] В. Бобровский. Драгоценная простота. «Советская музыка», 1965, № 12, стр. 29.
[3] Как указывает собирательница, по происхождению эта песня — «бурлацкая; поется по праздникам в компании; записана от группы певиц; запевала Павлова П. А.» (А. Руднева. Народные песни Курской области, стр. 124).

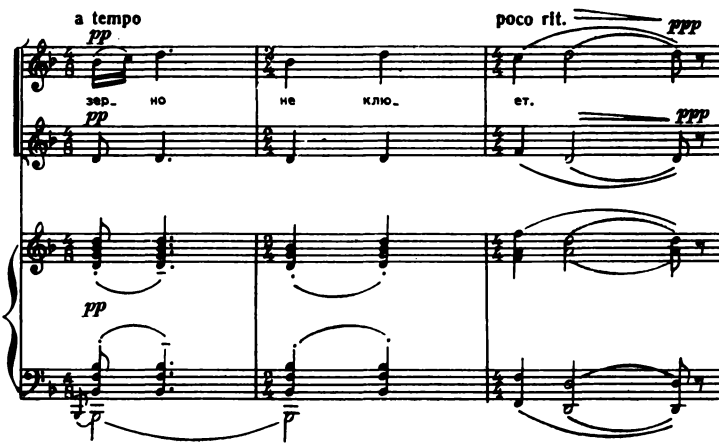



Композитор сильно меняет музыкальный облик песни. Он сохраняет лишь первый, второй, третий и седьмой куплеты текста (из семи) и чередование запева (альт соло) с припевом (двухголосный женский хор). Темп замедлен (♩=60 у Рудневой, ♩=40—42 у Свиридова), песня транспонирована в B-dur (с характерными для композитора «примесями» параллельных миноров: d-moll и отчасти g-moll), изменена ее метроритмика.

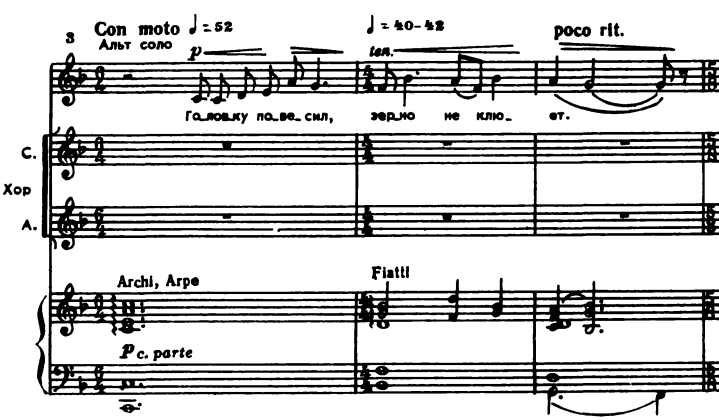
Мелодия в начале запева первого куплета (у Рудневой) автентична (квартовые ходы), содержит пунктирный ритм и даже напоминает нечто маршеобразное. Возможно, певицы села Селино исполнили на этот раз не лучший народный вариант. Зато ее продолжение (второй такт) — красивое, распевное, задумчивое — отлично гармонирует с грустным содержанием. Не удивительно, что Свиридов совершенно видоизменяет начало песни (все кварты заменены мягко и немного печально звучащими малыми терциями, пунктирный ритм преодолен триолями, темп очень замедлен: помимо указания метронома, мелодия изложена уже не восьмыми, а четвертями, появились сильно протяженные ноты — половинные, слигован-

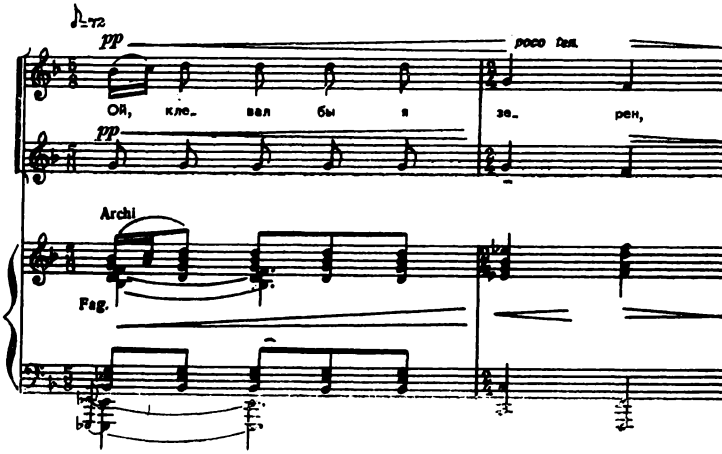
ные четверти), но сохраняет второй такт (правда, и здесь усилена распевность, протяженность всех долгих звуков). Сильной «ретуши» подвергся и хоровой припев; вторая его половина («зерно не клюет») вообще сочинена композитором, в развитие образа начала припева:






В запеве второго куплета («Головку повесил»), напротив, Свиридов сохраняет оригинальный мелодический оборот начала (см. пятый такт в примере 1), а довольно безликое продолжение (шестой такт) отбрасывает, заменяя его точным повторением второго такта первого запева (в своей обработке). Таким образом создается законченность музыкальной формы (если взять только два запева: АВ СВ). Припев же со всеми изменениями, внесенными композитором, повторяется и после второго куплета. Раз навсегда найденный музыкальный образ этого припева сохраняется у Свиридова на протяжении всей песни:






Взятая из народного первоисточника «парность» куплетов использована композитором, но не механически, а в симметричном «зеркальном» порядке, благодаря чему получается в известном смысле репризная структура (сочетание трехчастности с куплетностью):

| АВ | D | СВ | D | СВ | D | АВ | D |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Первый запев | Припев | Второй запев | Припев | Повторение второго запева | Припев | Повторение первого запева | Припев |

Не останавливаюсь здесь на исключительно тонком гармоническом оформлении напева с чередованием «ионийской» и «лидийской» кварт, с употреблением излюбленной свиридовской тоники (B-dur — d-moll), а также на нежной, прозрачной оркестровке (струнные, арфа) и пластичном, точно выверенном расположении голосов в хоре. В целом, видоизменив мелодию из сборника Рудневой, Свиридов придал ей черты традиционной протяжной песни с ее широтой, метрической свободой, плавными, неторопливыми вокальными разводами.

В итоге напрашивается вывод, что Свиридов обращается с песенным материалом из сборника «Народные песни Курской области» внимательно, бережно, но творчески, отнюдь не копируя каждую поту из фольклорной записи. Творческие результаты его работы решила глуби-

на психологического вживания в музыкальный материал песен Курской области, возможность почувствовать себя одним из многих, кто творит, хранит, варьирует и заставляет жить эту музыку, эти песни. И Свиридов также распевает взятую песню, создавая в ряде случаев свой вариант (как мы это видели на примере с «Соловьем смутным»). Это подход к народной песне не извне, со стороны, а, так сказать, изнутри. Он позволяет себе столько же свободы импровизации, как народный певец — не больше, но и отнюдь не меньше, становясь таким образом в определенном смысле участником воспроизведения песни, донесения ее до потомков из тьмы веков.

— Мне хотелось познакомить с этими песнями как можно больше людей, ввести эту музыку в нашу постоянную концертную жизнь! — сказал Свиридов автору этих строк. И поставленной цели он достиг. Именно ощущение своего единения с народом позволило, обращаясь с песнями совершенно свободно и подчас произвольно, ни на каплю не нарушить их стилистику, решительно отбросить все наносное и раскрыть полностью красоты, в них заключенные. Для этого надо «всего лишь» глубоко ощущать себя народным художником и в действительности быть им, как Свиридов.

## 4

Если в сочинениях на есенинские стихи Свиридов преимущественно разрабатывает современные выразительные возможности ладовой переменности, характерной для традиционного русского музыкального искусства, то в «Курских песнях» он, кроме того, обращается к иным ладовым богатствам национального фольклора, его древнейших слоев, до сих пор бытующих в русском устном песнетворчестве.

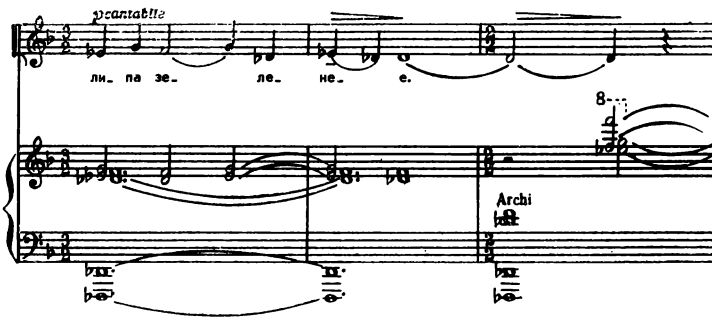
В нашем музыковедении уже писалось (в упомянутых статьях В. Бобровского и В. Цендровского) о своеобразных ладах, которые фигурируют в нескольких песнях, использованных Свиридовым: это тетрахорды из целых тонов, звукоряд которых укладывается в интервал тритона (увеличенной кварты). Глубокая древность, архаизм этих ладов не вызывают сомнений. Как же обращается с

ними современный композитор, как сочетает их с иными ладогармоническими средствами?

Для начала приходится возразить В. Цендровскому, который в своей чрезвычайно содержательной статье[1] упорно называет этот звукоряд лидийским ладом, создавая очень остроумную схему постепенного преодоления в «Курских песнях» лидийского Des-dur лидийским же B-dur. Все было бы так, если бы в песне «Зеленый дубок» встретилась... еще хоть одна нота, кроме *ре-бемоль, ми-бемоль, фа, соль*. Ведь лидийский лад — это диатонический семиступенный мажор, а здесь только четыре звука. Тетрахорд и ничего более. В этом-то и заключается камень преткновения. Лидийский лад давно освоен композиторами, а попробуйте написать содержательное и современное произведение на четырех нотах в интервале тритона!

Вот оно, это произведение (приводим его начало):

[1] Указанная статья «О гармонии Свиридова».




Гармония этого номера, открывающего «Курские песни» Свиридова, строится из сочетаний тех же четырех нот, что и мелодия. Широкое расположение, разнообразные тембровые сочетания инструментов, мелодическая вариантность, точное, лаконичное взвешивание всех музыкальных средств — вот что позволяет создать эту маленькую жемчужину, не нарушив звукоряда из четырех целых тонов. Свиридов назвал однажды подобные звукоряды *праладами*, то есть простейшими, древнейшими ладами.

Однако, чем миниатюрнее объект, разрабатываемый мастером, тем важнее каждая мельчайшая деталь, тем отчетливее она должна быть обрисована, чтоб весомее воздействовать на слушателя. Свиридов обладает безошибочным чувством *психологии восприятия* музыки. Поэтому он смело возлагает на каждый звук ответственную выразительную задачу. Видимо, здесь — краеугольный камень той поразительно современной простоты, которую может себе позволить этот художник.

Рассмотрим эту особенность его творческой манеры на примере из тех же «Курских песен». За «Зеленым дубком» — интимной, лирической песней, в которой господствует атмосфера поэтичной задушевности, — следует контрастирующая ей песня «Жаворопочек». Дружное, мощное славление весны, возрождения жизни звучит в этом коротком, очень радостном хоре (авторская ремарка «Светло, празднично»). Красочность, переливчатость оркестровых тембров, соотношения ладогармонических бликов, трепетность ритмического движения в оркестровом отыгрыше первых тактов создают ощущение ослепительного света, льющегося с небес. Последнее особенно под-

черкивается высокими тембрами деревянных духовых в сочетании с трубами, звонко, ярко, на предельно высоких звуках играющих короткий «щебечущий» мотив из четырех нот. Заметьте — из четырех нот, потому что мы к этому еще вернемся. Этот мотив рождает впечатление словно от взмаха огромных, сияющих крыльев — конечно, не жаворонка, а чего-то сказочно прекрасного и светлого. Может быть, Жар-птицы?

А не вернее ли видеть здесь несколько иной образ — традиционно русский, уходящий корнями в седую старину: праздничный, переливчатый колокольный звон, весенний, радостный, пасхальный? Ведь в народных представлениях прилет жаворонка связан именно с праздником Пасхи, недаром пекли к этому дню маленьких «жаворонков» с глазками-изюминками.

В сборнике Рудневой, где она значится под № 43, эта песня дается без деления на такты. Записанная в деревне Быстрец от старого крестьянина В. Ф. Орехова, она членится на фразы по смысловому признаку. Возможно, песня когда-то пелась хором, но теперь это — одноголосная мелодия, варьировавшаяся исполнителем в каждом куплете. Записано всего три куплета (не исключено, что исполнитель мог забыть слова остальных). На содержании ее, напоминающем «заклинание весны», лежит печать глубокой древности. Композитор сделал из короткого напева хоровую сцену, взяв для этого лишь первый такт (фразу) песни Орехова, правда, в двух вариантах, а также отдельные интонационные обороты из второй и третьей фраз.

Но вернемся ко вступительному оркестровому наигрышу из четырех нот. Почему именно он создает это внезапное ощущение света? Конечно, звонкие, яркие тембры высокого «дерева» и труб после долго тянувшихся тихих низких струнных рождают ощущение некоторого просветления. Однако еще важнее здесь соотношения ладовые, причем определенной смысловой нагрузкой наделяется буквально каждый отдельный звук.

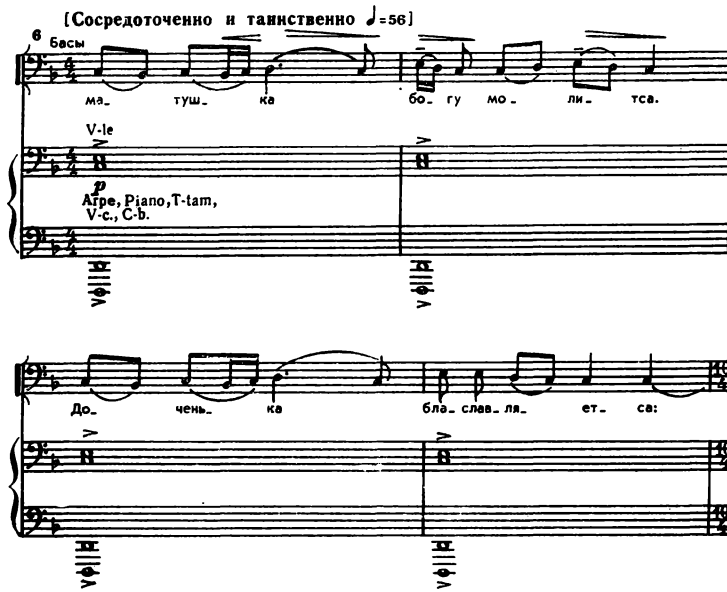
На протяжении всей песни «Зеленый дубок» в различнейших мелодических, аккордовых и тембровых комбинациях звучали *ре-бемоль — ми-бемоль — фа — соль*, тот самый тетрахорд, опирающийся на тритон, о котором речь шла выше. И хотя слушатель, казалось бы, привык к его звучанию (и, согласно утверждению многих теоре-

тиков, привыкнув, воспринимает любое диссонирующее созвучие как тоническое) — однако же диссонантность, острота этого созвучия, пусть даже завуалированная, продолжает тревожить его слух, рождая ощущение напряженности, даже, пожалуй, какой-то вопросительности.

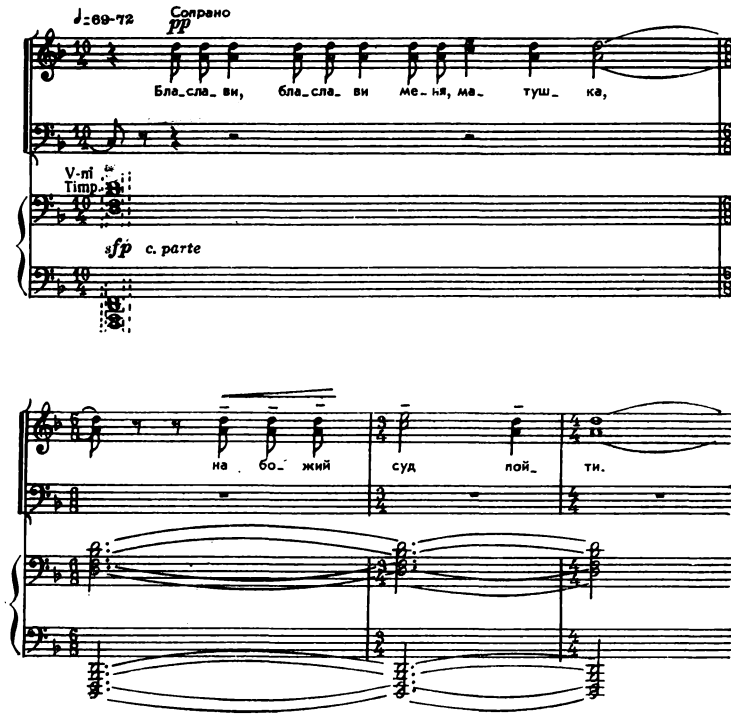
Оркестровый наигрыш песни «Жавороночек» сразу же разрешает эту напряженность. Разрешает в самом прямом — музыкальном — значении этого слова: он построен на звуках *до — ре — фа — соль*. То есть тритон (увеличенная кварта) разрешается, как ему положено, в квинту *до — соль*, и весь тетрахорд переходит естественнейшим образом в следующие четыре звука:

Слушатель совершенно невольно и неосознанно воспринимает этот переход как разрешение в C-dur, и именно от него-то исходит ощущение внезапно брызнувшего яркого света. Это ощущение остается стабильным на протяжении шести тактов инструментального наигрыша, а хор вступает в тональности g-moll, создавая в первый момент оттенок миксолидийского лада. Впрочем, этот оттенок тут же исчезает, потому что на самом-то деле никакого C-dur не было, а были только четыре ноты — без ноты *ми*. Далее хоровой напев в порядке естественной переменности переходит в B-dur и задерживается там. Свиридов упорно утверждает в басах тоническую квинту *си-бемоль — фа* и завершает первый куплет хора долгим, тянущимся у всех голосов *фа*. А когда на фоне все того же тянущегося звука снова вступает инструментальный отыгрыш из тех же четырех нот, возникает эффект бесполутоновой пентатоники *си-бемоль — до — ре — фа — соль*, так как *си-бемоль* уже усвоен слушателем в качестве тонического устоя. Это пентатонное «щебетанье» звучит столь же радостно и светло, как и в своем первоначальном виде, и подготавливает новое вступление хора в переменном ладу g-moll — B-dur. Но самое замечательное, что на протяжении всего хора «Жавороночек» ни разу не встречается нота *ми* — ни с бемолем, ни без него, и мы до самого конца так и не узнаем, ионийский перед нами B-dur или лидийский. А поскольку не появляется ощущение лидийности, этот вопрос и не возникает.

Таким образом, учитывая все нюансы психологии музыкального восприятия, Свиридов очень тонко и точно готовит появление третьего номера — «В городе звоны звонют», в котором появляется целотонный тетрахорд от звука *си-бемоль* с необходимым для него *ми-бекаром*. Но и это еще не есть лидийский B-dur, так как органный пункт на очень низком басовом *ре* (имитация колокольного звона) позволяет воспринимать весь долгий унисон басов-рассказчиков как своего рода натуральный d-moll [1]. И лишь в конце третьей части действительно впервые возникает лидийский B-dur — на словах «Бласлави меня, матушка», которые поет женский хор от имени юной героини «Курских песен». Музыка этого эпизода сочинена Свиридовым. Высокие, робкие голоса (двухголосие сопрано), «холодноватые» звучания чистых кварт и лидийской IV ступени на фоне трепещущего тремоло струнных воспринимаются как образ просветленный, нежный и беззащитный — как портретная зарисовка молодой девушки в белом платье, символа возвышенной душевной чистоты:




[1] Что тоже весьма условно, так как это не диатонический лад, а всего лишь тетрахорд.




Так с удивительной прозорливостью и психологической чуткостью «завоевывает» Свиридов каждый звук, каждый ладовый оттенок, каждый мельчайший музыкально-смысловой нюанс, творчески доказывая свое право на простоту в музыкальном искусстве — высокую простоту, проистекающую от огромной концентрации музыкальной мысли.

## 5

Если интонационные истоки «есенинских» сочинений Свиридова и «Курских песен» лежат в различных пластах русского крестьянского песнетворчества — от сравнительно близких к нам хронологически до теряющихся в глубокой древности, то другую линию его вокальной музыки 60-х годов составляют произведения, сознательно

ориентированные композитором на интонационный мир городской песни. Свиридов — тонкий стилист и никогда не допустит разрыва между образами литературными и музыкальными в синтетических вокальных жанрах. Вот почему «Петербургские песни», в которых из восьми номеров четыре (центральные по содержанию) написаны на стихи из блоковского цикла «Город» [1], развивают интонационный пласт городской русской песенности, по-своему претворяя стилистические черты популярной песни и бытового романса конца XIX и начала XX века.

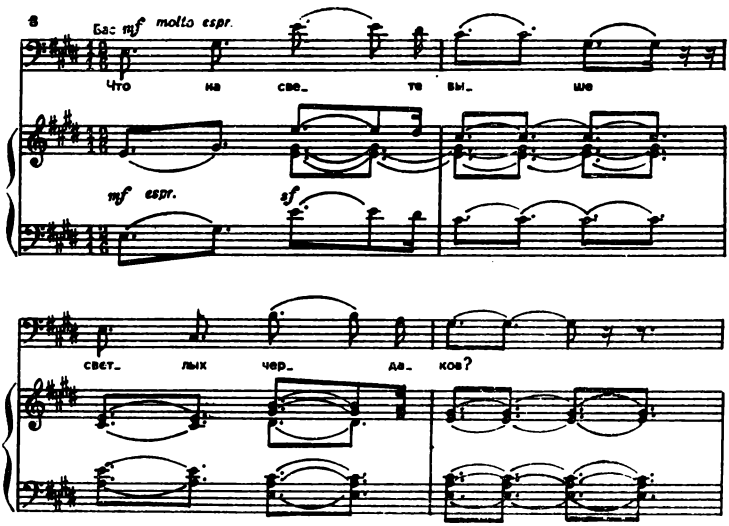
Разумеется, тут есть множество переплетений со свиридовскими же сочинениями другого содержания — например, с музыкальными образами цикла «У меня отец — крестьянин», где также очень силен элемент русский в жанрово-бытовой его разновидности. Наигрыши есенинских тальянок невольно всплывают в памяти, когда звучит фортепианное вступление песни «На Пасхе» с любопытной авторской ремаркой — «Имитируя колокольный звон и одновременно переборы гармоники»:

И в монументальном драматическом монологе «На чердаке» имеется интонационная перекличка с есенинской «Есть одна хорошая песня у соловушки» (финал цик-

[1] Кроме того, взяты два стихотворения из цикла «Арфы и скрипки» и два («Вербочки» и «Колыбельная песенка») вне циклов.

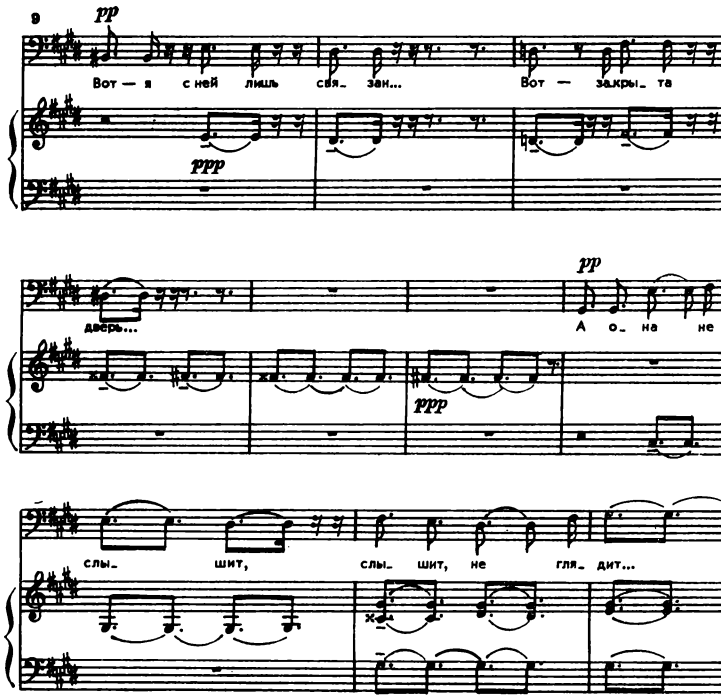
ла «У меня отец — крестьянин») — при всех различиях поэтического мира Есенина и Блока, ведь образы эти отобраны Свиридовым и прочтены им под своим творческим углом зрения. Поэтому и возникают подобные, кажущиеся подчас неожиданными, музыкальные параллели.

В песне «На чердаке» Свиридов находит широкую, размашистую интонацию-возглас с долгой остановкой на терцовом тоне для первой фразы — песенного «зачина»:




Это идет от распевов «молодецких» песен, традиционно связанных на Руси с образами природы (песни типа «Ох ты, степь широкая»). И Свиридов придерживается той же образной системы: его широкий мелодический «зачин» порожден словами «Что на свете выше светлых чердаков?», невольно вызывающими в сознании картину приволья, которая открывается взгляду, брошенному на город «с птичьего полета». Но это лишь первый образный «блик», за которым таится сложное психологическое содержание.

Короткие речитативные фразы, полные трепета и затаенного напряжения, постепенно приоткрывают слушателю смысл свершившейся трагедии:




Свиридов сделал сокращения в стихотворении Блока: из десяти четверостиший оставлено только семь. Сняты строки, конкретизировавшие событие (смерть молодой жены) и описывавшие красоту белоснежных зимних нарядов (четвертый, шестой и седьмой куплеты). Но, изъяв некоторые поэтические подробности, композитор не уменьшает содержательности образов. Он накаляет остроту внутреннего драматизма средствами чисто музыкальными, постепенно усиливая и раскрывая глубину горя и отчаяния, переживаемого его героем.

Характерен следующий прием. Широко распевный «зачин» проводится в начале монолога один раз, занимая четыре такта и две стихотворные строки (см. пример 8). Во второй и третий раз он динамизирован и повторен дважды, каждый раз охватывая по восемь тактов и по целому четверостишию (см. пример 10). Напротив, очень

развитая в первом куплете речитативная часть содержит при первом своем проведении два с половиной четверостишия — двадцать два такта, а в дальнейшем она сильно сокращается (по одному четверостишию текста — по восемь тактов музыки).

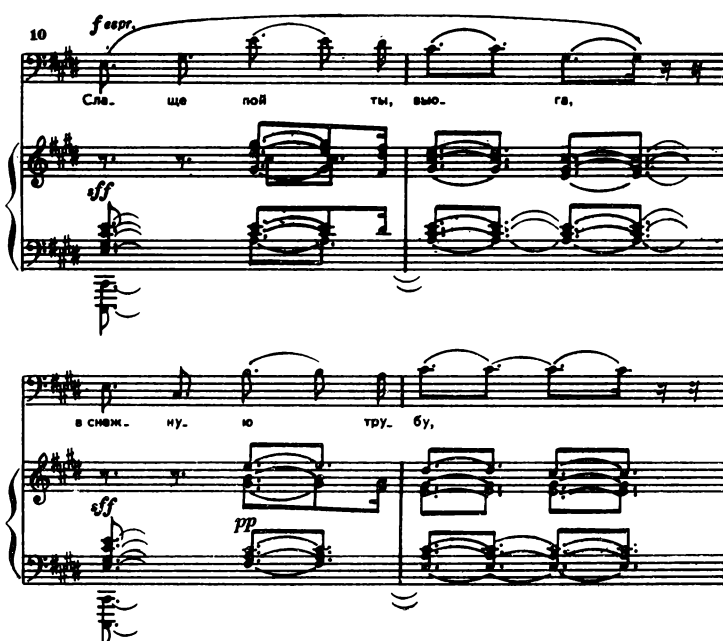
При этом композитор противопоставляет, в известной степени, и ладогармонические сферы обоих разделов. Если в «зачине» преобладает тонико-субдоминантовая сфера, начиная с «чистой» тоники (такты 1—2), через субдоминанту третьего такта — к тонике с секстой (излюбленному свиридовскому аккорду) в конце «зачина», то в большом речитативном разделе из двадцати двух тактов, впервые — очень таинственно и напряженно — приоткрывающем завесу над свершившимся, преобладают гармонии доминантовой сферы. Для Свиридова, особенно в сочинениях на русские темы, более типично мышление натуральными ступенями или плагальными соотношениями, и поэтому звучание «обыкновенного» половинного каданса на доминанте (трезвучие V ступени гармонического минора), завершающего фразу:

Путь туда заказан,
И на что — теперь?

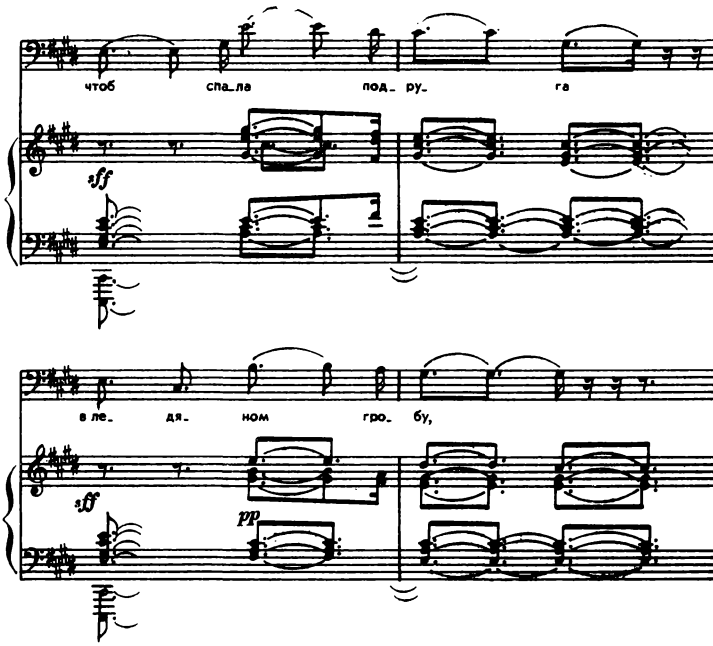
воспринимается как явление необычное, настораживающее.

Композитор употребляет тут автентические гармонии при упоминании о смерти, о мистическом страхе перед закрытой дверью и т. п. (см. пример 9, такты 1—6). В последующих тактах тоже обыгрывается доминантовая гармония, но это сделано очень тонко: если ранее при половинном кадансе звучала гармоническая доминанта cis-moll, то теперь исчезают все разновидности звука *си* (с диезом и без него), преобладают «пустые» звучания, на первых долях тактов смягченные задержаниями (см. пример 9, такты 7—10). Далее наряду с V ступенью появляются гармонии III ступени, «пустые» квинты сменяются обыгрыванием одного звука *соль-диез*, который играет роль предыкта. Возвращение в привычную натурально-плагальную сферу, более человечную (для Свиридова) по сравнению с настораживающим миром доминанты, трактуется и как возвращение от оцепенения перед лицом смерти к взрыву отчаяния.

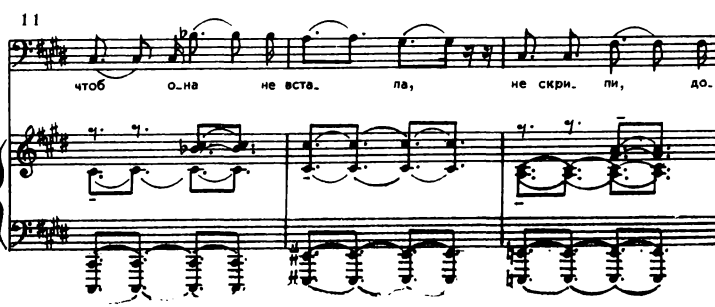
Так вступает реприза «зачина», сильно динамизированного, удвоенного по размерам и видоизмененного гармонически. Теперь весь он звучит на органном пункте глубокого басового *до-диез* и с одной единственной гармонией — тоникой с секстой: «свиридовская тоника» именно здесь до конца раскрывает свою «колокольную» природу [1]. Знаменательно, что глубокое басовое *до-диез* в предыдущей песне («На Пасхе») откровенно имитировало колокольный звон, но там это был звон праздничный, а здесь — трагический, погребальный, сопровождаемый «рыдающим» задержанием у фортепиано. Таковы оба — второе и третье — проведения широкого «зачина» этого монолога:

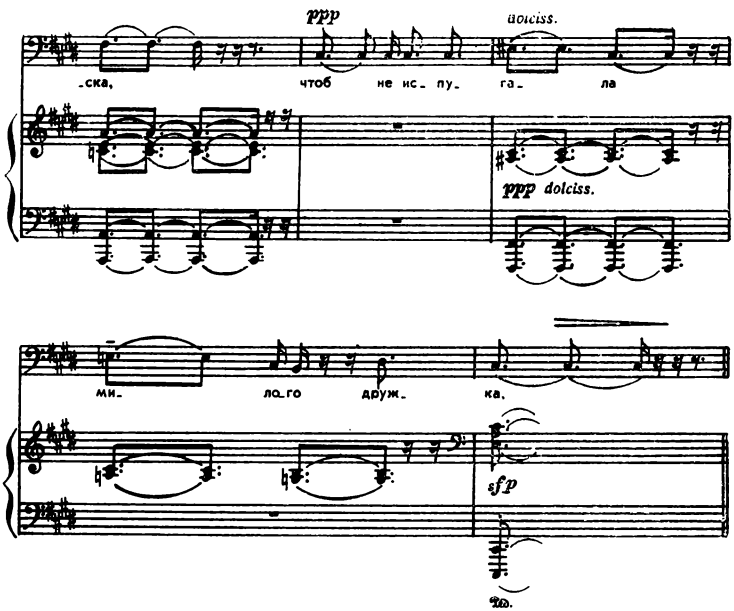



[1] Как не вспомнить здесь снова финал «Поэмы памяти Сергея Есенина», построенный целиком на этом же аккорде?!




Но если после первого динамизированного «зачина» идет еще одно — укороченное — вариантное изложение речитативного раздела, со слабо автентическими гармониями, то самое последнее его появление (типа коды, после второй волны «взрыва отчаяния») связано с грустным приятием неизбежного. Бурное выражение горя сменяется печальным шепотом. И характерно, что это примирение снова сопряжено с возвращением в плагальную сферу:






Что взял при этом Свиридов от городской песни-романса? Прежде всего — тот напряженный и открытый драматизм личного высказывания, который почти невозможно было встретить в его сочинениях 50-х годов. Если, например, в «Финдлее», «Возвращении солдата» или «Песне под тальянку» композитор подавал лирику, преломленную через жанр или через портретную характеристику того или иного персонажа, достигая при этом зримой наглядности образа, то в монологе «На чердаке» господствует иной принцип: эмоциональное, человеческое начало выражено настолько ярко и обобщенно, что какие-либо портретные черты отходят на второй план (о них можно в какой-то мере судить по различным деталям литературного текста скорее, чем по приемам музыкальной характеристики) [1].

[1] И все же драматизм личного высказывания у Свиридова всегда дается не прямо, а через иносказание; в музыке, как правило, — через песню. Вот и в стихотворении Блока композитор подчеркнул чисто русский песенный прием — обращение к силам природы, сделав из этого «зачин» песни. Герой Свиридова всегда сдержан и предпочитает говорить иносказательно. Он никогда не скажет «О, как я несчастен», а предпочтет что-нибудь вроде: «Есть одна хорошая песня у соловушки», или «Я — последний

От городской песни-романса взято многое и в мелодике «Петербургских песен». Например, в приведенных образцах — обилие скачков на большие интервалы (сексту, септиму, октаву), частое употребление задержаний. Наконец, с теми же истоками связано и появление доминантовых гармоний (как мы видели, весьма своеобразно переосмысленных), вообще не так уж часто применяемых Свиридовым в произведениях, навеянных русской тематикой. В ряде частей цикла встречаются фактурные приемы, восходящие к определенному бытовому инструментарию изображаемой эпохи. Помимо упоминавшихся гармоники и колоколов, композитор обращается и к гитарному аккомпанементу, и к монотонно-«вращательному» наигрышу шарманки, и к «журчащим» звучаниям разложенных трезвучий в быстром темпе (преломление специфической «фортепианности» в ее традиционном понимании).

Все эти приемы, подчиняясь глубоко индивидуальной свиридовской лепке фразы, с четко выделенными смысловыми оттенками, с тонкой, выразительной подачей слова, становятся в руках мастера новыми красками, расширяющими возможности его музыкальной палитры.

## 6

Мы говорили о тех тонких и точно дифференцированных смысловых оттенках, которые приобретают у Свиридова последнего времени различные гармонические сочетания, а подчас и отдельные ступени звукоряда. Эта тенденция к дифференциации уживается, однако, с прямо противоположной, но также связанной со стремлением к простоте и к древнему колориту. Речь идет еще об одной разновидности п р а л а д а, которая встречается, например, в «Курских песнях».

Песня «Ой, горе, горе лебедоньку моему» [1] — четвертый номер «Курских песен», — казалось бы, меньше других переделана композитором по сравнению с фольклорной записью. Здесь точно сохранено чередование соли-

поэт деревни», или «Открыл окно. Какая хмурая столица в октябре!». А ведь я перечисляю здесь начала таких монологов, в которых сводятся последние счеты с жизнью...

[1] А. Руднева относит ее к протяжным лирическим. Запись сделана в селе Долженково от группы певиц. Запевала Бодракова Н. К. (см. стр. 29 и 123 цит. сб.).

стки и двухголосного женского хора, выдержан протяжный двухголосный распев параллельными терциями на слове «перья». Однако Свиридов иначе расположил тактовую черту, что позволило избежать перемены метра, сохранив сквозное движение на $^2/_4$ на протяжении всей песни (это важно для создания образа); кроме того, песня транспонирована в d-moll в связи с общим тональным планом кантаты. Есть здесь и определенные дополнения, внесенные композитором в саму мелодию песни. Это и короткое глиссандо (форшлаг *до-диез — ре*) в начале мелодии, и небольшие ритмические изменения в первом и втором тактах, и способствующий плавности напева отказ от пунктирного ритма в третьем такте, и дополнительный звук (тоническая прима), тянущийся в конце запева:

Этот тянущийся звук создает четырехтактность в соответствии с четырехтактным же припевом. Для Свиридова важно введение такой симметрии в структуру песни, так как из лирической протяжной он делает ее несколько более оживленной хороводной, для которой характерны именно симметричный размер и четный, ровный ритм движения.

Но и в припев композитор вносит некоторые изменения. Так, он начинает его первый и второй такты одинаковым соотношением голосов на квинту (у Рудневой в первом такте припева — терции), усиливая единство все-

го напева. Наконец, кончает Свиридов не прямым ходом двух голосов в октаву (тоже тянущаяся тоническая прима!), а дополняет последнюю интонацию задержаниями в обоих голосах, очень характерными для русской песни и, к тому же, логически связанными с голосоведением в предыдущем такте.

В «Курских песнях» Свиридова эта песня следует прямо за сценой благословения невесты (см. об этом на стр. 276) как новый этап сюжетного развития. Плавно, естественно переходит последний аккорд «В городе звоны звонют» в легкую фактуру струнных пиццикато на фоне тянущегося *ре* фагота. После остановки, застылости, темного колорита предыдущей песни начинается равномерное, осторожное движение. В сочетании с задумчивой, напевной мелодией возникает образ поэтичного, медленного девичьего хоровода. Общее настроение этой песни — тихая, затаенная грусть, ее атмосфера — воздушная, прозрачная и целомудренная. Свиридов придает ей черты обряда, строгого ритуального действа, вроде таинственного заклинания. Невольно вспоминается аналогичный момент в «Поэме памяти Сергея Есенина». Там в сцене «Ночь под Ивана Купала» (I) есть эпизод со словами:

Ой, да у наших у ворот
Пляшет девок корогод...

Его напевает хор очень тихо, не спеша, отчеканивая каждое слово, на фоне остинатно повторяющегося наигрыша деревянных духовых:

При этом сходство между обоими свиридовскими хороводами проявляется и в равномерной ритмике легкого аккордового аккомпанемента, и в квартовых ходах мелодии, и в тянущихся октавах главного выдержанного тона (*до* — в «Поэме», *ре* — в «Курских песнях»), и в плагальности гармонии.

Заметно, однако, что гармоническое мышление композитора эволюционировало от сравнительно большей функциональной четкости (смена тоники и субдоминанты — в «Поэме») к более завуалированному в гармоническом смысле и «архаическому» чередованию аккордов: в песне «Ой, горе, горе лебедоньку моему» в натуральном d-moll «действует» лишь тоническая гармония (трезвучие I ступени) и аккорд, в который входят все остальные тоны натуральной гаммы (*си-бемоль — до — ми — соль*), образуя слабо плагальное созвучие — секундаккорд VII ступени. Лишь один раз в четыре такта последний чередуется с септаккордом IV ступени — то есть с более четко выраженной в функциональном отношении субдоминантой.

Таким образом, беря, казалось бы, обычнейший натуральный минор, Свиридов группирует его аккорды не дифференцированно, по принципу «устой — неустой», отказываясь от всяких утонченностей гармонии, игры светотеней, альтераций и хроматизмов. Тем самым эолийский лад приобретает куда более архаичную и, по существу, только колористическую выразительность. Композитору нужна лишь некая первооснова лада. И «неустой» здесь мягкий, без обостренных тяготений, подчеркивающий чисто русский (даже древнее — чисто славянский) колорит музыкального образа.

Неизменная повторяемость выдержанного аккомпанемента в сочетании с мягкой плавностью напева, где чередуются соло альта и женский двухголосный хор, с прозрачными тембрами струнных и деревянных, играющих тихо и приглушенно, и порождает картину этого таинственного хоровода девушек, заклинающих счастье подруги, которой скоро придется стать матерью и «малую детину воспитать». Гармоническая статичность в соединении с постоянным ритмом шага создает это ощущение тихого хождения на цыпочках и глубокой серьезной сосредоточенности. Так возникает картина древнего обрядового действа.

Обращая свой взгляд к первоосновам русского искусства, разнообразно используя возможности, заложенные в крестьянской и городской песенности, Свиридов не обходит еще одного источника национальной музыки, роль которого у нас долгие годы несправедливо забывали: древней православной хоровой культуры, восходящей генетически к отечественному средневековью. Именно об этом источнике, интерес к которому возрос в последнее время в связи с общим возрождением интереса к русской старине, следует напомнить, чтобы верно оценить ряд сочинений, написанных Свиридовым в 60-е годы.

Глубокое освоение, чуткое понимание художественного богатства этой ветви национальной культуры было свойственно композитору всегда. В ораториальных произведениях 50-х годов оно нашло свое отражение, не только прямое (хор «Ныне отпущаеши раба твоего» во второй части «Патетической оратории»), но и более опосредованное (партия хора в эпизоде «Я — последний поэт деревни», финальный хор «Небо — как колокол» в «Поэме памяти Сергея Есенина» и др.). Сам композитор утверждает, что мелодическая и ладовая основа хора «Небо — как колокол», была навеяна знаменным распевом.

Среди произведений 60-х годов у Свиридова есть группа хоров и сочинений иных жанров, в которых отчетливо проявляются связи именно с этой ветвью старинной русской музыки. Таков, прежде всего, симфонический «Маленький триптих». По музыкальной образности, по трехчастной композиции с контрастным следованием небольших частей, по безыскусственной простоте и искренности музыки, по яркости национального склада это произведение естественно становится в один ряд с серией маленьких кантат 60-х годов. Эту серию пока образуют «Деревянная Русь», «Грустные песни» и «Снег идет». «Маленький триптих» может служить как бы прелюдией к этим размышлениям о смысле жизни и смерти.

Первая часть «Маленького триптиха» (Allegro moderato un poco rubato) начинается со строгого и возвышенного хорала струнных с сурдинами. Мягкое, приглушенное звучание струнного квинтета напоминает отдаленное пение хора. Натуральные ступени диатонической гармонии, полное отсутствие каких-либо хроматизмов и автен-

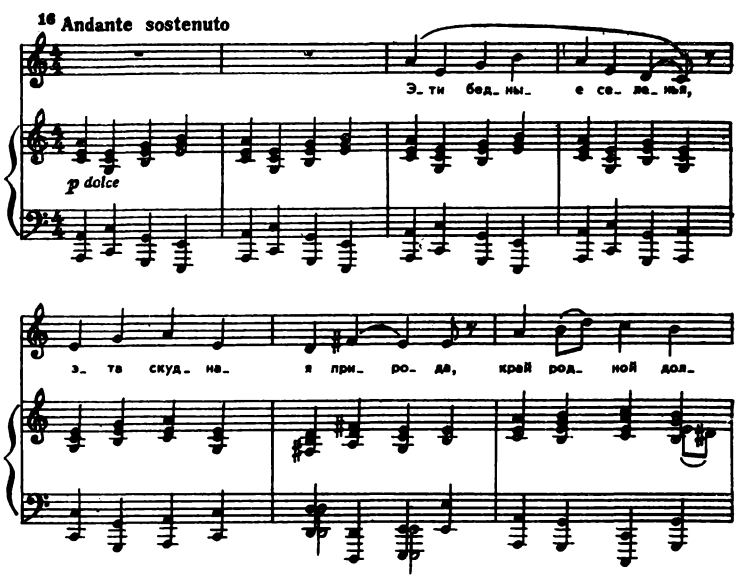
тических оборотов, светотень переменного лада (ощущение переменности порождает g-moll с постоянной опорой на *си-бемоль* в басу) — все это звучит очень по-русски, но не в характере крестьянского или городского напева. И гармония, и мелодическая линия с частыми повторами одного звука, с характерным обыгрыванием оборота IV—III, с преобладающим плавным поступенным движением и свободной переменной метрикой вырастают из типичных приемов национальных культовых песнопений:

Этот хорал положен в основу всей первой части «Триптиха». Его вариантное развитие на протяжении первой части связано с наслоениями все новых инструментов и групп, образующих то подголоски (особенно хороши — высокие, песенные, мелодические), то колористические или политональные «пятна» (не выходящие, однако, как правило, из пределов строгой диатоники). Но струнная группа на протяжении всей первой части играет строго определенную роль — роль, я бы сказала, вокальную: мягкая напевность, почти речевая выразительность ее интонаций и тембра помогает ей заменять настоящий хор. Так симфоническое произведение Свиридова выявляет свою скрытую вокальную природу — словно хоровая музыка без слов.

Еще более отчетливо, чем в «Триптихе», проявляется преемственная связь с той же линией старинного русского пения в ряде хоровых сочинений Свиридова, особенно в хорах на слова Есенина «Ты запой мне ту песню» и «Душа грустит о небесах». Последний, с его мягкими, строгими натуральными гармониями и краси-

выми, плавными подголосками, написан для двенадцатиголосного мужского хора с запевалой (баритон). В нем использован прием антифонного пения — две одинаковые хоровые группы вступают поочередно, ведут своего рода диалог, и в дальнейшем, по мере развития музыкального образа, голоса их сливаются, как единый многоголосный певческий «организм» [1].

Мне представляется, что тот же источник определил строгий и одухотворенный хоральный склад музыки в романсе «Эти бедные селенья». Стихотворение Тютчева, полное нежности к родной земле, настолько глубокой и сильной, что патриотическое чувство перерастает в молитвенное преклонение перед родиной[2], и вызвало этот музыкальный образ — возвышенный и прочувствованный, чистый и просветленный, почти торжественный в кульминации, с излюбленным свиридовским чередованием натуральных гармоний:




[1] Указанные хоры анализируются в статье В. Живова, публикуемой в настоящем сборнике (см. стр. 339—348). — *Ред.-сост.*

[2] Невольно напрашивается параллель с Есениным, в частности со стихотворением «Я странник убогий», которое взял Свиридов в кантату «Деревянная Русь».

8

На протяжении 60-х годов в творчестве Свиридова все сильнее заявляет о себе характерная для него склонность к философской лирике, отражающей общие вопросы бытия человеческого, включая тему жизни и смерти.

После почти двадцатилетнего перерыва композитор обращается снова к поэзии Аветика Исаакяна. На этот раз его привлекли два стихотворения, которые по-новому освещают патриотическую тематику, — об изначальной связи человека и земли («Легенда» и «Камень»); присоединив к ним написанную еще во времена «Страны отцов» песню «Изгнанник» (не вошедшую в ранний цикл), Свиридов объединяет все три монолога — одинаково трудно называть их и романсами, и песнями! — в короткую поэму типа триптиха[1].

При этом композитор придерживается того круга музыкально-выразительных средств, которые были свойственны его прежним сочинениям на слова А. Исаакяна. Здесь отчетливо видно, насколько глубоко проникается Свиридов идейно-образным содержанием творчества того или иного поэта, идя не по обычному пути музыкального прочтения стиха, его переложения на музыку, а находя музыкальные эквиваленты для духа его поэзии, обнажая скрытые ее глубины. Так, Есенин, о чем бы ни шла речь в произведении, непременно связан для Свиридова с миром русской крестьянской песенности, Блок —

[1] Этот триптих исполнялся в сезоне 1968/69 года в авторском концерте как сочинение камерного жанра, но Свиридов уже высказывает намерение его оркестровать.

с образностью городской песни-романса[1], Исаакян — с суровыми эпическими картинами. Отсюда рождаются специфические выразительные средства этой музыки, погружающей слушателя в мир возвышенный, строгий и архаически величавый.

Декламационная, с широкими ходами, мелодическая линия «Легенды», которую поддерживают сосредоточенные «шаги» басовых октав, не случайно напоминает «Пролог» из поэмы «Страна отцов», особенно тот его средний эпизод, где говорится:

Вот восстают предо мною опять
Камни суровые древних колонн,
Полуразрушены бурями лет,
В хаосе, мир низвергавшем во прах.

Здесь же весь смысл — в преодолении хаоса, в творении мира осмысленной жизни, в рождении человека, впитавшего землю со всех концов нашей планеты:

Дабы человек, обходя поднебесную твердь,
Повсюду себя ощущал, как в родной стороне...

Поэтому музыка так строга, величава и эпически грандиозна — она раскрывает глубокий духовный подтекст древней легенды:

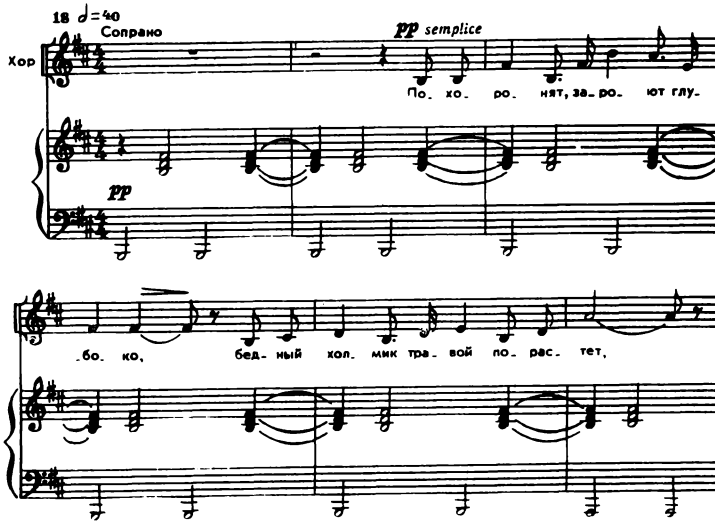
[1] По крайней мере, в «Петербургских песнях» и «Грустных песнях».

И все же в конце жизни человеку не нужна вся планета, его манит голос матери-родины, и ждет его тот единственный камень, под которым он найдет вечное успокоение. Об этом говорится в следующем монологе — «Камень». В неторопливом полифоническом «плетении» голосов здесь есть что-то органное, суровое, возвышенное и умиротворяющее в одно и то же время. А третья часть — «Изгнанник» — это мечта о далекой родной стороне, где мать (снова образ Матери, так часто символический и у Исаакяна, и у Свиридова!) баюкает внука и молится о своем сыне-изгнаннике. Это словно «наплыв» в кино, светлое видение человека о далеком, несбыточном счастье, перед тем как проститься с жизнью, шагнув навстречу вечности.

Той же теме ухода из жизни посвящена маленькая кантата для хора и оркестра «Грустные песни» на слова А. Блока. В трех ее частях отчетливо сквозит мысль о несовершенстве мира, в котором ничего не изменится после смерти одного человека. Горькой иронией звучат строки, завершающие первую часть:

Торопиться не надо, уютно;
Здесь, пожалуй, надумаем мы,
Что́ под жизнью беспутной и путной
Разумели людские умы.

Музыка кантаты очень проста: мелодия и лаконичный аккордовый аккомпанемент. Мелодия песенна, печальна и, вместе с тем, строга, чиста, поэтична, лишена малейшего элемента сентиментальности, слезливости или шумного, бурного выражения горя. В гармонии преобладают тонические органные пункты:




И здесь, в первой части кантаты, также есть известная ассоциация с поэмой «Страна отцов»: седьмая часть — «Моей матери». Очень сходны фактура аккомпанемента в обеих песнях, отдельные мелодические обороты. Видимо, для Свиридова здесь главенствует один психологический момент — прощание навек. В одном случае изгнанник, навсегда покидая родную страну, вспоминает с тоской об оставленной матери, в другом — человек уходит из жизни, покидая все, чем она была мила.

Вместе с тем для этого сочинения, как и вообще для творчества Свиридова, характерно мужественное и эпически созерцательное отношение к смерти, полное большой

внутренней собранности и выдержки. Это не мистическое просветление, но и не мрак беспросветного ужаса. Это — покой, вечный покой, вечный сон. В этом смысле можно провести аналогию с другим современным художником — Карлом Орфом, у которого в опере «Луна» смерть тоже трактуется как спокойный сон, умиротворение после жизненных невзгод.

Но это лишь одна сторона вопроса: там, где речь идет о человеке как таковом, о личном страдании и даже смерти, Свиридов бывает сдержан и строг. Иное дело — общая трагедия, грозящая гибелью человечеству, катастрофа, которую можно предотвратить, если кричать о ней полным голосом и бить в набат. Но для этого надо подняться над мелочностью личного прозябания, над житейскими переживаниями, над всем тем, что нам самим кажется человечески важным и значительным. Именно эту тему нашел Свиридов в знаменитом стихотворении А. Блока «Голос из хора», в его призрачно-страшном, чудовищном видении «конца света» — то ли космической катастрофы, то ли атомной войны, сказали бы мы теперь.

Грандиозная и грозная фреска «Голоса из хора» с ее потрясающим душу трагизмом — один из шедевров Свиридова. Композитор нашел остро впечатляющие интонации, гармонии, нашел единую линию сквозного, неумолимо нарастающего динамического развития, в котором осуществляется перерождение ласково-умудренной повествовательности в страстное, патетическое прорицание, полное боли, бесконечного внутреннего страдания (ср. нотные примеры на стр. 113 и 117). И снова — вариантность мелодических преобразований, колокольность глубоких басов, «напряженная статичность» гармонии и лаконичная, точная направленность каждого звука, каждой выразительной детали. Скульптурная рельефность образа, отчеканенного зрелой рукой большого мастера.

В этом монологе, как в «Деревянной Руси», хорах a cappella, кантате «Снег идет» и многих других произведениях 60-х годов, у Свиридова красной нитью проходит одна капитальная идея — идея преодоления мелочности обыденных интересов, идея высокой духовной устремленности искусства, поисков большого смысла жизни. Творческая позиция Свиридова в этом вопросе близка позиции замечательного русского писателя Андрея Платонова, который писал: «В сущности, в стремлении к счастью

для одного себя есть что-то низменное и непрочное; лишь с подвига и исполнения своего долга перед народом, зачавшим его на свет, начинается человек, и в том состоит его высшее удовлетворение или истинное вечное счастье, которого уже не может истребить никакое бедствие, ни горе, ни отчаяние» [1].

Музыку Свиридова 60-х годов можно было бы определить как искусство духовное, стремящееся воплотить дух нации, ее поиски нравственного идеала, ее понимание справедливости, правды, красоты. И второе, что характеризует индивидуальность Свиридова, неразрывно с первым: его склонность к образам позитивным. Не разоблачающий огонь критики, не изобличение и осмеяние пороков и несовершенств жизни вдохновляют его, а воспевание того светлого и возвышенного, что делает людей чище и лучше, что помогает людям жить и, мужественно перенося невзгоды, подняться над повседневностью.

Свиридов продолжает в этом смысле традиционную линию русского искусства, в идейном отношении, как и в чисто музыкальном, опираясь на наиболее устойчивые и постоянные позитивные черты русского характера и направленность национальной культуры, восходя к ее исконным, древним первоистокам. В его творчестве всегда сосуществует и переплетается устойчивое, отстоявшееся веками, и остро современное, волнующее нас, советских людей, именно теперь.

Уходя своими глубокими корнями в народ, искусство Свиридова — мир его образов, стремлений и идей — неразрывно связано с национальной культурой в широком смысле слова. Великолепный знаток русской литературы, истории, живописи, архитектуры, отлично разбирающийся в стилистических тонкостях любого искусства, умеющий всегда ухватить в нем духовную, идейную направленность и красоту, гармоничность выразительных средств, композитор никогда не замыкается в узком кругу «кастовых» музыкантских интересов. Для него музыка — не самодовлеющий мир, а одна из ветвей духовной жизни народа, тесно сплетающаяся с другими ее ветвями и питающаяся общими с ними соками. Нет более высокой похвалы для Свиридова, чем свидетельство, что то или иное сочинение его — не просто настоящая музыка, а произведение син-

[1] Андрей Платонов. Избранное. М., 1966, стр. 511.

тетического искусства, помогающее слушателю осознать и прочувствовать какие-то идеи или события действительной жизни. А ведь именно такую роль откровения, выходящего за рамки музыки как таковой, обогатившего наше понимание жизни России в ее прошлом и настоящем, сыграли в 50-е годы обе оратории Свиридова («Памяти Сергея Есенина» и «Патетическая»), а в 60-е — «Курские песни», «Голос из хора», «Душа грустит о небесах» и другие хоры на стихи Есенина.

Свиридов обладает редкой способностью убедительно говорить со слушателями о России в целом. Метко пишет в связи с этим известный французский музыковед М.-Р. Гофман, высоко оценивающий музыку Свиридова, которого он считает одним из крупнейших современных русских композиторов: «Свиридов стоит вне времени: не просто Россия сегодняшнего дня поет в его музыке (и с какой неотразимой мощью!), но вся Россия — Россия Киева и Новгорода; Россия Москвы и Казани; Россия 1905 и 1917 годов; Россия 1968 года и XIV столетия» [1].

Духовная жизнь народа, составляющая главную тему его творчества, раскрывается в разных аспектах: исторических и вневременных, общественных и личных, созерцательных и драматических, но более всего — в обобщенно-эпических, повествующих о глубинных процессах, о нравственных проблемах, о широко развертываемых картинах судеб страны, народа и его сынов.

В смысле национальных музыкальных традиций наиболее очевидны связи Свиридова с Мусоргским. Это и понятно: Мусоргский — титан русского и мирового искусства, от которого повелось многое и в нашей, и в зарубежной музыке XX века. Поэтому почти у каждого крупного композитора нашего столетия — а русского тем более! — можно найти что-то «от Мусоргского». Свиридов, как мне представляется, близок к нему в главном: основная творческая идея у обоих — судьбы России в прошлом и в настоящем, тревога за ее будущее. Добавим к этому общие творческие истоки в виде древней — народной и культовой — русской музыки и заметное сходство музыкальных натур этих национальных художников, сходство,

[1] Michel-R. Hofmann. La musique russe des origines à nos jours. Paris, 1968, p. 259.

которое проявляется в общих принципах музыкального мышления — таких, как афористичность изложения, объективность и картинность образов, склонность к сюитной композиции. Думается, что эта родственная генетическая связь с Мусоргским еще отчетливее проявилась у Свиридова в 60-е годы. И все же, несмотря на глубинность этой связи с генеральной линией русской классической музыки, в Свиридове очень силен советский художник, наш современник, кипучий и энергичный «соавтор» Маяковского. Пожалуй, только он умеет так неразрывно слить традиционное с совершенно новым в едином облике нашей Родины «с чертами древней вечной красоты», как это сделано в «Поэме памяти Сергея Есенина» и в песнях на стихи Блока, «Патетической оратории» и «Курских песнях».

Трудно быть подлинным художником великой нации, располагающей большой сложившейся культурой. Иногда может показаться, что уже все сказано и все творческие возможности и темы исчерпаны до дна. Только настоящий подвижник и творческий гений, соединившись в одном лице, могут сказать новое слово при подобных условиях. Свиридову удалось это сделать. Он не убоялся взять на себя груз духовной жизни своего народа со всей сложностью ее моральной проблематики, традиций и современных устремлений. И за это подвижничество — качество истинно большого художника — композитор уже вознагражден творчески.

Он сказал свое слово. Будем надеяться — скажет еще больше!

## Хоры a cappella Свиридова

Значение хора в творчестве Свиридова очень велико. Это не случайно. Первые художественные впечатления композитора связаны с русской деревней, с природой средней полосы России. Сызмала ему доводилось слышать крестьянское хоровое пение, любовь к которому он сохранил на всю жизнь. Мальчиком Свиридов пел в церковном хоре, а затем — в школьном. С тех пор хоровое пение ассоциируется у него с русским, народным, а хоровое звучание — с глубокими и сильными чувствами, высокими помыслами. Композитора привлекает богатство тембровых красок, выразительность человеческих голосов, присущая им сердечность и теплота. Привлекает его и массовость хорового пения, доступность его самому широкому кругу слушателей. Наконец, огромную роль играет сам подход Свиридова, художника-мыслителя, к своему творчеству. Главную свою задачу он видит в пробуждении у слушателя конкретных и определенных м ы с л е й. Вот почему Свиридову так нужно с л о в о. Слово придает необходимую конкретность выраженной в музыке мысли...

Задачи настоящей статьи скромны — это последовательный идейно-образный анализ a cappell'ных хоров Свиридова (доныне мало освещенных в печати) с попыткой предварительного обобщения их стилевых черт.

Сочинения для хора a cappella за небольшим исключением принадлежат к камерно-лирическому жанру; в

них часто используются тексты, рисующие картины природы или передающие ощущения от ее созерцания («Теплится зорька», «Лес», «Ночь», «Сосна», «Вечер», «Элегия», «Зима», «Жаворонок»...). Иное у Свиридова. В центре его внимания всегда человек; образы природы, как правило, выполняют роль фона к сильным и глубоким человеческим переживаниям. К человеку, к его уму, сердцу обращена музыка Свиридова — гражданина, философа.

Этим определяется и отношение композитора к поэтическому тексту. Первое обязательное условие при выборе стихотворения — наличие большой, воспитывающей мысли. Ее можно трактовать по-разному. И субъективное в свиридовской трактовке, конечно, присутствует (всякое прочтение субъективно), но рождается оно в желании передать объективное содержание поэтического произведения, его общечеловеческую значимость. Мысль поэта проникается у Свиридова глубоко личным чувствованием. Поэтому каждое свиридовское прочтение даже хорошо знакомого поэта становится открытием. Поэтому перед исполнителем вокальных сочинений Свиридова никогда не встает вопрос: кого трактовать — композитора или поэта? Поэта как такового нет. Есть прочтение его Свиридовым.

Впервые к жанру хора a cappella Свиридов обратился в «Пяти хорах» (1958). Каждый из них — произведение совершенно законченное, самостоятельное, со своими образно-эмоциональными особенностями и жанровыми приметами. Но есть одна черта, свойственная всем хорам. Это — глубина и философская значительность поставленной проблематики. В непритязательной форме хоровой миниатюры Свиридов говорит со слушателями о проблемах непреходящих, вечных: о молодости и увядании, о жизни и смерти, о природе, о Родине.

В основу первого хора — «Об утраченной юности» — положен сокращенный и несколько измененный прозаический отрывок из VI главы «Мертвых душ» Гоголя[1]. Содержание его — исповедь человека, утратившего свежесть и непосредственность чувства, ясно сознающего

[1] Подробнее об этих сокращениях и изменениях см. в статье М. Элик (стр. 79—80 наст. изд.). — *Ред.-сост.*

эту утрату и глубоко переживающего ее. Каждая мысль, каждая фраза текста «читается» музыкой Свиридова необыкновенно ярко и выпукло. Причем в музыке, на первый взгляд, как будто ничего не происходит; в ней нет эффектных кульминаций, особо сложных гармоний. Все исключительно просто. И тем не менее перед нами возникает почти осязаемая картина — человек уже немолодой неторопливо, задумчиво ведет рассказ:

В создании атмосферы непринужденно и вольно льющейся речи большое значение имеет, конечно, сама прозаическая форма текста, ритм и структура которого неквадратны, а фразы и предложения несимметричны[1]. Но главное — в интонационной близости музыки к разговорной речи. Речевые интонации слышатся не только в изгибах мелодии, но и в ритме, дыхании, в разделительных паузах, фразировке. Перерывы в течении мелодии и деление музыки на закругленные фразы-отрезки отнюдь не препятствуют ее слитности, поскольку основой структурного членения и главной связующей нитью здесь являет-

[1] Свиридов сохранил эту несимметричность, используя переменный размер с полярной метрической акцентуацией: $^{6}/_{8}$ ($^{2}/_{4}$)—$^{9}/_{8}$ ($^{3}/_{4}$).

ся мысль. Именно завершенная мысль литературного текста становится у Свиридова фундаментом для создания цельного и законченного музыкального построения. Поэтому границы каждой новой мысли текста всегда отличаются в музыке ясными и определенными каденциями. Напротив, внутри одной мысли, несмотря на обилие знаков препинания в тексте и пауз в музыке, развитие ни на миг не прекращается, создавая ощущение непрерывной звуковой линии. Практически это достигается отсутствием внутри мысли-построения совершенных автентических каденций, постоянными отклонениями, опорой мелодии на квинту лада.

В отличие от солиста, которому автор уготовил роль действующего лица — рассказчика, хор выполняет, казалось бы, скромную роль фона: он нигде не ведет повествования, а только «реагирует» на смены настроения, как чуткий, внимательный слушатель. Но именно хор незаметно, предельно скупыми средствами создает эмоциональную атмосферу, в которой протекает рассказ, раскрывает эмоциональный подтекст монолога. Наконец, при помощи хора композитор передает отчетливую двухчастность стихотворного текста: первая часть — воспоминания о невозвратно ушедшей юности, вторая — рассказ о переломе в душе героя, о постигшем его разочаровании.

Соответственно тональная сфера первой части более светлая (ми минор, соль мажор, си минор, ре мажор). Ладовая переменность создает тонкую игру света и тени, с преобладанием просветленности — самостоятельные музыкальные построения завершаются полными каденциями в мажоре (первое — в соль мажоре, второе — в ре мажоре). Обилие выдержанных звуков в голосах вносит настроение элегического спокойствия и умиротворенности, а исключительно простая аккордика (в основном трезвучия) связывается с чистотой и прозрачностью образа. Теплоту и лиричность настроения подчеркивает напевный подголосок сопрано, вторящий тенору-соло.

Совершенно другие краски используются во второй части. В отличие от простых и плавных гармоний первой — здесь яркие контрасты, резкие гармонические сдвиги. Аккордика становится острой, диссонирующей. Обилие задержаний вызывает ощущение надломленности героя. Как-то особенно мрачно, тускло звучит си минор после ре мажора первой части. Подголосок сопрано, мяг-

кий и элегичный в первой части, движется поступенно вниз, переходя в ползущий хроматизм. Интонация эта пронизывает всю вторую часть, ассоциируясь со сломом, анатией, вздохом усталого человека; хроматическое скольжение мелодии играет и чисто изобразительную роль («то скользит теперь мимо»).

Кульминация хора — второе предложение второй части, в котором контраст минувшего и настоящего выражен особенно резко: «И то, что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, молчат уста...». Усиление динамики (crescendo), обострение гармонической пульсации, изменчивая игра тональных красок (фа-диез минор — ми минор) передают напряженную внутреннюю борьбу в душе героя.

Объединяются две контрастные части умиротворенной ре-мажорной фразой солиста, которой завершается каждая из них. Та же фраза, своего рода лейтмотив юности, образует связку со следующим хором — «Вечером синим» на слова С. Есенина. Главное интонационное ядро хора вырастает именно из этой фразы, ею он и заканчивается, да и весь хор, собственно, представляет собой ее разработку[1].

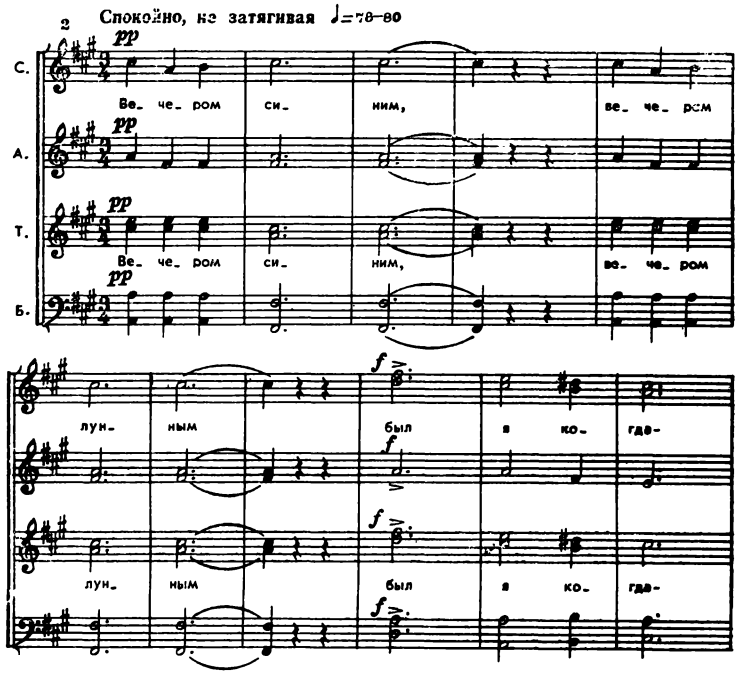
В стихотворении Есенина тот же, что и у Гоголя, мотив утраченной юности, та же форма высказывания (исповедь зрелого человека) и даже тот же круг образов (воспоминание о прекрасной поре юности и возвращение к печальной реальности). Правда, здесь нет столь резкого контраста жизненных состояний: короткое (6 строк) стихотворение Есенина проникнуто единым настроением и идет как бы на одном дыхании. Свиридов сохраняет это единство в музыке. Неизменная трехдольность, строгий гомофонно-гармонический склад, размеренный, спокойный темп ассоциируются с благородным и строгим повествованием, с неторопливым размышлением, с цельностью чувств.

В то же время Свиридов находит в стихотворении Есенина и черты конфликтности: в каждом двустишье он видит два образа, более или менее противоположных. Соответственно каждое музыкальное предложение делит-

[1] Оба произведения первоначально были задуманы как самостоятельный двухчастный цикл.

ся им на два относительно контрастных построения. Поэтому, в отличие от предыдущего хора, здесь контраст настроений предстает не в виде двух крупных завершенных разделов, а в постоянной смене коротких фраз, что придает повествованию характер непосредственного взволнованного высказывания.

В мелодии контраст эмоциональных состояний выражен в противопоставлении двух групп интонаций: элегически-уравновешенных, восходящих — и нисходящих, в которых чувствуется сломленность и обреченность. Контраст этот усиливается резкой сменой нюансов (*pp — f, pp — ff*) и соотношением плавных гармонических смен и ярких ладо-функциональных сдвигов. Так, если для начала первого предложения, окрашенного настроением мечтательности, лиричности, типично мягкое, «баюкающее» сопоставление трезвучий параллельных тональностей — ля мажора и основного фа-диез минора, — то вторую половину предложения характеризует вторжение побочных ступеней (VI—III—дорийская субдоминанта):



Еще более ярок контраст во втором предложении: вместо *f* — *ff*, напряженная тесситура, «болезненная» гармоническая последовательность в параллельном скольжении голосов (ре мажор, си-бемоль мажор, ми минор, ре минор), повторение кульминационной фразы текста: «Все пролетело...». Таким образом, в то время как темп, фактура, метроритм скрепляют произведение в единое целое, мелодика, динамика, гармония, тональный план, напротив, являются средствами членения. Эта скрытая борьба средств, действующих в противоположном направлении, воссоздает трагически противоречивый облик героя.

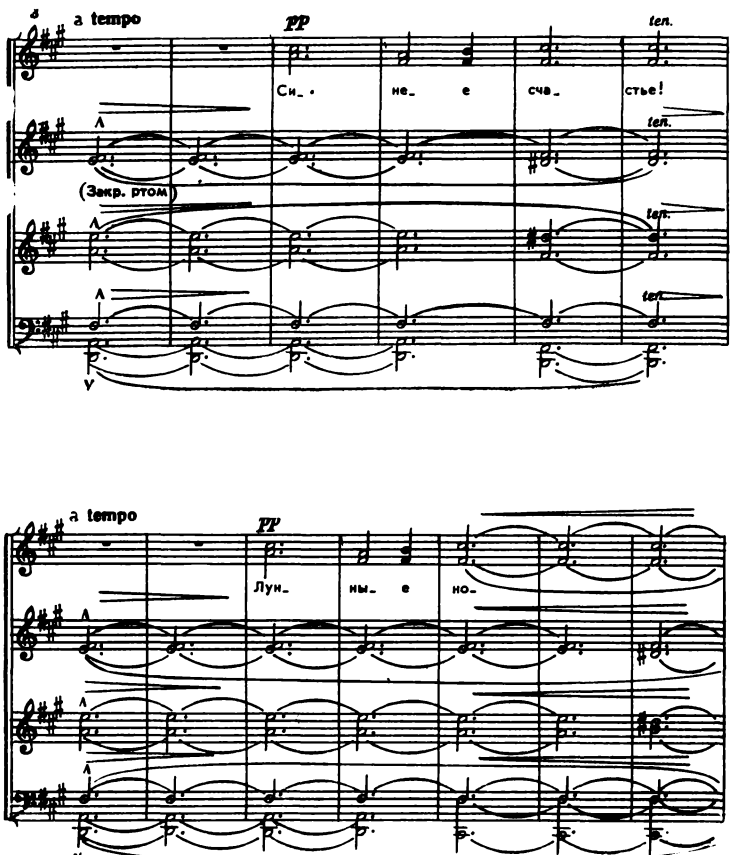
И в эпилоге, после тревожно нависшей, «опустошенной» паузы, — сдавленное сознание невозвратности счастья:

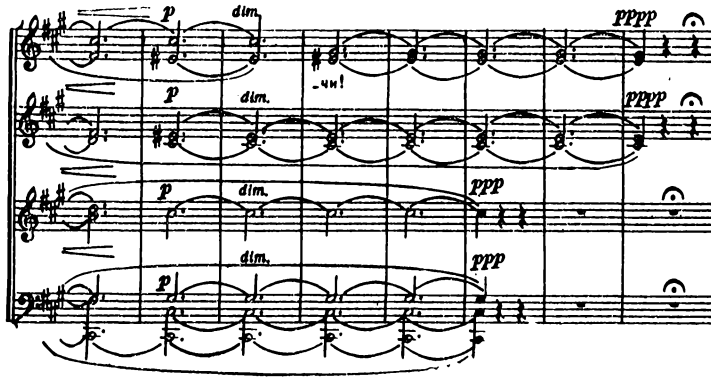
Сердце остыло, и выцвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи!

Свиридов увидел здесь два глубоко контрастных образа — безысходности и светлой юности, а в последней строчке уловил, кроме того, черты репризности, лишь едва намеченные двумя характерными эпитетами: *синее* счастье, *лунные* ночи (сравним: вечером *синим*, вечером *лунным*). Репризность композитор тонко отразил в партитуре, повторив в конце произведения начальную интонацию — «мотив юности». Другой же образ (первая строка двустишья) интонационно связан с нисходящим «мотивом обреченности». Эмоционально характерен декламационно-речевой склад мелодии басов и альтов в сочетании с внезапными тональными сдвигами (в соль мажор и си минор), острота которых подчеркивается терпкими гар-

мониями (аккорды альтерированной доминанты с секстой).

В совершенно иных тонах рисуется заключающий произведение образ юности. На пышном фоне ре-мажорного трезвучия с секундовым добавлением (краска, ассоциирующаяся у композитора с грустными, лирическими образами несколько возвышенного характера) задумчиво-просветленно поют сопрано. Необычайно колоритен политональный синтез ре мажора и фа-диез минора, свежо звучит дорийская субдоминанта:






В этом примере ясно видна многокрасочная тембровая структура свиридовской гармонии. Каждый звуковой пласт мыслится композитором горизонтально, как протянутая группа голосов. Движение и взаимосочетание различных фактурных пластов рождает усложненные созвучия. Фактура девятиголосного аккорда здесь вполне ощутимо расслаивается на три горизонтали, три «этажа»: пятиголосный ре-мажорный аккорд мужского хора, красочная секунда у альтов divizi и тема сопрано divizi в фа-диез миноре[1].

Заканчивается хор на доминантовом трезвучии. Сначала оно дается в мелодическом положении основного тона, затем перемещается в положение квинты, образуя в мелодии нисходящую квартовую интонацию. Такой же гармонией и таким же квартовым ходом заканчивалось второе предложение («мимо...»). Тождество окончаний имеет не только структурное, но и глубокое смысловое значение, так как в нем находит отражение эмоциональная родственность обоих построений. Никнущая интонация в «мотиве юности» придает ему тот же характер усталости и надломленности, а окончание на квинте лада

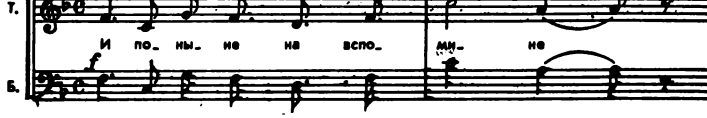
[1] Другим примером образования гармонии из сочетания тембровых групп может служить начало хора, где гармония легко расслаивается на два фактурных «этажа»: трезвучие ля мажора в полном четырехголосном звучании мужского хора и двухголосная тема женского хора в фа-диез миноре. Здесь же, кстати сказать, наблюдается оригинальный перевод тонально-аккордовой вертикали в горизонталь — указанное созвучие сменяется трезвучием фа-диез минора без интональных «примесей» (элемент ладогармонической драматургии).

подчеркивает его незавершенность и неопределенность. Кроме того, облегчение фактуры (в последних двух тактах остается лишь аккорд женского хора) и постепенное diminuendo до *pppp* вызывают чувство растворения его «вовне». Манящий голос юности тает, оставляя нестираемый след в сердце и боль воспоминаний.

Так, уже иными средствами, Свиридов утверждает в этом хоре ту же мысль, что и в первом: берегите молодость — эту прекрасную и неповторимую пору жизни!

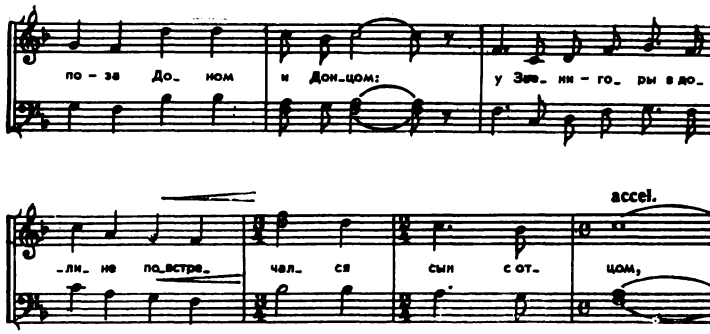
Третий хор — «Повстречался сын с отцом» на слова А. Прокофьева (из стихотворения «Ой, шли полки») — повествует об одном из трагических эпизодов гражданской войны: в напряженной схватке отец убивает сына. Здесь нет ни имен «действующих лиц», ни их характеристик, «так что можно лишь догадываться, что погибший в схватке (сын) — красный партизан», — замечает А. Сохор в своем во многом тонком разборе свиридовского сочинения[1]. И все же основное содержание хора не ограничивается рамками «рассказа о смертельной схватке молодого и старого, о столкновении двух поколений»[2]. Музыка произведения ясно показывает, что Свиридова интересуют не столько конкретные силы, участвующие в конфликте, или сам процесс борьбы (хотя тут имеется много изобразительных моментов), сколько высокая идея человеческой трагедии, происходящей на фоне вечной природы, противопоставление жизни и жестокого разрушительного начала. И смерть молодого человека, полного кипучих жизненных сил, предстает резким, трагическим несоответствием жизненной логике, но вместе с тем — этическим возвышением его подвига.

Открывает произведение могучий эпический запев. Широкие скачки, пунктирный ритм, звучание мужского хора, преобладающий унисон, сдержанный темп, предельно простая гармония — все это рисует сильный, мужественный образ:




[1] А. Сохор. Георгий Свиридов. М., 1964, стр. 177.

[2] А. Сохор. Рассказ, картина, песня (О хорах Г. В. Свиридова). «Советская музыка», 1961, № 6, стр. 75.




Совершенно другое настроение создается в следующем эпизоде («У тропиночки бросовой...») — любовной зарисовке русского пейзажа. Яркий контраст предыдущему вносит смена тональности (вместо фа мажора — натуральный ре минор) и тембровых красок (вместо мужского хора — женский). Простая, незатейливая мелодия полна неподдельного лиризма. Натуральный лад, характерное голосоведение с плавными переходами двухголосья в трехголосье, движение параллельными трезвучиями, расхождение голосов в октаву, распевание слогов — эти черты, восходящие к русской подголосочной манере хорового исполнительства, делают музыкальную картину удивительно целомудренной:

Центральный момент произведения — сцена схватки. Динамику боя образно передают стремительное мелодическое и ритмическое развитие, постепенное accelerando и cresсendo, мощное звучание всего хора, дробление фраз, учащение ритма гармонических смен. Главная тема, ис-

полняемая *ff* унисоном всего хора в более быстром темпе ($\text{♩}=88$ вместо 72), приобретает в минорном ладу трагическую окраску. Развитие тематического материала достигает большого драматического напряжения, кульминация которого — секстаккорд фа мажора — резко обрывается в высшей точке своего звучания (штрих$<sf$). Неожиданность, преждевременность развязки композитор подчеркивает контрастом фактуры, динамики, темпа. После насыщенного семиголосного аккорда на *ff* и напряженного кульминационного *ля*$^2$ остается одинокий голос сопрано («А...»). Он звучит октавой ниже, *pp*. Сквозное ритмическое движение сменяют длительные паузы, замедлен темп. Оборвалась жизнь героя. Пустота, оцепенение, застылость...

И вот, будто из глубины, поднимается и устремляется ввысь прекрасная, полная душевного тепла мелодия альтов:

Не сразу можно узнать в ней тему запева. Светлая краска ре мажора, медленный величественный темп, иная метроритмическая структура ($^3/_4$ вместо $^4/_4$), создавая эпическую просветленность, придают обособленность этой своеобразной коде-эпилогу. Красота музыки становится здесь символом красоты природы и жизни. Так традиционный сюжет получает в музыке Свиридова мудрое обобщение, глубокое и возвышенное.

Следующий хор — «Как песня родилась» — одно из самых искренних, задушевных произведений Свиридова, превосходный пример мастерского владения песенно-вариационной формой, народной подголосочной полифонией.

Просто и естественно повествует стихотворение С. Орлова о событиях вполне обычных, «простых» — о том, как

Бородатые, в полной силе
(Седина легла у виска),
О девчонке вдруг загрустили
И запели два мужика.

И не то, чтобы счастье мимо
Пронеслось у них стороной,
И не то, чтобы нелюбимы,
Одиноки в стране лесной.

Просто хожено было много,
Этак лет, наверно, с полста,
По тяжелым земным дорогам,
И давалась жизнь неспроста.

Просто были, видать, невзгоды,
Просто трудно было не раз,
Просто вспомнили вдруг про годы,—
Так вот песня и родилась.

Таково содержание свиридовского хора. Вряд ли это лишь рассказ о «жизненной зрелости»[1]. Для Свиридова важна не характеристика персонажей как таковая; он не ищет в героях типических черт зрелого возраста. Для него важно прежде всего чувство, настроение, переживания людей. Не трудно увидеть здесь ту же тему, что и в первых двух хорах — воспоминание об ушедшей юности и нестираемое временем ощущение ее невосполнимости.

[1] А. Сохор. Георгий Свиридов, стр. 184.

Композитор почувствовал, что главным носителем настроения в поэтическом тексте является песня. Именно в песне выливается грусть, печаль людей, в песне (и это всегда в России) делятся они своими думами, мечтами, горестями. Поэтому Свиридов и избирает для своей музыки форму куплетной песни и все остальные музыкальные средства приближает к народной песенности (причем не к городской, а к крестьянской ее разновидности).

В произведении девять куплетов (по числу строф); в каждом из них — варьированное проведение песенной мелодии, близкой к народной: опора на основные ступени трезвучия, опевание квинты, параллельно-ладовая переменность. С народной песней связаны и другие черты музыки: господство плагальных оборотов, развитая подголосочная полифония, характерное народное голосоведение, наконец, редкая простота и безыскусственность повествования.

При выраженной куплетности произведение можно разделить на несколько относительно самостоятельных разделов-картин. Первый (1—4-й куплеты) — начало песни и ее развитие; второй (5—8-й куплеты) — описание жизни и переживаний героев; третий, заключительный (9-й куплет) — снова «картина» песни.

Первый раздел наиболее изобразителен. Задумчиво, неторопливо, в народной русской манере «заводят» песню сопрано. Затем запев подхватывается другими голосами, постепенно разделяется на три мелодических потока, которые то сливаясь в унисон, то разливаясь в трехголосье образуют легкую и подвижную музыкальную ткань. Один из голосов обязательно выдерживается, переходя от одной партии к другой, что способствует ощущению непрерывной текучести, полетности песни:

Во втором куплете фактура уплотняется (ровное трехголосье женского хора). В третьем («Высоко-высоко и тонко тенор песню вывел») на фоне темы женского хора «высоко и тонко» звучит подголосок тенора. Его широкие, разлетные интонации ассоциируются с охватом большого пространства, с раздольем русских просторов:

В четвертом куплете («А за ним бас, упрямый, низкий, поднимается на кругу») появляется подголосок баса; он настойчиво тянется ввысь, рисуя картину полного разлива песни. Выразительный эффект развития подчеркивают секвентное проведение темы (повышается тесситура, а в связи с этим растет и напряжение), модуляция в тональность субдоминанты (си-бемоль мажор), уплотнение фактуры (четырехголосный женский хор, тенор и бас). Так, начавшись с одноголосного запева, с каждым куплетом обогащаясь новыми голосами, музыка к четвертому куплету разрастается в шестиголосье.

Одним из главных средств образной характеристики во втором разделе становятся хоровые тембры, с помощью которых композитор воссоздает внутренний «лик» своих героев — соединение мужской суровости с, казалось бы, неожиданной для них сердечной мягкостью, лиричностью. Мужественное начало характеризуется звучанием мужского хора, тогда как лирический его «подтекст» передают женские голоса. Существенны также мелодия и фактура. Так, в куплетах, порученных мужскому хору, мелодическая линия несколько проще, грубее, а манера изложения напоминает солдатские, казачьи песни (преобладающий унисон, параллельные терции). В то же время мелодия женских голосов — обращение главной темы — отмечена большей развитостью, лирическими романсовыми интонациями, аккордовым складом изложения.

Кульминация произведения и его итог — последняя фраза восьмого куплета: «Просто вспомнили вдруг про годы». Исполнение ее всем хором в замедленном темпе, с подчеркиванием всех ритмических единиц придает особую весомость каждому слову, каждой ноте. Значимость этих слов усиливает и психологическая остановка (фермата на паузе).

В небольшой коде (третий раздел) вновь возникает начальная тема женского хора и постепенно исчезает, тает столь же незаметно, как и появилась. Так заканчивается это произведение, пронизанное любовью к родной земле и глубокой нежностью к людям нелегкого труда, суровым и мужественным.

Той же горячей любовью к родной земле, к русскому деревенскому пейзажу, к Родине проникнут и последний из «Пяти хоров» — «Т а б у н» на слова Есенина.

«В стихотворении Есенина идея любви к родине передана свежо и необычно: будто поэт, взглянув на свою землю, вдруг увидел ее сказочным краем, где силой его воображения все повседневное, обычное расцветилось волшебными красками и предстало фантастически красивым, чудесным. Луг превратился в синеющий залив, куда «упала смоль качающихся грив» табунов, а сами кони «сдувают ноздрями златой налет со дней», — пишет А. Сохор[1]. На наш взгляд, такое понимание образного содержания есенинского стихотворения не совсем верно, а отсюда неверной может оказаться и оценка содержания хора Свиридова. Если прочитать все стихотворение, а не только те строфы, которые композитор выбрал в качестве поэтической основы для своего произведения, то не трудно заметить, что в нем как раз очень мало сказочности и фантастики. Это абсолютно реалистическая зарисовка русской деревенской жизни. Есенин принимает и любит свою землю такою, как она есть, без прикрас. Ему дороги самые простые и естественные, отнюдь не сказочные детали родной природы. С любовью говорит поэт о том, как кони «брыкаются и хлопают ушами», как «мелькают мухи пеплом по воде». (Кстати, непонятно, почему под синеющим заливом нужно обязательно подразумевать иносказательное изображение луга?)

Творчески переосмыслив стихотворение Есенина, Свиридов освободил его от правдивых, но несколько натуралистических, «приземленных» изобразительных деталей (из двенадцати строф он отобрал лишь шесть наиболее поэтичных и образно ярких), в результате чего стихотворение приобрело новое звучание, новый, более возвышенный образно-эмоциональный строй. Эпически-повествовательное, спокойное и единое по настроению — типичная пейзажная лирика, — оно претворяется у композитора в цельное высокохудожественное сочинение, в величавый гимн родной земле. Надо сказать, что к изображению русской сельской природы Свиридов обращается не ради «деревенской экзотики», а для того, чтобы передать существенные черты национального характера. Русское, национальное, как правило, ассоциируется у Свиридова, с деревенским, крестьянским. Поэтому так много страниц

[1] А. Сохор. Георгий Свиридов, стр. 182.

его музыки посвящено русской деревне, русским просторам.

Пейзажи Свиридова (например, в четвертой и седьмой частях «Патетической оратории», в есенинской «Поэме», в хорах «Как песня родилась», «Повстречался сын с отцом») рождают ощущение воли, спокойствия, широкого размаха, свойственных русской природе. Таков пейзаж и в «Табуне».

Сочинение открывает мужественный запев басов — мелодия «раздольного» диапазона, с энергичными скачками, остро пунктирным ритмом; мощная унисонная звучность создает впечатление истинно богатырской силы:

Наряду со структурной ясностью (период из двух восьмитактов) и тональной устойчивостью (господствует до минор с различными ладовыми оттенками: от натурального к дорийскому, гармоническому и опять к дорийскому) особой цельности и завершенности первого раздела способствует единая внутренняя линия развития с ясной устремленностью к кульминации и спадом после нее. В создании ощущения замкнутой волны значительную роль играет также постепенное утолщение и затем сужение хоровой ткани от унисона к септаккордам и снова к унисону.

Второй раздел — замечательная картина русской природы, пейзаж удивительно яркий, зримый. Незатейливый напев народного склада, напоминающий пастуший наигрыш, подголосочность, мягкое, светлое звучание женского хора, педали в голосах передают глубинные черты русской природы, ее душевность, простоту и скромность (см. нотный пример на стр. 139—140).

После экспозиции этих двух сторон облика родной земли происходит их слияние и взаимопроникновение. Так, в лирической мелодии альтов («Погасло солнце.

Тихо на лужке») легко обнаружить интонации начального запева. На фоне лирического подголоска возникает и следующий эпизод («Уставясь лбами, слушает табун»). Низкая тесситура, двухоктавный унисон хора с протянутой педалью в средних голосах, пустые квинты, густое, плотное звучание темы басов и альтов, почти неподвижная мелодия подчеркивают массивность и мощь образа, олицетворяющего стихийную, необузданную силу. Слияние различных регистровых и эмоционально-выразительных красок образует гибко взаимодействующую двуплановость.

Заключительный раздел хора исполнен страстного пафоса. Пылкие, вдохновенные слова Есенина, обращенные к Родине, обретают огромную силу в мощном многоголосном звучании всего хора. Широкая распевная мелодия, медленный, величественный темп (♩=56), «открытая» мажорность придают музыке особую, гимническую торжественность. Но в самом конце (горделивая мелодия альтов в низком регистре, глубокие басы, ровно струящийся в тихой звучности до мажор) рисуется иной оттенок чувства. Здесь уже нет пафоса и патетики. О своей любви к Родине композитор говорит как о чем-то глубоко интимном — скупо и сдержанно...

В «Пяти хорах» трудно, на первый взгляд, найти объединяющую идею, одну связующую мысль. Но если вдуматься в их содержание, то можно увидеть две «сквозные» темы. Одна из них — тема юности, воспоминания об ушедшей молодости. Помимо первых двух хоров, она по-своему претворяется и в «Повстречался сын с отцом», и в «Как песня родилась». Другая — тема Родины. Особенно ярко выражена она в трех последних хорах («Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась», «Табун»). Причем образы родной земли, природы и образы свиридовских героев наделены сходными чертами — те и другие даются в сопоставлении силы, энергии, внешней суровости и внутренней мягкости, душевности, просветленной лиричности. В этом есть глубокая мысль: земля, вскормившая людей, земля, с которой «пойдешь на жизнь, на праздник, на труд и на смерть», накладывает отпечаток на характер человека, на весь строй его помыслов, чувств. И понятно, что заключение «Табуна»:

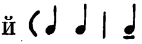
Любя твой день и ночи темноту,
Тебе, о Родина, сложил я песню ту

— это эпилог не только последнего хора, но и всей «хоровой сюиты», пронизанной любовью к жизни, к родной земле, к ее людям.

В 1967 году написаны два хора на слова Есенина; они заметно отличны по характеру, по образной сфере, по духу.

Первый — «Ты запой мне ту песню» (для женского четырехголосного хора) по настроению и содержанию продолжает линию «Пяти хоров». В нем те же воспоминания о былом и та же щемящая любовь к Родине, к родной природе. Причем, как это часто бывает у Свиридова, содержание хора не вытекает непосредственно из содержания поэтического первоисточника. Глубоко вникая в суть стихотворения, Свиридов отбирает и подчеркивает в нем лишь те строки, те образы, которые отвечают его собственному видению.

В стихотворении Есенина семь четверостиший. Свиридов использует только четыре (первое, четвертое, шестое, седьмое). Пропущенные четверостишья как раз наиболее личные, интимные, в них так или иначе «просвечивают» образы родного дома, матери, сестры, которой, кстати, и посвящается стихотворение. Если основное настроение есенинского стихотворения — тоска по родному дому, матери, близким, то у Свиридова главной темой становится любовь поэта к Родине. Осенний сад, туманы, росы, опавшие листья рябин, золотистые косы и холщевый сарафан березки — все это картины глубоко русские, все это близкие, родные и для поэта, и для композитора черты Родины.

Типично русские народные песенные интонации, которые слышатся в стихотворении, натолкнули Свиридова на использование жанра и формы песни (четыре строфы стихотворения образуют четыре песенных куплета с дополнением). Музыка с начала и до конца выдержана в одном настроении, лишь кое-где возникают вариационные отклонения — как в народной песне. Мелодия проста, безыскусственна. Ее интонационные истоки идут и от старой крестьянской песенности, и от более современной, городской. Большую выразительную роль играет повторяющаяся метроритмическая фигура с постоянно акцентированной первой долей (  ),

которая создает ощущение некоторого однообразия, монотонности, характерное для грустных, задумчивых народных песен.

В первых двух куплетах — элегическая минорность (си минор), неторопливое, спокойное движение. Напев, в котором прежде всего заключено обаяние музыки, отличается истинно песенной непосредственностью. Он напоминает лирические напевы из есенинской «Поэмы» или песню «Березка» из цикла «У меня отец — крестьянин»: такое же минорное опевание квинты, плавное нисходящее движение в конце. Нижний плагальный (натуральный) каданс, характерный для протяжной крестьянской песни, составляют особый колорит этой мелодии. Отметим также оригинальную краску, вызывающую чувство какой-то незавершенности, неудовлетворенности — постоянное окончание мелодического голоса не на тонике, а на квинте лада (на протяжении всего хора тоника в каденции не появляется ни разу). Обращает на себя внимание голосоведение с необычными удвоениями, частым параллелизмом голосов, уписонами, внезапными сопоставлениями плотной и разреженной фактуры — чертами, типичными для народной манеры хорового исполнительства.

Первые два куплета идут абсолютно без изменений, что объясняется не столько спецификой песенной куплетной формы, сколько единством настроения этих четверостиший: извечная лирическая грусть русского человека.

Вариационные изменения возникают лишь в третьем куплете. Это не случайно; здесь появляется излюбленный

Есениным образ березки. Для поэта она — олицетворение неброской красоты, душевной целомудренности. Такой предстает она и композитору. Поэтому и в стихах и в музыке деревце с «золотистыми косами» — не только характерный штрих русской природы, но и образ глубоко человечный и чистый. Ре мажор после си минора предыдущих куплетов воспринимается как теплый, ласковый лучик солнца, как светлый блик. Именно блик. Дело в том, что мажор здесь нигде не звучит как нечто определенное, устойчивое. Ладовая окраска постоянно колеблется где-то на грани мажора и минора, подобно причудливой игре света и тени. Перевес мажора или минора зависит, по существу, от преобладания в аккорде тонических звуков того или другого. Еще один светлый блик вносит повышение VI ступени в миноре (дорийская секста).

Фактура становится более прозрачной: исчезают октавные удвоения, вместо четырехголосного склада — трехголосье; параллельное движение секстаккордов вне устойчивого гармонического фундамента создает ощущение их легкого «парения».

Во всех этих деталях чувствуется трогательное отношение композитора к «светлому лику» березки. Об этом лишний раз говорят и тщательно выписанные обозначения нюансов: sub. *ppp*, sempre *ppp* — будто композитор доверяет слушателям что-то сокровенное, глубоко личное.

В последнем, четвертом куплете мелодический материал почти тот же, что в первых двух, если не считать подголоска, порученного трем сопрано. Казалось бы, этот подголосок — один протянутый звук — не дает ничего существенно нового. На самом же деле он выполняет сразу несколько функций. Во-первых, находясь на большом регистровом расстоянии от остальных движущихся голосов, он придает особый объем звучанию, вызывает образы бесконечных далей. Во-вторых, однотонный, недвижно повисший в воздухе звук обостряет настроение одиночества, грусти. Наконец, важна его роль в форме — прима тоники си минора появляется впервые как один из признаков заключительного раздела формы.

Постепенно замедляется темп и замирает звучность, будто песня растворяется где-то вдалеке, как воспоминание о далеком, минувшем. Так же заканчивался хор «Как песня родилась». В нем была та же протяжная напевность

в звучании женского хора, с использованием подголосков, то же настроение — воспоминание человека о чем-то до боли знакомом и дорогом. Так через много лет Свиридов возвращается к той же теме, к тем же образам и, во многом, средствам выражения. Это — яркое свидетельство устойчивости, постоянства вкусов, верности творческим принципам, цельности натуры композитора.

«Если искать одно слово, которое выразило бы характер музыки Свиридова (особенно произведений последнего периода), — пишет музыковед М. Элик, — то наиболее полно отвечающим сути, как нам кажется, было бы определение «духовная». Духовная, то есть отражающая жизнь человеческого духа, заполненного общим, надиндивидуалистическим. Таким началом, окрашивающим самые интимные стороны внутреннего мира художника, для Свиридова, как и для его любимых поэтов — Есенина и Блока, является идея Родины, снимающая «самодостаточность» индивидуализма как принципа жизни и придающая смысл и содержательность всем личным помыслам и устремлениям» [1]. Наблюдение это точно выражает суть и настроение рассмотренного хора (как во многом и «Пяти хоров»), обозначая его внутреннюю связь со вторым «есенинским» хором — «Душа грустит о небесах», — казалось бы, совсем иным по настроению и кругу образов.

Это сочинение возвышенно-философского плана — размышление о сущности жизни и «жизни человеческого духа», о роли и назначении поэта, шире — человека-творца. Свиридову близки и понятны и страстное желание поэта проникнуть в тайны бытия, и муки от невозможности полного постижения природы, людей, от неумения передать познанное, выразить его словами...

Возвышенному строю стихотворения как нельзя лучше соответствует благородное звучание мужских голосов (двойной мужской хор с солистом), медленный темп, строгий хоральный склад, аскетически сдержанное звучание. Очень интересна хоровая инструментовка. Первый хор несет главную смысловую нагрузку, ему поручен текст. Второй хор в основном дублирует первый, исполняя почти тот же мелодический рисунок, с тончайшими, едва заметными отклонениями, но с закрытым ртом. Из-

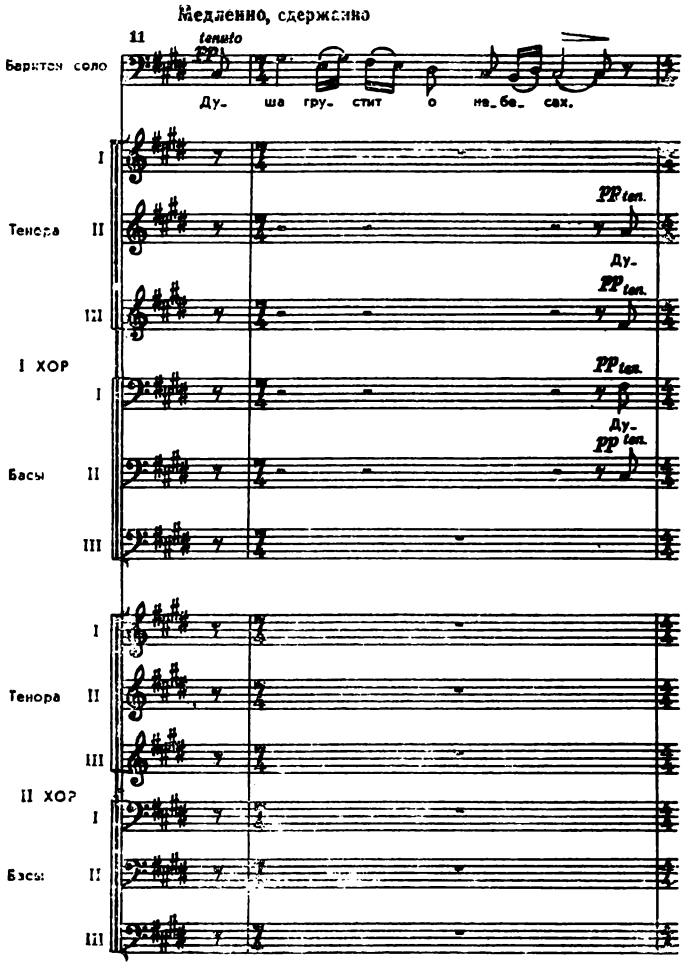
[1] «Советская музыка», 1969, № 6, стр. 82.

вестно, что пение без слов (особенно в хоре) отличается большой плавностью звуковедения и «прикрытостью» звука. Текст, привнося свои выразительные возможности, с другой стороны, нарушает непрерывность вокальной ткани; тембр теряет глубину, емкость, столь характерную для пения без слов. В анализируемом хоре распетый текст ложится на ритмически замедленный, упрощенный контур-фон. И именно сочетание глубокого, приглушенного, «далекого» звучания одного хора с более близким и ярким — другого, наличие, если можно так выразиться, двух тембровых этажей и придают объем звучанию, ведут к ощущению широкой звуковой перспективы. (Немаловажна, конечно, и сама красота звука, возникающая в сочетании двух различных приемов пения; но главное здесь не в красоте звука как таковой, а в той возвышенной духовной атмосфере, которую эта красота рождает.) Помимо параллельного, одновременного звучания хоров, Свиридов использует и их сопоставление, своеобразную хоровую перекличку. Этот прием, в известной степени связанный с традициями древних русских песнопений, также способствует углубленно-философскому настроению.

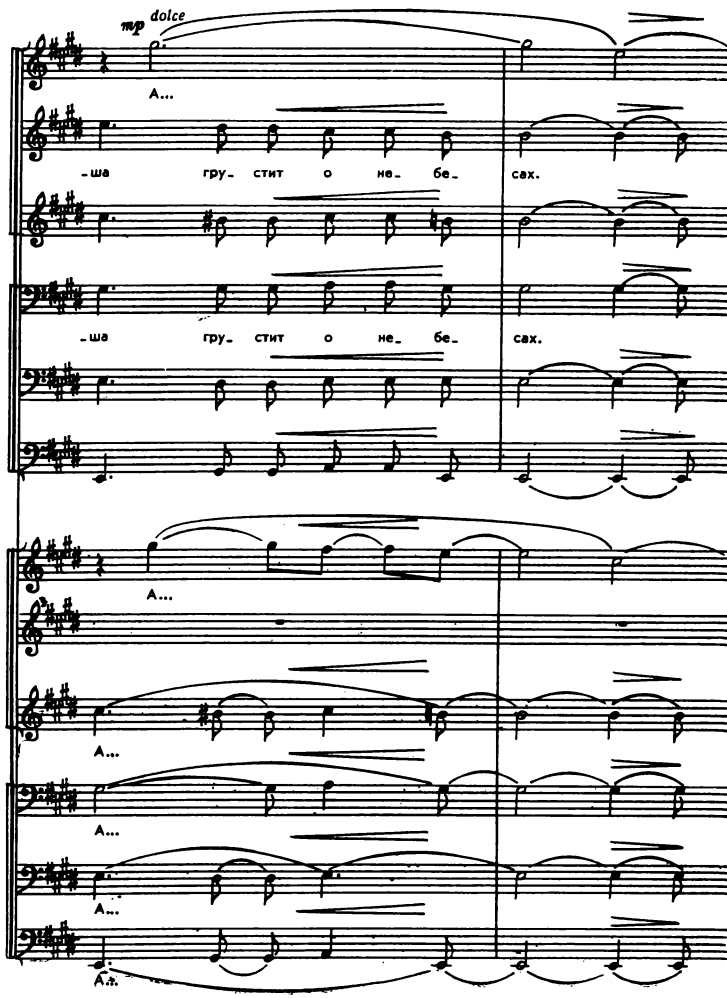
Хор построен в свободной, неторопливо развивающейся форме, близкой к строфической и основанной на чередовании запева баритона-соло и хора. Запев представляет излюбленный Свиридовым тип мелодии: с «вершины» ниспадают мягкие никнущие волны. Интонационные контуры таких мелодий удивительно просты — верхняя кварта, квинта, октава, нижний плагальный каданс. Это распространенные приметы народной мелодики [1].

Речитативной фразе солиста отвечает строгое звучание хора. Строгость эта, подчеркнутая четким гармоническим изложением, смягчается тем, что смена гармоний происходит на слабых долях. В неторопливом, былинном звучании хора угадываются черты русского распева с типичными для него натуральными ступенями. Кстати, и тема солиста своим широким распеванием отдельных слогов напоминает разводы знаменных мелодий:

[1] Сравним также с другими мелодиями Свиридова: «Край ты мой заброшенный», «Я — последний поэт деревни» (из «Поэмы памяти Сергея Есенина»), «Я странник убогий» (из кантаты «Деревянная Русь»).


Медленно, сдержанно
11
tenuto
ppp
Баритон соло
Ду- ша гру- стит о не- бе- сах.
I
Тенора II
III
pp ten.
Ду-
pp ten.
I ХОР
I
pp ten.
Ду-
Басы II
pp ten.
III
I
Тенора II
III
II ХОР
I
Басы II
III

-ша гру-стит о не- бе-
сах.
Ду-
mp
-ша гру-стит о не- бе-
сах.
Ду-
mp
mp
p
Ду-
ша грустит.
p
Ду-
ша грустит.
p
p


mp dolce
А...
-ша гру- стит о не- бе- сах.
-ша гру- стит о не- бе- сах.
А...
А...
А...
А...
А...

Кульминация произведения — третья строфа:

Понятен мне земли глагол,
Но не стряхну я му́ку эту,
Как отразивший в водах дол
Вдруг в небе вставшую комету.

Начальный запев — мелодическая основа кульминации — предстает здесь в мощном (*ff*) унисонном звучании обоих хоров. Не подготовленное динамическим нарастанием, это *ff* в высоком регистре воспринимается как крик невысказанной муки... И снова воцаряется прежнее, полное сдержанного напряжения повествовательное течение музыки, которое подводит к заключительной фразе произведения — его выводу:

О, если б прорасти глазами,
Как эти листья, в глубину.

Эта фраза скандируется басовыми группами хоров в низком регистре. Неподвижный повторяющийся звук в мелодии, медленный темп, большое ritenuto, *pp*, строгое, истовое звучание басов в низком регистре, скупая гармония придают музыке характер древней архаической молитвы-заклинания, подчеркивают значимость последней строки стихотворения, ее глубокий внутренний смысл.

Одна из особенностей произведения — отсутствие четкой квадратной структуры и некоторая импровизационность развития, что в сочетании с постоянной метрической переменностью еще более усиливает настроение повествовательного раздумья.

В членении куплетов между собой и вместе с тем объединении их в стройно-логическое целое значительна роль тонально-функциональных отношений. Первый куплет — в до-диез миноре, второй — в соль-диез миноре, третий — снова в до-диез миноре, четвертый — в фа-диез миноре с окончанием в главной тональности — до-диез миноре. Если представить линию развития как последовательность функций, то она получится очень стройной, логически завершенной: T—D—T—S—T. Немалое значение в общем развитии имеет также мелодическое обогащение хоровой партитуры, интонационно все более приближающейся к песенному запеву.

Несмотря на значительную философскую обобщенность образов, в хоре присутствуют и изобразительные момен-

ты. Так, для выражения возвышенно-духовного настроения используется хоральный склад; «космическая» картина («вдруг в небе вставшую комету») воплощается при помощи устремленной ввысь мелодии, исполняемой всеми двенадцатью голосами в унисон; характерный есенинский образ — «так копи не стряхнут хвостами в хребты их пьющую луну» — композитор передает излюбленными пейзажными средствами: тема на фоне недвижно протянутого подголоска-педали (один из типичных свиридовских афоризмов при изображении русской природы; вспомним хоры «Как песня родилась», «Табун», «Ты запой мне ту песню»).

Удивительно верно воплотив в музыке хора характер древних песнопений, Свиридов вместе с тем наделяет ее глубоко современным звучанием, насыщает эмоционально, раскрывая огромный диапазон человеческих чувств и помыслов. Секрет этой современности и эмоциональной насыщенности — в концентрированном обобщении наиболее типичных и существенных средств интонационно-образной выразительности старинной музыки, в чутком переосмыслении их художником-новатором.

Последние «есенинские» хоры — еще одно свидетельство формирования самостоятельной свиридовской традиции, суть которой — в создании и развитии новой оригинальной системы образов и соответствующих им выразительных средств на основе вековых самобытно-национальных пластов музыкальной культуры. Естественно, что эти новые творческие устремления прежде всего сказываются в вокальной музыке композитора (в тех или иных ее жанровых разновидностях), непосредственно связанной с песенным фольклором.

* * *

В области хорового письма Свиридов по-своему продолжает новаторские искания А. Кастальского, который стремился отойти от традиционного хорального пения a cappella и на основе органического соединения древних распевов с чертами русской народной песенности создать самобытный национальный хоровой стиль.

Опирается Свиридов и на творчество А. Давиденко, в котором его привлекает чистота, строгость и мужественность чувств, дух высокой романтики.

Определенное влияние на формирование хорового стиля композитора оказали также лучшие советские массовые песни. В хорах, в «Патетической оратории», в «Поэме памяти Сергея Есенина» он часто использует их интонации.

Характерное для Свиридова стремление к «вечной» философской проблематике определяет круг тем, которые композитор поднимает в своих хорах. В основном это раздумья о жизни и человеке, о природе, о роли и назначении поэта, о Родине. Но свиридовские образы имеют много общего. Композитор любит показывать людей сильных, мужественных, аскетических в выражении своих чувств. И образы природы у него под стать людям. Это спокойные картины шири, необъятного степного простора — типичный русский пейзаж.

Общность образов земли и людей, ее населяющих, композитор подчеркивает, наделяя их сходными стилистическими чертами (о глубоком смысловом значении подобного сходства мы уже говорили). Главенствуют два общих идейно-образных типа. Образы героические воссоздаются в звучании мужского хора, преобладают широкие скачки в мелодии (кварто-квинтовые ходы, октавы с заполнением), унисоны, острый пунктирный ритм, движение параллельными терциями, либо аккордовый склад, нюанс *f* или *ff*. Напротив, лирическое начало характеризуют преимущественное звучание женского хора, народная подголосочность, мягкая мелодическая линия (опевание квинты или поступенные плавные ходы), движение ровными длительностями, нюанс *p*. Такая дифференциация средств далеко не случайна: каждое средство несет у Свиридова совершенно определенную выразительно-смысловую нагрузку, и применяется оно, как правило, в постоянном окружении других средств, направленных к той же цели. Комплекс этих средств составляет типично свиридовский «образ-символ».

Специфика хорового письма любого композитора выявляется через характерные для него типы мелодики, приемы голосоведения, способы использования различных типов фактуры, хоровых тембров, регистров, динамики. Есть свои излюбленные приемы и у Свиридова. «В хоровом письме он преимущественно тяготеет к диатонике, широко использует унисон, подголосочность, хоровую педаль — словом, все, что характерно для русского народно-

песенного творчества», — пишет о хорах Свиридова профессор К. Птица [1].

Примером мастерского владения народной подголосочной полифонией может служить хор «Как песня родилась», где на протяжении всего произведения проводится почти без изменения не только основная тема, но и контрапунктирующий подголосок. Переходя от одного голоса к другому (тенор — бас — альт — сопрано), он гибко вплетается в хоровую ткань, нисколько не нарушая гармоничности звучания. Часто использует Свиридов сочетание подголоска с темой, излагаемой гомофонно, — своеобразная двуплановость фактуры (подголосок — фон, тема — передний план). Подголосок обычно дает общее настроение или рисует пейзаж, в то время как остальные голоса передают конкретное содержание текста.

В равной степени владея приемами подголосочного и гомофонного развития, композитор, как правило, не ограничивается чем-то одним. В его хоровых произведениях можно наблюдать органическую связь гомофонии и полифонии, причем свиридовская гармония нередко складывается из соединения горизонталей (принцип, идущий от русского народного многоголосья). Эти горизонтали образуют порою целые фактурные пласты, и тогда их движение и соединение рождают сложные гармонические созвучия. Частый случай фактурной многослойности у Свиридова — прием дублированного голосоведения, приводящий к параллелизму кварт, квинт и целых аккордов. Иногда такое дублирование фактуры одновременно в двух «этажах» (в мужском и женском хоре или в высоких и низких голосах) вызывается требованиями определенной тембровой красочности или регистровой яркости. В других случаях оно связано с «плакатными» образами, со стилистикой казачьих, солдатских песен («Повстречался сын с отцом»). Но чаще всего параллелизм используется как средство звуковой объемности. Это стремление к максимальному насыщению «музыкального пространства» находит яркое выражение в хоре «Душа грустит о небесах», где дублируется целый хор (шестиголосный мужской).

В хорах Свиридова мы не встретим традиционно хоровых фактурных приемов (фугато, канон, имитация) или

[1] Клавдий Птица. Новая хоровая музыка. «Советская музыка», 1961, № 12, стр. 98.

типовых композиционных схем; отсутствуют общие, «нейтральные» звучания. Каждый прием, как уже подчеркивалось, предуказан образной целью, любой стилистический поворот выразительно конкретен. В каждой пьесе композиция совершенно индивидуальна, свободна, и свобода эта определяется, внутренне регламентируется соподчиненностью музыкального развития с построением и содержательной динамикой поэтической первоосновы.

Обращает на себя внимание драматургическая особенность некоторых хоров, при которой два контрастных образа, представленные вначале в виде самостоятельных, законченных построений, в заключительном разделе словно бы приводятся к единому знаменателю, сливаются в одну образную плоскость («Вечером синим», «Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась», «Табун») — принцип драматургии, идущий от инструментальных форм (симфонии, сонаты, концерта). Вообще претворение в хоре приемов, заимствованных из инструментальных, в частности оркестровых жанров, типично для композитора. Ведь и многослойность фактуры, и яркая дифференциация тембров, и, реже, использование лейттем и интонационных арок («Об утраченной юности», «Вечером синим») — это все черты, характерные прежде всего для оркестрового, симфонического письма. Применение их в хоровых сочинениях значительно расширяет круг выразительных и формообразующих возможностей хорового жанра.

Заслуживает внимания частое обращение Свиридова к жанру песни-хора («Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась», «Ты запой мне ту песню»). Небольшой по размеру, интонационно «общительный», такой хор доступен широкой массе слушателей, хотя, как правило, остается достаточно сложным по хоровой фактуре.

О хоровом творчестве Свиридова можно писать еще много; настоящая статья — лишь предварительный разговор о предмете, достойном специального всестороннего исследования. Ясно одно: Свиридов явился создателем самобытного, свежего, оригинального хорового стиля. «Пять хоров», наряду с хорами В. Шебалина и «Десятью поэмами» Д. Шостаковича, прочно вошли в золотой фонд советской хоровой музыки. Не подлежит сомнению, что два последних хора на стихи Есенина также займут достойное место в советской хоровой классике, равно как и те многие хоры, которые Свиридов еще напишет.

*Д. Фришман*

# О художественных открытиях в «Деревянной Руси»

В крутом водовороте современной музыкальной культуры, ее направлений и тенденций, посреди ее «анти» и «архи», явственно определяется нечто принципиально новое. Это «нечто», за неимением более точного термина, именуют новой простотой, прежде всего разумея «линию» К. Орфа, а в советской музыке творчество Г. Свиридова и некоторых молодых его единомышленников. К исследованию новой эстетики наука только еще приступает, и хотя приметы ее и ключевые принципы пока скорее ощущаются, чем осознаются, совершенно бесспорно, что перед нами не «чудесное воскрешение» простоты в ее исторически известных видах и формах, но рождение нового самостоятельного творческого принципа.

Природа художественной простоты (в ее высоких образцах) далеко не проста. Невозможно не согласиться с В. Цендровским, что «именно простота и представляет большую сложность для анализа. Трудно отыскать «вещественные» доказательства, которые могли бы объяснить наши слуховые ощущения. Кажется, все привычно, все — как и всегда, а эстетический эффект неожиданно новый» [1].

[1] Из доклада «О музыкальном языке Г. Свиридова», прочитанного 11 апреля 1968 года в Московском ССК на семинаре по изучению современной музыки (см. также в настоящем сборнике, стр. 126).

В этих условиях особое значение обретает понятие художественного открытия, в частности конкретизированное Л. Мазелем. Музыкальное произведение — «своего рода работающий механизм (или «организм»), осуществляющий определенное действие, то есть дающий художественный эффект», и «главная пружина этого механизма» — индивидуальное своеобразие музыки; последнее же не отделимо от новизны, от «новой ценности», которая «в свою очередь необходимо предполагает некоторое — пусть иногда очень скромное — открытие, то есть какое-то новое «узрение» (и воплощение) тех или иных сторон действительности, выразительных возможностей художественных средств» [1], — таков эстетически детерминированный круг важнейших элементов, живых сторон музыкально-художественного создания, каким он предстает в размышлениях ученого.

Этот стройно воздвигнутый и блистательно развитый тезис — художественное открытие как основа индивидуального своеобразия, а если пойти дальше, добавим мы, — частица (или этап) общеисторического движения искусства, ибо исторически «усыновленное», освоенное и принятое к действию открытие есть вместе с тем одно из слагаемых постоянно нарождающейся классики, — этот тезис простирает свое действие на разные музыкальные эпохи, на произведения самых различных стилистических устремлений.

В чем его методологическая ценность при исследовании новой эстетики и какова тут роль самой идеи художественного открытия?

Было бы справедливо утверждать, что в научно уверенном определении самобытного своеобразия «простого» пролегают главные пути к комплексному постижению его содержательного смысла. Ведь если в произведениях иного эстетико-стилистического склада содержательная их функция, в общем, может быть выявлена и без специального установления конкретных открытий (другое дело, что подобный анализ будет неполным, не обогатит существенно наше представление о данном произведении), то отсутствие такового при оценке сочинения сознательной ориентации на «простое» и вовсе способно исказить его

[1] Л. Мазель. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 20.

суть: простое грозит предстать более или менее удачным стилизующим вариантом старого, игрой в архаику, а то и примитивом. При повышении удельного веса каждого выразительного средства и каждой ступени их совместного действия, что типично для новой, современной простоты, механизм этого повышения остается скрытым, внешне невыказанным. Стремление же распознать и объяснить художественные открытия может оказаться едва ли не единственным путем к узрению в простом «непростого», к пониманию того, что композитор обратился к простому «неспроста», поскольку в открытиях, или в собственных особенностях механизма, концентрирующего выразительные средства, как раз и состоит обычно секрет повышенной образной концентрации.

Эта по необходимости сжато обозначенная здесь направленность исследовательского метода [1] способна многое раскрыть для нас в свиридовской «драгоценной простоте» (В. Бобровский), не во всем еще разгаданной.

Искусство Свиридова уникально: оставаясь открытым каждому и в каждом высекая искры личного сопричастия всему, о чем бы ни говорил композитор, оно каждого же приобщает — властно, но и ненарочито — к величайшим эстетическим высотам музыки. Почти неограниченная общительность свиридовского слова (или, как сказали бы теперь, его коммуникабельность) соединяется с великой убеждающей силой посвящения в глубинные тайны философско-этической проблематики — вечной, а потому и всегда современной. В этом классическом двуединстве содержательных функций искусства — жизненный нерв свиридовской музыки, универсальная всеохватность ее идей, ее широчайший адрес. Вряд ли возможно переоценить значение художнической воли Свиридова в эпоху явственно намечаемого противоположения указанных функций, когда «общительность» нередко достигается упрощенностью, а стремление «посвятить» ведет подчас к применению намеренно усложненных, эзотерических форм

[1] Разумеется, им одним не исчерпываются возможности эстетического анализа новой простоты. Так, весьма плодотворной представляется разработка данного вопроса в цитированной работе В. Цендровского с ее оригинальной идеей «концентрации-обнажения». Нетрудно, впрочем, видеть здесь индивидуальное решение одной из частных сторон проблемы художественного открытия.

художественного внушения. У Свиридова же, и это надо вновь подчеркнуть, мы видим не просто удачное уравновешивающее соединение крайностей, но изначально нечленимую творческую позицию.

Уникальность его искусства имеет крепкую историческую основу, впрямую смыкается с определенной современной тенденцией и вместе с тем она широко распахнута в будущее. Потому-то специальное исследование художественных открытий Свиридова наряду с самостоятельным интересом может содержать и более общий поучительный смысл.

Мы остановили свое внимание на «Деревянной Руси» не оттого вовсе, что она особо характерна в избранном нами аспекте — творчество Свиридова изобилует открытиями яркими, ценными, чрезвычайно плодотворными для развития советской музыки. В этой «маленькой кантате», неброско вошедшей в ряд свиридовских сочинений минувшего десятилетия с их крайней — до аскетического самоограничения — скупостью в средствах при высокой — до проблем общечеловеческих — значительности содержания, нас привлекла возможность ближе, «интимней» соприкоснуться с самим творческим процессом мастера, и в малом всегда чающего «прорасти глазами... в глубину» (из есенинского хора «Душа грустит о небесах»). Именно малым бывает надежней всего поверить неслучайность, коренную убежденность и стойкость авторских принципов. Впрочем, понятие малого у Свиридова весьма условно, и связывается оно, как правило, с измерениями количественными. Для него нет малых тем или малых творческих задач. В любом случае речь должно вести лишь о той или иной форме воссоздания большого, идейно и эмоционально многогранного жизненного материала — взять ли «Детский альбом» или грандиозный «Голос из хора».

Итак, приблизимся к нашей «маленькой кантате», имея в виду указанное выше задание. Напомним только, что перед нами четырехчастный песенный цикл для тенора, мужского хора и симфонического оркестра на юношеские стихи С. Есенина (известен также камерный вариант для тенора с фортепиано; нотные примеры в статье приводятся по изданному авторскому фортепианному переложению оркестровой редакции)[1].

[1] Для того, чтобы читатель мог составить более полное представление о кантате, о ее роли и месте в творчестве Свиридова,

Первая песня — «Прощай, родная пуща». Она сразу же озадачивает вас противоречивой слитностью своего настроения. Герой навеки прощается с взрастившими его местами, мучительно отстраняя от себя живые еще и трепетные воспоминания о былой своей солнечной воле; он знает — ему «не избегнуть бури, не миновать утрат». А музыка между тем исполнена звончатой энергии, бодрой устремленности (авторская ремарка: «Бодро»; в камерном варианте — «Оживленно, в светлом настроении»). Лаконичные унисоны или приподнято-элементарная аккордовость; прямолинейная, чуть ли не скоморошья метричность, подчеркнуто регламентированная четкой двудольностью; взлетные ямбические затакты; открытая мажорность, лишь оттеняемая (никак не скажешь — омрачаемая) минорными «примесями»; сплошное forte; наконец, «лукавые», занятно «подпрыгивающие» тембры деревянных (гобои, фаготы, а потом и контрафагот), — все это словно бы демонстративно не вяжется с текстом, омузыкаливая его, его же опровергает:

отсылаем его к соответствующим фрагментам некоторых статей настоящего сборника, а именно — Л. Поляковой (стр. 279—284), М. Элик (стр. 92—93), В. Цендровского (стр. 142—143), И. Земцовского (стр. 393—394).

Образно-эмоциональное и жанровое несоответствие музыки и текста очевидно. О случайности говорить здесь не приходится уже потому, что мы знаем в Свиридове искуснейшего мастера музыкально-поэтического синтеза. Помним также об удивительно верных и тонких его музыкальных воплощениях «прощальности» — скажем, «Прощай!» из бернсовского цикла с чутким пресуществлением ямбического же стиха в проникновенно-сосредоточенную трехдольную элегию. Возникает в памяти и несколько иная по своему образно-содержательному строю песня, с которой, однако, стихотворение «Прощай, родная пуща» во многом допускает, в объективности, сходное музыкальное прочтение, — «Березка» из вокального цикла «У меня отец — крестьянин». В ней, кстати, и метро-синтаксическое строение стиха совершенно аналогично: «неразмытая» ямбичность, равное количество слогов в соответствующих строках и такое же чередование в них слабых и сильных окончаний. Но озвучивается музыкой оно в полном согласии с эмоциональным складом текста, его поэтическим смыслом, проникаясь мягко увещевающей песенностью.

Позволим себе мысленный эксперимент: заменим слова первого куплета в «Березке» стихами из «Прощай, родная пуща». Стихотворение тут же окрашивается в тона доверительного признания, неизреченной нежной грусти и вместе кроткого смирения пред неотвратимостью ухода. Соответствие настроений, кажется, достигнуто, но... не стало юного Есенина. В ранних стихах поэта уходящий герой никогда бы не поддался тоскующей апатии, расслабленному лирическому чувству — то будет скорее образ русского озорного удальца, сродни кольцовскому, в котором Белинский увидел «страшную силу в страдании и в наслаждении, способность бешено предаваться и печали и веселию и, вместо того чтобы падать под бременем са-

мого отчаяния, способность находить в нем какое-то буйное, удалое, размашистое упоение»[1]. Вот эту-то чисто русскую и очень есенинскую молодцеватость в печали с элементом разудалой бравады Свиридов и выразил в музыке, досказав ею то, чего нет непосредственно в тексте, но что непременно присутствует меж его строк. Отсюда та противоречивая слитность (не просто противоречие), о которой сказано было выше, и в ней — само ощущение есенинской интонации, также противоречиво слитной и в этой своей противоречивости единой.

В сближении и совмещении резко отличных, даже полярных по своему образному и жанровому складу художественных пластов-слагаемых (тревожная пастораль стихов, их драматически напряженная монологичность — «беспечная» куплетность, частушечная элементарность музыки) — главное творческое открытие песни как музыкально-поэтического целого.

Здесь хотелось бы несколько отступить и привести наблюдение Л. Мазеля о внутренней природе художественного открытия, тем более, что и в дальнейшем изложении нам следует о нем помнить: «...художественное, как и техническое, открытие почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь... И сила открытия измеряется не только плодотворностью совмещения, его ценностью, содержательным смыслом, но и его неожиданностью и трудностью. Чем дальше друг от друга совмещенные свойства, чем меньше угадывалась заранее возможность их сочетания и чем менее очевидными и более трудными были пути реализации этой возможности, тем выше, при прочих равных условиях, творческая сила открытия»[2].

Какова же сила описанного свиридовского открытия? Музыка неожиданно пробуждает к жизни, овеществляет поэтическое иносказание, сокрытый, ощущаемый лишь очень тонким чутьем, психологический смысл делает явным, осязательно зримым, переводит подразумеваемый подтекст в плоскость «первого плана», в живом и цельном художническом ви́дении воссоздавая образ, равно

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IX. М., 1955, стр. 533.

[2] Цит. статья Л. Мазеля, стр. 22.

убедительный и в своей прощальной грусти, и в своем удалом противлении ей, бурям и утратам. Именно музыкой, не интуитивно, а рассчитанно предугаданной точкой пересечения ее с поэтическим материалом передана здесь гибко-изменчивая семантика есенинского прощания. Композитор выступил полноправным соавтором поэта. Художественная идея не была прямо подсказана ему текстом, он поистине открыл ее, но не изолированно от поэта, а в кладовых его самобытно-поэтического подсознания. В этом свежесть и недюжинная сила открытия — сила не только собственно выразительная, но одухотворенная высокой художественной правдой.

Свиридовское решение очевидно просто, но уже после его конкретного воплощения. Сколь бы чутко ни улавливался композитором возможный эмоциональный подтекст стихотворения, все же ему приходится иметь дело с реальным поэтическим материалом, и сопротивление этого материала в случаях, когда композитор решается пойти наперекор его предметности — хотя бы и во имя высшей художественной правды, — бывает одолеть весьма нелегко: необходима какая-то первичная связь двух источников. Речь идет, следовательно, о путях и перепутьях данного открытия, о его механизме. Зададимся вопросом: отчего совмещение, казалось бы, несовместимых эмоционально-жанровых пластов все-таки не приводит у Свиридова к их взаимоотторжению (отвлечемся здесь, в рабочем порядке, от того глубинного смысла, ради которого, собственно, сделано открытие)?

Вчитаемся еще раз в стихи Есенина. В них сквозь чувство серьезное, даже истовое в своей непридуманной скорби едва пробивается, подавляемый этим чувством, оттенок буйности со «скоморошинкой» — где-то далеко, в последнем поэтическом плане, а где-то отдаленный и «хронологически». В самом деле, наш герой своеволен («Сияй ты, день погожий, а я хочу грустить»), и прежде, вероятно, не чуждался этакого разбойного щегольства («За голенищем ножик мне больше не носить»), постель его — «глухая ночь», и в радости своей, бывало, не знал он удержу («и радостию звонкой лесов не оглашать»). Из-за кулис поэтического текста и были «выведены» и развиты наиболее естественные в данном случае (то есть в случае намеренного сопротивления музыки конкретной текстовой предметности) музыкальные средства, соотне-

сенные с «биографией» героя, им же рассказанной. Противоречие музыки и стихов находит, таким образом, логическое обоснование в самом тексте.

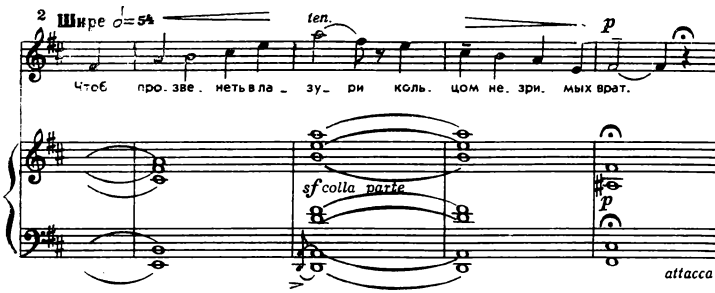
Эмоциональная связь источников скрыто поддержана и другой, встречной тенденцией. При всей удалой энергичности музыки настроение это — не одномерное. В нем, столь же далеко, как в стихах — элемент молодечества, где-то в последнем образно-музыкальном плане, проступают черты некоей затаенной задумчивости. С нею, или хотя бы с возможностью ее, могут ассоциироваться обильная ладовая переменность, не свойственная в такой степени обычной «частушечности», мелькание минорных штрихов, моменты пентатонной распевности. Да и сама трихордная заставка-эпиграф передает непростое чувство: стоит сыграть ее, звонко-призывную, в умеренном темпе, как исподволь вскроется ее пасторально-задумчивый характер (возникнет, быть может, и воспоминание о начале Первой симфонии Чайковского...). Все это несколько смягчает прямолинейность мажорного настроения и в свою очередь естественно подводит к углубленно-сосредоточенному окончанию песни (подробнее о нем — ниже).

В сосуществовании и пересечении разных методов (музыкально-психологическое дополнение при опосредованной опоре на жанровые приметы текста) — жизненная убедительность свиридовского открытия, впечатляющего, как мы видим теперь, не своеобычной парадоксальностью, но прежде всего своеобразной и глубокой органичностью и в видимой своей противоречивости — редкой внутренней целостностью.

Речь доныне шла об особенностях, индивидуальной основе музыкально-поэтического синтеза. Но в песне есть и иные яркие находки — в области чисто музыкальных средств. Выполняя вполне самостоятельную выразительную функцию, они так или иначе оказываются связаны с главным, уже известным нам открытием. Стоит остановиться на самой существенной из них.

В экспозиции песни (первые две строфы куплетной композиции) обращает на себя внимание соединение в одном куплете элементов разного жанрового происхождения и, соответственно, различных по вызываемым ассоциациям выразительных свойств: оживленная, игровая трезвучно-аккордовая маршевость с подчеркнутой упрощенностью ладогармонических отношений — по сути, слегка

осовремененная и перенесенная на другую национальную почву формула-символ шубертовского странствия (первые две строки куплетов) — сопоставляется с архаикой пентатонной песенности, усугубленной сплошным октавно-унисонным произнесением (вторые строки; см. пример 1). Само по себе такое сочетание — еще не столь оригинально, однако в нем подготовлены все условия, так сказать, составлен «тест» того совмещения, которое ожидает нас в репризе:




Здесь полновластно господствует пентатоника. Мелодия, свободно воспаряющая и затем нисходящая по ступеням пентатонного звукоряда, — не что иное, как масштабно-интонационно расширенный вариант окончания первого куплета (ср. с отрезком на словах «[ту]чи о солнечный сошник»). Но унисонность уступила место гомофонно-гармоническому складу, с рельефностью оттенившему в мелодии речевую интонацию. В единовременности совмещены пентатонная песенность и аккордовый элемент экспозиции, причем совмещением, равно и его подготовкой, руководит принцип сглаживания их отличий при усилении пентатонно-песенного начала, проникающего и в аккордику (полные пентаккорды взамен прежних трезвучий, чередующиеся сообразно логике не традиционно-функциональной, как это было в экспозиции, а ладово-переменной); смысловая направленность принципа — последовательное преодоление элемента трезвучной бравады [1]. В совмещении различных, поначалу раздельно пока-

[1] Обратим внимание: само трезвучие, завершающее песню, уже не похоже на начальные — своей функциональной двойственностью, переменностью (и тоника, и доминанта) оно сродни двум предыдущим пентатонным аккордам.

занных жанрово-фактурных признаков, возможность которого, в силу их отдаленности друг от друга, не могла быть угадана в экспозиции, и состоит собственное своеобразие репризы.

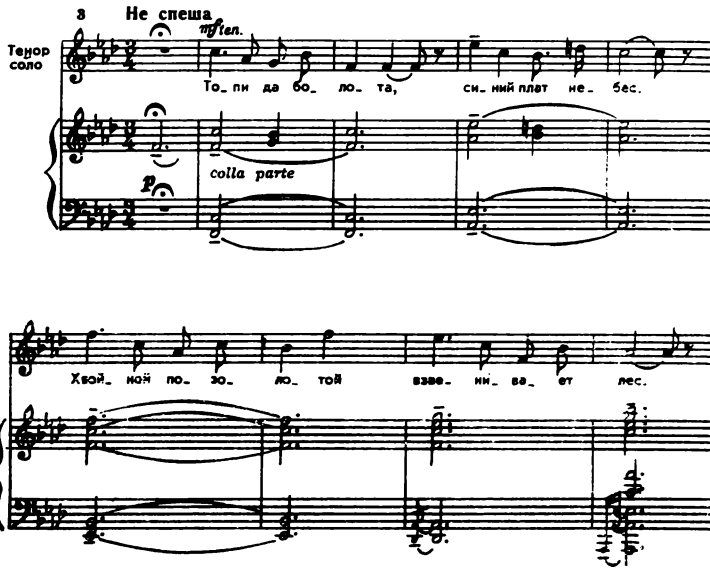
Последнее же неотделимо от поэтического источника. Заключительное двустишие — кульминация стихотворения, концентрация его смысла. В нем и грустное признание скоротечности жизни, ее всеобъемлющей красоты, и желание вознестись к истокам мира, раствориться в его неповторимости, «продлиться» в его бесконечности — сокровенные мотивы есенинской поэзии (сравните с гетевским «Stirb und werde» — «Умри и возродись»; или у Клопштока: «Умру, чтобы жить»; или у Л. Толстого: «Пора проснуться, то есть умереть»). Музыка Свиридова не могла остаться равнодушной к этой исповеди. И в музыкальной кульминации с ее освобожденностью от всех «лишних», отвлекающих деталей как бы снимается все наносное в герое, обнажается его возвышенно-озаренный поэтический лик. Недвижная пентатонная аккордовость, трансформированная из несколько навязчивой, «легкомысленной» маршевости, как нельзя лучше дополняет и подчеркивает углубленную сосредоточенность «говорящей мелодии», в тихом пантеистическом экстазе устремляющейся в неизведанное прекрасное...

Заметим, что музыкальная трактовка двустишия, полностью ему адекватная, обнаруживает обратную связь с главным открытием. Выявление глубинной сущности образа снимает также и описанное ранее видимое противоречие музыки и текста, восстанавливает их равновесие — притом в наиболее ответственный, кульминационно-итоговый момент, — хотя и нисколько не отменяет противоречивую слитность душевного склада героя.

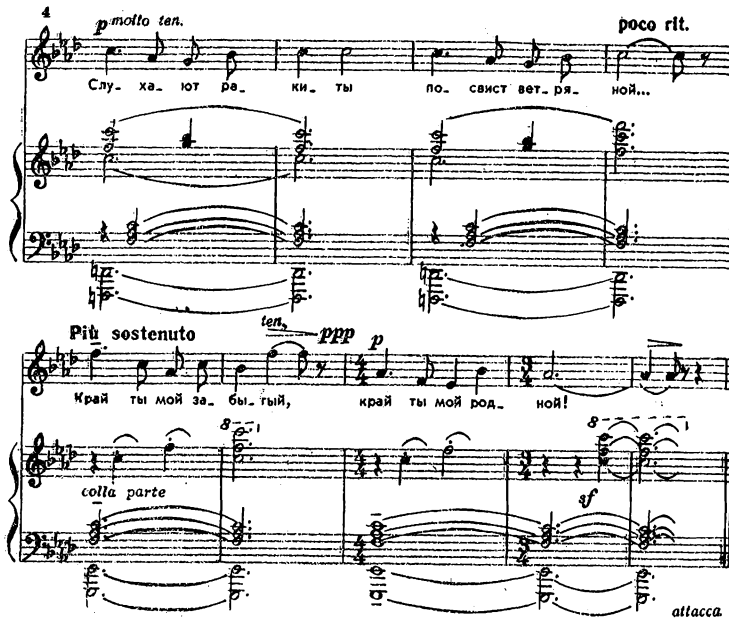
(Перед тем как продолжить изложение, поясним, что разбор первой песни преследовал двоякую цель: описание и содержательная характеристика данных конкретных открытий, а также иллюстрация некоторых аналитических приемов настоящей статьи; отсюда его относительная развернутость. В дальнейшем анализы намеренно лаконичны, однако дают материал для обобщений.)

Во второй песне — «Топи да болота» — интересно прокомментировать одно частное открытие, достаточно скромное, но и важное для распознания ее индивидуального своеобразия. Музыка, соотносясь с поэтической идеей

текста, создает настроение почти литургической сосредоточенности, медитативного самопогружения (если воспользоваться одной из жизненных категорий обитателей прекрасной Касталии Германа Гессе). Это, можно было бы сказать, лирическая медитация о родной природе, «далеком близком» (И. Репин), хорошо нам знакомая по прежним есенинским воплощениям у Свиридова:




Особо значительна тут выразительная роль мелодии. Статически замкнутая в своем круговращении, она восходит к мелодической семантике целого ряда образов русской сказочной фантастики, связанных с поэтикой зачарованного сна; с некоторыми из них она обнаруживает и конкретную интонационную близость (ср., например, отрезок на словах «темным елям снится гомон косарей» с началом «Спящей княжны» Бородина). Не только отдельные интонации — все течение мелодии с ее постоянным кружением вокруг опорных звуков, едва приметно варьируемой в куплетах, подчинено настроению непотревоженной застылости, и так до конца:




Но в музыке невозможно не ощутить и какой-то очень тонко скрытой динамики, подвижной напряженности, которая тревожит вас неуловимостью своего «предмета», словно бы уведенного глубоко в подпочву восприятия. В этом сочетании статики и движения постигается индивидуальное своеобразие песни. Причины его, наряду с другими средствами, которых не будем касаться (только перечислим: характерное развитие аккордового сопровождения с постепенным ладогармоническим усложнением, некоторые фактурные приемы, особенности строения и чередования куплетов), — в той же мелодии.

Вернемся к нашему третьему примеру. Мелодия, интонационно происходящая от крестьянской лирической песенности, обладает вместе с тем строгой структурной разделенностью, подчеркнутой замкнутостью фраз. Дробление мелодической линии — отражение строчно-метрической структуры стиха — вносит в звучание речитативный элемент, который, не нарушая ощущения лирической протяжности, в то же время насыщает ее речевой выразительностью, динамикой заново творимой речи (общее

свойство свиридовской мелодики). Далекая, казалось бы, от жанровых истоков мелодии речитативная прерывность неожиданно сближается, совмещается с крестьянской песенной лирикой в едином и слитном произнесении. Этот прием сопровождает музыку до самого конца. Мелодия обретает в себе гибкую подвижность, также и содержательную: ведь у Есенина вполне реальная пейзажная зарисовка, такою же видит ее и Свиридов; композитор лишь осветил ее своим поэтическим ви́дением, кстати, весьма близким общерусской традиции с типичной для нее поэтизацией реального через сказочную фантастику. Тем самым во многом объясняется и трудно уловимый эффект «движения в статике».

До сих пор мы наблюдали открытия, связанные либо с особенностями взаимодействия музыки и текста («Прощай, родная пуща»), либо, в сфере собственно музыкальной, с совмещением различных жанрово-выразительных свойств, первоначально данных раздельно (в первой песне) или же единовременно, но только в одной мелодии («Топи да болота»). В третьей песне — «Я странник убогий» — имеет место уже единовременное действие разных средств — мелодии и сопровождения (в конечном счете это составляет все то же единство в совместной множественности). Значительность художественного открытия, его содержательная ценность не зависимы от этого, в общем, больше количественного, чем качественного показателя. Однако разнообразие приемов свидетельствует о широте и вместе точной избирательности творческих принципов, определяющих необходимо действенные, порою же единственные для достижения данного эффекта средства.

Музыка третьей песни крайне проста (что подчеркивается и авторской ремаркой) — спокойный, сплошь диатонический напев лирико-крестьянского происхождения, ритмически однообразный, динамически одноплановый; статически-остинатное аккордовое сопровождение исключительно в половинных длительностях, в предельно простой фактуре, с типично свиридовской параллельно-ладовой трактовкой созвучий, полная его тембровая однородность — только деревянные в камерном составе (флейты, кларнеты, бас-кларнет и единичные штрихи гобоя); столь же простая куплетная периодичность при минимальном варьировании начального материала:

Но за безыскусственностью этой, за размеренной лирической повествовательностью проступает иное, сосредоточенно-скорбное начало — в лике совершенно иного жанрового средства. Единообразному аккомпанементу, резонатору основного настроения, выраженного мелодией, приданы в то же время скрытые черты похоронного марша — жанра, генетически весьма отдаленного от крестьянской песенности. Вслушаемся в аккомпанемент внимательней, и равнодольная его остинатность в четырехдольном размере обернется для нас траурной поступью: характерная однотипность гармонических оборотов в миноре, скандированная повторность верхнего аккордового голоса (вспомним хотя бы знаменитый шопеновский марш), его кварто-квинтовые шаги (начиная со второго куплета), как бы перемещенные сюда из традиционной басовой интервалики. Остается лишь домыслить пунктирный ритм, и перед нами возникнет законченное траурное шествие [1].

[1] Добавим, что мелодия и аккордовое сопровождение здесь не только противополагаются, но в какой-то мере идут друг другу навстречу: в мелодии четкий и постоянный ритм ♩ ♪. (вспоминается Allegretto Седьмой бетховенской симфонии с его мелодией, соединяющей песенную проникновенность и сосредоточенно-печальный «ритм ходьбы»); аккорды же не лишены лирического оттенка (в камерной редакции — dolce).

Можно представить себе при том же напеве другой сопровождающий фон, образно-стилистически вполне уместный, оснащенный, ко всему, типичными свиридовскими средствами, — протянутые педали со сглаженной метричностью, или созвучия, омелодизированные внутренней подвижностью голосов, или развитую подголосочную фактуру. Тут был бы и Есенин, и Свиридов, и музыка, конечно же, влекла бы к себе своею искренностью, лирической доверчивостью, умудренной простотой. Но родилась бы при этом та высшая связь музыки и стихов, которой поистине осенена песня?..

Я странник убогий,
Молюсь в синеву.
На палой дороге
Ложуся в траву.

Покоюся сладко
Меж росновых бус.
На сердце лампадка,
А в сердце Исус.

Это лирически-просветленное есенинское восприятие ухода «вовне» (отрешенность ли в мировой скорби, смерть ли) нашло удивительно точный музыкальный эквивалент в совместном действии лирической распевности и сообразно ей трансформированной траурной маршевости. Счастливо найденный здесь «ключ» к музыкальному пресуществлению стиха в чуткости своей, артистической точности представляется едва ли не единственным — но, разумеется, уже после того, как он найден Свиридовым.

В финале кантаты — «Не ищи меня ты в боге» — композитор возвращается к музыкальному открытию первой части (по нашему описанию — второму) и развивает его дальше: в подготовке и осуществлении выразительнейшего художественного эффекта, который падает на кульминационный раздел песни, принимают участие на этот раз три основных средства, не столько отдаленных друг от друга генетически, сколько представляющих собою жанрово-смысловые разновидности, так сказать, жанровые ипостаси одного, эпически цельного образа.

«Составные» открытия поначалу ясно дифференцированы. Это, прежде всего, гимническая маршевая песенность в духе русской героической архаики, особенно подчеркнутая «колокольностью» вступительных аккордов.

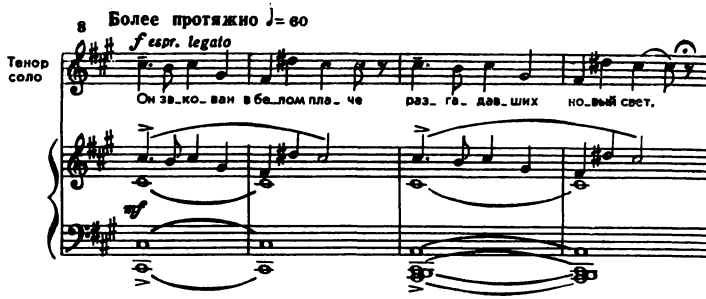
(в оркестре используются также характерные ударные) и впервые возникшей в цикле хоровой звучностью мужских голосов; сопровождающий духовой ансамбль (трубы, валторны, туба) дополняет впечатление энергичной праздничной приподнятости. Есть тут определенная связь и с воодушевленностью древних культовых гимнов (что в смысловом отношении сопрягается с поэтическим текстом), вплоть до конкретных музыкальных ассоциаций:

Возникший здесь образ мужественного общенародного подвижничества сразу же получает дополняющее развитие средствами иного, хотя и родственного жанра — в стремительной мелодии, напоенной романтикой стихийного бунтарства, разинской непокаянности. В плотной своей унисонности, рельефно очерченной унисонным же сопровождением, в интонационной прямолинейности с кварто-квинтовыми «размахами», в четкой четырехдольной метричности она близка крестьянским «разбойничьим» песням или песням вольницы, народных восстаний, опоэтизированных и возвышенных русской музыкальной классикой (вспомним прежде всего «Расходилась, разгу-

лялась» Мусоргского); у Свиридова подобные мелодии-характеристики, притом в сходном фактурно-тембровом выражении, и раньше нередко связывались с героикой крестьянских волнений («Пост зима» из «Поэмы памяти Сергея Есенина», «Кузнец» из оратории «Декабристы») или с эпическими образами неизбывной жизненной силы («Табун», «Повстречался сын с отцом» из «Пяти хоров» без сопровождения [1]):

Но в стихийной неуправляемости взыгравших народных сил всегда таится неотступное чувство обреченности, некое трагическое предвидение. Это передано в переломный момент развития (перелом также и в стихотворении) протяжным песенным речитативом, «обращенным» из унисонного напева. (Заметим, что интонирует его тенор-соло — впервые без хоровой поддержки. Эмоционально-смысловая направленность приема очевидна и без разъяснений, однако специально указываем на него в связи с дальнейшим жанровым синтезом.) В новой жанровой трактовке известный уже образ окрашивается в тона примиряющей скорби; дорийский элемент мелодии, поглощаемый прежде эпической пентатонностью, выявлен здесь во всем своем семантическом значении (вряд ли случайно вспоминается, например, дорийская речитативность Царевны в «Кащее» Римского-Корсакова):

[1] С последним хором имеется также непосредственная ладово-интонационная близость — ср. нотный пример на стр. 329—330, особенно на словах «У Звени-горы в долине повстречался сын с отцом»; в приведенном выше примере дублирующая инструментальная партия опущена.




И вот в кульминационном разделе эти различные характеристики воссоединяются — каждая на более высоком жанровом уровне, — а затем углубляются в совместном динамическом развитии (справедливо усмотреть здесь индивидуальное претворение более общего принципа эпической драматургии). «Разбойничий» напев предстает в речитативной интерпретации; мятежность его еще больше подчеркнута могучей звучностью басов, взамен прежних теноров, а ощущение обреченности, проникшее сюда с речитацией, усилено «стонущими» малосекундными интонациями, ранее не возникавшими в песне. В дальнейшем то и другое предельно обнажается в своей жанровой характерности: хоровой унисон становится октавным (тенора и басы), речитативность же вбирает в себя хроматический элемент — впервые в совершенно диатонической до того музыкальной ткани. Гимническая маршевость также возрастает: аккордовая «колокольность» из вступительной заставки перемещается непосредственно в первый план «действия» (усиливается и группа характерных ударных), сам же ее сонорный эффект увеличивается благодаря тритоновости в структуре аккордов — вспомним русскую «колокольную» классику; маршевый ритм выказывается со всей жанровой определенностью (равномерные, акцентно-метрически подчеркнутые аккорды в тонико-доминантовом чередовании), а его поступательность и энергичность активизированы ускоренным темпом и доведенной до *ff* громкостью. Здесь и несдерживаемое буйство молодых «жизненных соков», пьянящая радость свободы — сама сила пододонная, — и, подобно первой песне, молодцеватая удаль «кандальной» грусти — чисто есенинское восчувствование темы «казематов да железного звона цепей»:

Энергично, смело ♩=160
9
ff Басы I
Там на_стро_ е_ ны па_ ла_ ты из цер_ков_ных кир_ли_ чей;
f marcato
Тен.
ff
те па_ ла_ ты- ка_ зе_ ма_ ты да же_ лез_ ный звон це_ пей,
Басы II
f
Тенор соло
ff
Тен. Не и_ щи ме_ ня ты в бо_ ге,
8 солистов
ff
Не и_ щи ме_ ня ты в бо_ ге,
Басы I
8
8
ff

«...Русь бунтовская, стеньки-разиновская, пугачевская, раскольничья...» (М. Бакунин) — она и в этой «музыке о есенинской Руси деревянной», в психологической своей конкретности возвышенной до оперной сцены сродни массовым хоровым сценам народной музыкальной драмы. Так, возникшая выше, как частность, ассоциация с хором из «Бориса Годунова» расширяется и уточняется в кульминации песни, восходя уже во всей совокупности смысловых оттенков — через связь разных времен и эпох — к финалу гениальной оперы Мусоргского. Огромный художественный эффект, достигнутый в последней песне, его «новая ценность» в преобладающей степени определены именно развитием и своеобразным совмещением указанных жанрово-эмоциональных начал.

Об индивидуальных особенностях этого совмещения мы еще скажем, а пока, в заключение обзорного раздела статьи, кратко коснемся другого открытия — на сей раз в пределах драматургического строения цикла.

Речь пойдет о сплетении драматургических противоположностей: замкнутости и разомкнутости, дифференциации и слитности — о весьма оригинальном совмещении этих формообразующих полюсов, которое действует в двух средних частях кантаты.

Каждая из них — законченное, эмоционально и структурно-драматургически, музыкальное произведение с отчетливо выраженной логикой куплетно-песенной формы: ясная экспозиционность, точно рассчитанная кульминация,

близкая в обоих случаях к точке золотого сечения, целенаправленное движение к кульминации общей интонационной волны и постепенное ладогармоническое усложнение — с последующим спадом этой волны и предельным прояснением гармоний, — функционально обоснованная заключительная каденция. И в то же время перед нами своеобразная единая строфическая композиция, двуединство, двухфазовость которой — суть две песни цикла.

В самом деле, вторая фаза («Я странник убогий») почти целиком «выводится» из композиционных особенностей первой («Топи да болота»), представляет собою их развитие. Поясним на приведенных раньше примерах (начальные куплеты, ср. примеры 3 и 5). Тут и там параллельно-ладовая переменность (As-dur — f-moll), аналогичные интонационные контуры мелодии с метроритмическим выделением тех же звуковых опор (в первых двустишиях, кроме того, полностью совпадает и ее диапазон), сходное фразовое членение, масштабное и звуковысотное совпадение местных кульминаций ($f^2$ в начале третьей фразы), структурная квадратность. Развивающую функцию «производного варианта» осуществляет, наряду с прочим, усиление песенной распевности мелодии (отсюда и расширение ее диапазона), а в целом — масштабно-динамическое сжатие в четырехтакте важнейших композиционных черт «основного» восьмитактного периода. И дальнейшее развертывание второй фазы обнаруживает определенную зависимость от общекомпозиционного склада первой, что видно хотя бы по перечисленным выше особенностям куплетно-песенного строения частей. Добавим, однако, что и здесь продолжающая функция второй фазы носит динамический характер — например, пять строф вместо четырех в первой, развитие вариационного элемента, усложнение политональных связей, ладо-функциональное углубление цезур между куплетами.

Читатель, сопоставив упомянутые нотные примеры, да и весь материал двух песен, с легкостью дополнит наше сравнение другими чертами сходства или производного отличия. Нам же важно сейчас подчеркнуть художественную значимость самой творческой идеи. В чем конструктивно-образный смысл описанной двухфазовости? В рамках циклического целого и при участии взаимообособленных частей возникает самостоятельная область п р о г р е с с и р у ю щ е й куплетности, «парный цикл» в цикле

его сложносоставной лирический центр. Тем самым осуществляется как бы зримо-временно́е продвижение циклической композиции, впрямую связанное с последовательностью «событий» в поэтическом тексте: в песне «Топи да болота» — проникновенная картина деревенской природы, пейзаж, «место действия», в следующей же песне — лирический герой, собственно «действующее лицо», посреди той же природы (сравним пейзажные приметы в стихах: «топи да болота» — «ухлюпы трясин»; «синий плат небес» — «молюсь в синеву», «вечерняя звезда»; «хвойная позолота», «темные ели» — «опада осин»; «по лугу со скрипом» — «ширком в луговины»; «суховатой липой пахнет от колес» — «на палой дороге»; «слухают ракиты» — «поют быстровины»). Эффект почти театральной конкретности, вообще свойственной методу Свиридова с нередким, к тому же, подбором стихов для циклических сочинений по определенному сюжетному принципу, достигается во многом средствами сугубо музыкальными, и в этом его особая впечатляющая сила.

Возможности прогрессирующих форм широко используются композиторской практикой, нередко также в изобразительных целях, но, как правило, в одночастных композициях (примеры: оркестровое вступление ко второму действию «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Затонувший собор» Дебюсси). Их реализация в пределах цикла — оригинальный прием Свиридова [1].

В «Деревянной Руси» есть открытия и более частные, как то: оригинальные сонорные и политональные краски, при слуховом расчленении которых с отчетливостью выступает их народно-ладовая основа, — новые, свежие краски, как бы замешанные на крепком фольклорном материале; совмещение мелодии народного склада с современно усложненной аккордикой при полном соблюде-

[1] Вспоминается родственный прием в «Испанской рапсодии» Равеля, где средний раздел четвертой части («Feria») целиком вырастает из эпизода второй («Малагенья»). Но прогрессирующая связь претворена тут на расстоянии и в отношении отдельных разделов формы, тогда как у Свиридова одна самостоятельная часть цикла полностью порождает другую, столь же самостоятельную, притом в непосредственном взаимопродолжении. Конечно, здесь разные художественные задачи, и для решения своей Свиридов выбрал неординарный путь, уверенно приведший музыку к открытию.

нии их внутреннего стилистического единства; нестандартная оркестровка абсолютно простых эпизодов, с применением характерных национальных тембров. В каждом отдельном случае художественное их воздействие тем сильнее и выше, чем строже и концентрированней предварительный отбор их составляющих — типичная особенность свиридовского метода. Поскольку же эти открытия, оставаясь частными для данного произведения, являются вместе с тем общими для композитора и в той или иной степени проанализированы в литературе, мы не будем на них задерживаться.

Перед нами прошли основные индивидуально-художественные открытия кантаты. По мере возможности было установлено их содержательное значение и место в музыкальном процессе. В ряде случаев отмечались конкретные черты их осуществления. На этом последнем следовало бы остановиться подробней, дополнив уже сказанное некоторыми новыми наблюдениями.

«Открытие должно быть не только интересным, содержательным. Оно еще должно быть так оснащено и развито, так воплощено в средствах, в материальной структуре целого, чтобы дойти до воспринимающего, реально произвести на него соответствующее художественное впечатление, а не оказаться преимущественно умозрительным» [1]. Очень важная мысль, и в приложении к свиридовской музыке одна из первостепенных: открытие в «простом» особенно нуждается в поддержке всех подготовительных и претворяющих средств, при которой отпадает всякий элемент его случайности, эстетической необоснованности — ведь «простое» особенно не терпит фальши и неминуемо выдает ее (или свою неискренность в простоте) с головой, — но, напротив, возникает чувство его прямой необходимости, логической целесообразности. Именно таковы открытия Свиридова и именно в этом ювелирно взвешенном, рационально выверенном музыкальном расчете, всегда, впрочем, одухотворенном творческой интуицией, их поучительный смысл.

Открытия в «Деревянной Руси» можно систематизировать по двум основным признакам: совмещение различных свойств, первоначально разделенных, и совмещение в из-

[1] Цит. статья Л. Мазеля, стр. 25.

начальной единовременности. Соответственно, общий интерес представляет рассмотрение «обстановки» произошедшего соединения и его дальнейшего развития, тогда как в отношении первого из указанных типов важно дополнительно проследить самый путь восхождения к объединяющему результату. С этого, более частного, и начнем.

При всей, казалось бы, своей непредусмотренности, совмещения у Свиридова никак не производят впечатления возникших «вдруг», «извне». Они исподволь подготовляются, вызревают в «работающем механизме» музыки. Примечательная их особенность — последовательное сближение выразительных компонентов будущего синтеза с нередким при этом главенством какого-то одного из них, его всепроникновением. В подобных случаях явственно постигается диалектическая сторона открытия, а отсюда и убеждающая органичность совмещения.

Вернемся к первой песне. В анализе упоминалось, что плодотворность происходящего там совмещения коренится в убывающей направленности трезвучно-аккордового начала при одновременном усилении начала пентатонно-песенного, которому в кульминации придано совершенно определенное семантическое значение — это своего рода неземная пастораль, иновоплощение земной красоты, символ ее духовной вечности. Пентатонность в динамике, прорастание пентатонности — так можно было бы охарактеризовать общее движение музыки.

Уже в инструментальной заставке (см. пример 1) — ритмические вариации пентатонного трихорда. Его звуковой состав (*fis — a — h*) предуказывает тональный план всей песни: h-moll, fis-moll (и Fis-dur в заключении), A-dur; единственно для D-dur «не нашлось» в заставке места — на то и трихорд, — но вместе с тем тут и не отрицается появление его в дальнейшем как возможного представителя той же пентатонной системы. К концу первого куплета мелодия охватывает полный пентатонный звукоряд (*fis — a — h — cis — e*), а гармонии впервые в песне проникаются пентатонностью (неполные пентаккорды). После овладения данным звукорядом — модуляция в конце второго куплета в родственную пентатонную систему, также с полным ее охватом (*d — e — fis — a — h*). Далее — еще большее расширение «ареала» пентатоники, приобщение к развитию другого родственного звукоряда

(*h — cis — e — fis — gis*, на словах «И не избегнуть бури»). Принцип пентатонной структуры еще глубже внедряется в гармонию, приводя к образованию полных пентаккордов, причем элементы первого и второго звукорядов, переведенные в вертикаль, сталкиваются в ближайшем соседстве (например, на словах «в глухую ночь не спать») — динамика пентатонной поступательности выказывается в непосредственной осязаемости. Когда же в репризе-кульминации (см. пример 2) всплывают фактурно усиленные аккорды с их структурно- и функционально-ладовым принципом, идущим от пентатонной песенности мелодии, когда сама мелодия в единой интонационной волне дважды утверждает свой полный пентатонный звукоряд, приходит устойчивое чувство, что совмещение аккордики и пентатоники и не могло не состояться.

Другой случай: на расстоянии совмещаются разновидности сходного жанрово-эмоционального корня. Соответственно эффект совмещения обусловливается не сглаживанием их отличий, но концентрацией собственных свойств каждой. В момент самого соединения они динамически углубляются в совместном обобщающем звучании, прорастая одна в другую, вбирая в себя индивидуальную выразительность разных свойств.

Мы могли уже убедиться в этом на примере финальной песни, где элементы гимнической маршевости, «разбойно»-унисонной песенности и протяжной речитативности, взаимосовмещаясь, вызывают к жизни многогранный, эмоционально объемный образ народной вольницы. Художественное воздействие синтеза многим обязано своему предварительному оснащению — изначальное образное сродство слагаемых дает возможность с выпуклостью подчеркнуть отличия в дальнейшем объединении. Попробуйте мысленно внести в экспозиционный раздел значительный жанровый (или иной) контраст, и выразительная сила, неожиданность экстенсивного контраста в кульминации заметно поубавится. Предполагаемый результат такого опыта в известной мере подтверждает камерная редакция кантаты: «разбойничий» напев подается в первом куплете оттеняющим subito-контрастом в тихом певучем (подчеркнуто автором) изложении тенора — музыку проникает тепло лирического чувства. Смысл воспоследовавшего изменения ясен: устраняется несколько схематич-

ная, с точки зрения предстоящего совмещения, двуплановость драматургических пластов, некоторая образная дробность, а также ощущение задержки «действия» — тем самым расчищается путь к самому синтезу, ибо его контрастная слитность оказывается ранее непредупрежденной.

Обращают на себя внимание и другие изменения. Окончание второго куплета в камерном варианте («Не одна ведет нас к раю богомольная тропа») мелодически варьируется, тогда как в поздней редакции сохранена полная аналогичность куплетов — развивающий элемент прибережен для более ответственного кульминационного раздела. Далее, это варьированное окончание заимствуется в ранней редакции песенным речитативом, между тем в поздней варьирование впервые осуществляет как раз речитатив, что совпадает с общим образно-драматургическим переломом перед совмещением.

Поскольку речь зашла о речитативном эпизоде, сделаем еще одно наблюдение. Действительно, совмещение в песне идет по пути объединяющего контраста с предельной экономией средств на предварительной стадии. И все-таки его выразительно-смысловой контур обозначается раньше — в указанном эпизоде: речитативность соединяется с характерной метроритмикой предшествовавшего хорового унисона (воспроизводится также самый принцип унисонного изложения — тенор-соло с дублирующей инструментальной партией) и «колокольностью» начального раздела (сравним еще раз примеры 6, 7 и 8). Что это — предчувствие открытия, его реальное становление, как это имело место в первой песне? Значение данного «местного» соединения много скромнее и может быть уподоблено посредствующему аккорду в модуляции, тогда как первая песня демонстрировала нам функционально обостренную цепь сквозных «модуляций», устремленных к «главной тонике» открытия. Различные художественные задания естественно привели к выбору неодинаковых подготовительных средств, но то, что при этом сохраняются некие общие выразительно-психологические закономерности подхода к главному «событию» музыки свидетельствует о прочной целокупности творческого мироощущения автора.

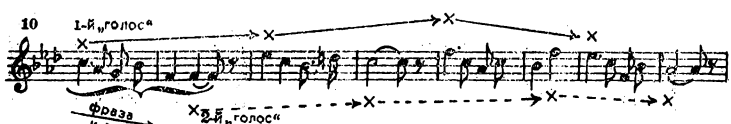
Однако сколь бы убедительным ни был подход к открытию, проблема «обстановки» открытия, выражения и развития его в соответствующих приемах и средствах

остается все же достаточно сложной. Притом чем целеустремленней — подспудно или явственно — его процессуальная подготовка, тем большее значение приобретает эта проблема: общединамический уровень открытия во всяком случае не должен уступать общему уровню предварительного подхода. Задача в наших примерах дополнительно усложняется миниатюрными масштабами «действия», предполагающими всемерную концентрированность как подготовительных, так и осуществляющих средств. Относительно первых уже говорилось. Какова же созидательная функция вторых?

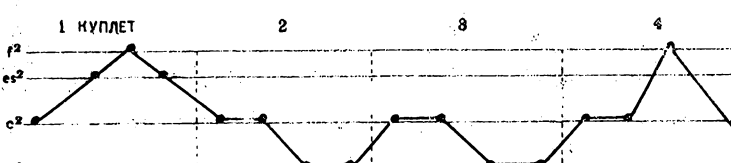
Конкретные решения различны, но объединяются редкой восприимчивостью к важнейшим принципам художественной эстетики. Один из них — известный принцип множественного и концентрированного воздействия (или комплексного действия), в частности неоднократно описанный Л. Мазелем.

Мы помним, что суть совмещения в репризном разделе песни «Прощай, родная пуща» связана была преимущественно с концентрацией выразительно-речевых свойств мелодии, и художественная значительность «события», добавим теперь, подчеркнута совокупностью всех возможных в данных условиях средств. Наряду с главными, уже отмеченными, действует целый комплекс других, направленных к той же цели: средства темповые (общее замедление, подчиненность темпа сопровождения некоему rubato мелодического голоса), метроритмические (неожиданная приостановка движения перед репризой, в сопровождении — не просто аккомпанемент, но выразительная, почти ненарушаемая застылость, определяющая все внимание именно к мелодии), средства высотной организации (кульминация на $a^2$, ранее не возникавшем), динамические (нарастание к кульминационному звуку и затем спад звучности — динамическая волна, чутко передающая интонационную диалектику живой речи), фактурные (кульминационный звук выделен семиголосным аккордовым изложением; не знакомый по прежнему развитию прием раздвижения фактурно-тембровой перспективы). Если учесть, что названные средства, воссоединившись, «работают» на протяжении всего пяти тактов, то станет ясна предельная степень образно-выразительной концентрации механизма совмещения.

Другой принцип, придающий открытиям «Деревянной Руси» особую художественную действенность, — принцип совмещения (или пересечения) функций. Так, в песне «Топи да болота» четкая фразовая разделенность мелодии не только противополагается логике избранного тут крестьянского песенного жанра, но и в свою очередь способствует протяжной лирической песенности. Этот взаимообратимый процесс можно было бы определить как усиление черт данного жанра через его отрицание, или усиление протяжности через расчленение — то есть одно из важнейших композиционных средств несет двоякую смысловую функцию. В самом деле, фразовая прерывность организована так, что выделяемые ею опорные звуки образуют в своем высотном последовании логически замкнутую песенно-интонационную волну, причем одновременно в двух мелодических планах (своего рода скрытое двухголосие) — в начальных и конечных фразовых опорах; общему направлению опорной волны, особенно в первом «голосе», противостоит обратное интонационное движение внутри отдельных фраз — прием мелодического сопротивления, вносящий в музыку свою долю лирико-драматической динамики. Показываем на примере первого куплета:




В общей интонационной перспективе мелодическая драматургия также обретает черты песенной слитности, с характерным спадом и дробностью волны в средних куплетах и суммирующей интонацией в конце — интонационное дробление с замыканием (для большей наглядности приводим схему звуковысотного движения начальных фразовых опор):



Принцип совмещения функций руководит и прогрессирующей куплетностью в средних частях цикла. Общие композиционные знаменатели песен (см. стр. 372—373), выражающие в местных пределах их законченность и самостоятельную обособленность, ведут вместе с тем, в рамках единой двухфазовой структуры, к драматургической разомкнутости и, в конечном счете, к впечатляющей изобразительной детализации. Отдельно подчеркнем, что бифункциональность принципа, рассредоточенная в последовательной динамике, сжато концентрируется на грани частей, как бы подводя черту замкнутости и одновременно открывая путь разомкнутости: заключительная гармония песни «Топи да болота» *es — f — as — c*, подготовленная всем предшествующим мелодико-гармоническим развитием (см., в частности, схему выше) и своеобразно укрепленная вводнотонным подходом, в самом начале песни «Я странник убогий» трактуется уже как явно неустойчивая и в свою очередь разрешается в тоническую квинту — прямая преемственность конкретной формы при переосмыслении ее функционального содержания (ср. примеры 4 и 5). Понятно, что ладогармоническая устойчивость и неустойчивость здесь суть драматургическая замкнутость и разомкнутость. Подспудная направленность общего принципа дополнительно «разъясняется» драматургической «модуляцией». Эстетическая сила открытия оказывается снабженной дополнительными материально-конкретными средствами. Здесь же воспользуемся случаем отметить, что тесное сродство средних частей при определенной близости крайних (отдельные черты ее уже назывались и без труда могут быть умножены) сообщает композиции цикла стройную симметрию. Так частное открытие способствует единству целого.

Действие упомянутого приема общего композиционного знаменателя распространяется и на технику других открытий, не связанных уже с разобранными принципами. Различные свойства оказываются иногда словно заведомо подготовленными к совмещению, подобно тому как в контрапункте различные мелодии изначально содержат в себе предпосылки к полифоническому соединению. Это могут быть какие-либо сквозные музыкально-выразительные элементы, центробежная инерция которых вовлекает одно свойство в эмоциональную сферу другого (так в песне «Я странник убогий» соподчиняются лирическая пове-

ствовательность мелодии и траурная маршевость сопровождения; общий знаменатель — характерная метроритмика; аналогично в песне «Топи да болота», где общий знаменатель — декламационный элемент, выраженный не только структурной расчлененностью мелодии, но частично и самим ее интонационным содержанием), или скрытые в поэтическом тексте «флюиды», которые тонко улавливаются музыкой, вещественно оживляются ею и развиваются дальше в собственных средствах (оригинальный музыкально-поэтический синтез в песне «Прощай, родная пуща»; общий знаменатель — необычное жанрово-смысловое соответствие музыки и текста, взаимосоответствие в них главного и второстепенного). Тем самым в открытии воссоздается — как всегда у Свиридова, очень тактично, ненавязчиво — некая «соединительная ткань», нисколько не препятствующая эффекту неожиданности в слушательском сознании, но утверждающая чувство естественности и целесообразности необычного — в подсознании.

Вообще же все открытия кантаты объединяет их глубинная соотнесенность с текстом. Мы повсюду наблюдали, как то или иное совмещение в музыке вдохновлялось особенностями стиха — его реальными содержательными приметами или поэтическим иносказанием. Но это не просто и не только эстетически обусловленная зависимость. Свиридовский метод крайне активен, исследовательски беспокоен, он всеми своими гранями, часто невидимыми, обращен к стихотворной яви и явно устремлен в скрытое. Проницательность такой музыки настолько велика, убедительна — порою до художественной авторитарности высшего порядка, — что сами по себе стихи вне свиридовской интонации оказываются для нас обедненными. Таковы и открытия в «Деревянной Руси».

Что же они, в целом, доказывают? Безусловно, высокую «новую ценность» произведения, однако и много большее.

Утверждается историко-стилевая жизнеспособность нового творческого принципа, его содержательная многозначность, порывистый философский дух и аналитическая рациональность в осмыслении действительности, ее пред- и постистории. Художественные опосредования принципа — суть реальные и совершенные иновоплощения непосредственных жизненных объектов. Интенсивность его эстетической силы — это и экстенсивность его

воздействия, доступность неограниченная. Поистине в малом познается великое, в простом — возвышенно-мудрое, в великом и возвышенном — их земная почвенность.

Глубоко обозначается новое самостоятельное русло в музыкальном художестве с органично усвоенным творческим историзмом и мастерски освоенным современным методом-мышлением — самостоятельное, но и впрямую связанное с реалистическими традициями времени, развивающее их в самобытных формах искусства.

Вызвана к жизни новая эстетико-выразительная система (во всей совокупности своих средств), не отменяющая прежние и не исключающая будущие, но за которой — вековой исторический опыт и большое историческое будущее.

Это будущее творит сегодня наш современник — Георгий Свиридов.

## О народном у Свиридова

*(К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка)*

Здесь русский дух,
Здесь Русью пахнет...

Национальная характерность музыки Свиридова несомненна. Целостное исследование ее примет еще впереди. Бесспорно лишь, что она связана с широким фронтом традиций, выбор которых совсем не случаен. Среди русских национальных традиций, питающих музыку Свиридова, значительное место занимает народная песенность, в том числе современная.

Правильно поставить вопрос о значении фольклора для композитора можно лишь на основе верно найденного метода обнаружения взаимосвязей его творчества с фольклором. Единого рецепта тут не существует: то, что подойдет, например, для изучения музыки Римского-Корсакова, окажется недостаточным для Скрябина, и наоборот. Наличие даже фундаментальных эмпирических трудов не освобождает от необходимости разработки общепринципиальных основ методики, чего, в сущности, мы не имеем. Это, безусловно, тормозит исследования в названном направлении. Приходится каждый раз начинать сначала, понимая невозможность поставить вопрос при неизбежной ограниченности материала.

Тем не менее в советском музыкознании сложился определенный подход к этой проблеме. Отправным для него служит асафьевское понимание народности языка, согласно которому народность заключается не столько в отдельных песнях, сколько в п е с е н н о с т и, в о б о б щ е н и и народной интонации, в том, что стоит з а отдельны-

ми песнями. «Приемы — дело условное, — писал Б. Асафьев почти полвека назад, — и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра окажется ложным, поддельным, нарочитым»[1].

Это положение, сформулированное Асафьевым при изучении русской классической музыки, не устарело и может быть с успехом применено при подходе к творчеству наших дней.

Асафьеву же принадлежит широкая трактовка народного как общерусского, не ограничиваемого каким-либо одним стилем или видом песенности. Он понимал народную песню как «массовое непрерывное творчество, проявляющееся по всей стране»[2], и справедливо утверждал: «Нельзя отыскивать следы идей Отечества в названиях произведений. Явление идей и чувства Родины в русской музыке коренится глубже, чем в одних названиях или в непременности цитат только из старинной крестьянской песни. Разве песня города, рабочих слобод и студенческая, да и богатейшая мелодия городского демократического романса... не полны любви ко всему родному и близкому?»[3].

Именно эти два положения Асафьева — о песенности как особом обобщении народной интонации и о широком понимании русской песни как культуры деревень, слобод и городов — и легли в основу нижеследующих рассуждений о методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка Свиридова.

Однако необходимо еще одно предварительное замечание. Оно касается специфики обращения к народному в наши дни, специфики так называемого фольклоризма. Лишь на фоне современного фольклоризма в целом можно вполне оценить характер народности свиридовской музыки.

Проблема фольклоризма современного искусства очень широко обсуждается сейчас специалистами разных стран. Неоднократно являлась она темой международных

[1] Игорь Глебов. Чайковский. Опыт характеристики. Пг., 1922, стр. 41.

[2] Б. Асафьев. О русской песенности. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 76.

[3] Б. Асафьев. Великие традиции русской музыки. Там же, стр. 66.

конгрессов[1]. Народная песня в быту, на эстраде, в педагогическом процессе и в композиторском творчестве, или, иными словами, вопрос о «вторичной» (по выражению Вальтера Виоры) форме существования фольклора в современности, — вот что волнует сейчас прогрессивных искусствоведов мира. Но если для многих буржуазных ученых интенсификация вторичной жизни фольклора, различных форм его трансформации, репродукции, адаптации есть свидетельство умирания его первичной силы, то для советских ученых этот вопрос не стоит так прямолинейно. Достаточно напомнить позицию Б. Путилова, с диалектической тонкостью осветившего проблему на русском материале[2]. Его вывод гласит: «Переход фольклора в состояние художественного наследия не есть непременный признак его угасания, не есть предвестник более или менее скорого его конца; этот переход есть один из важных моментов качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях...». Раскрытие последней мысли может оказаться, на мой взгляд, полезным не только для фольклористики. Напомню в этой связи еще одно место из доклада Путилова, где он говорит о существовании в народном художественном быту явлений, не всегда нами замечаемых, хранящихся подспудно, но готовых «при определенных обстоятельствах выйти на передний план и зазвучать по-новому». Такими обстоятельствами может оказаться, очевидно, и обращение художника к фольклору. Вспомним, как по-новому зазвучали в творчестве Римского-Корсакова календарные песни и былины, какой синтез протяжной крестьянской и лирической городской песенности дал в своей музыке Чайковский.

Формы развития народного искусства многообразны. Они изменяются вместе с развитием самого народа, и в наши дни выходят за рамки традиций, когда-то казав-

[1] Имею в виду съезды Международного совета народной музыки (IFMC), межамериканского музыкального общества (CIDEM). Югославского союза фольклористов (SUFJ) и многие другие. См. особенно труды съездов югославских фольклористов, по сути ставших международными: Rad X (1963), Rad XI (1964) и Rad XII (1965).

[2] Б. Н. Путилов. Русский классический фольклор и современность. Rad XII. Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije. Celje 1965. Ljubljana, 1968, str. 91—95.

шихся незыблемыми, идут на сближение с профессиональным искусством [1].

Народная песня в своих традиционных формах встречается все реже, но, во-первых, исчезает она очень неравномерно, а во-вторых, даже там, где процесс угасания национального фольклора по тем или иным причинам особенно активен, песня не уходит бесследно, в чем справедливо усматривается залог самобытности и силы искусства. В этой связи роль Свиридова, давшего в своих лучших творениях вторую жизнь русской песне и песенности, становится особо значительной для всей русской советской музыки.

Творчество Свиридова позволяет поставить интересующую нас проблему достаточно широко. Объясняется это не только богатством фольклорных и иных истоков его музыки, что само по себе для него не самоцельно, а в первую очередь богатством ее содержания. Свиридовское искусство — яркое отражение знаменательного этапа в истории России, этапа ломки старого и складывания нового, этапа драматического, великого. Коллизия художника и переломной революционной эпохи в истории народа — одна из центральных коллизий советского искусства вообще — одна из главных в творчестве Свиридова. Она приобретает у него особую силу выражения: поэтический накал сочетается с драматической сдержанностью и подчас эпической картинностью. Не последнюю роль играет в этом претворение народных характеров и обобщение присущих им песенных интонаций. Свиридов выступает здесь преемником замечательных традиций русской музыки.

К фольклору Свиридов относится очень творчески: глубоко и живо. За песнями ему видится народ, а образ Родины звучит для него песнями.

Место народных песен, этих «изумительных образцов творчества», Свиридов видит широко и определенно: «...они должны входить естественным и необходимым компонентом в самую атмосферу нашей культурной жизни, оплодотворяя и вдохновляя про-

[1] Это подметил Путилов в том же докладе: «В старом фольклоре ослабляются традиционные синкретические связи, а на первый план выступают связи с профессиональным искусством» (стр. 93).

фессиональное творчество»[1]. Другими словами, Свиридов подчеркивает значение фольклора не только как непосредственного источника для творчества, но и как мощного и животворного стимулятора современных художественных идей[2]. Фольклор не только представляет материал для прямого использования и обработки, но и вдохновляет на создание оригинальных произведений, оплодотворяя их своей творческой силой, служа образцом своеобразия и красоты.

Такое отношение к фольклору определяет главное в творческом облике Свиридова как создателя оригинального русского стиля в советской музыке.

Некоторые особенности фольклоризма Свиридова уже отмечались в нашей музыковедческой литературе, в частности — в книге А. Сохора «Георгий Свиридов» (М., 1964), лучшей работе о композиторе. Сохор писал: «Никакой стилизации, тем более — никакого цитатничества, а русский склад музыки всюду несомненен и ярко выражен. Все дело, следовательно, в воспроизведении национального характера самих героев, особенностей их чувств и поступков, а с другой стороны — общих стилистических черт русской песни...» (стр. 37; ср. стр. 133). «То, что он делает, — это не «обработка» фольклора и не подражание ему, а самостоятельное творчество по его законам» (стр. 155—156). Отметил Сохор и ту широту, с которой русская песенность входит в музыкальный мир Свиридова — песня крестьянская (старая и новая), городская, солдатская, революционная, частушка и романс, советская массовая песня. Композитор «поднял пласты живых для современности интонаций, полностью сохранивших в наши дни свою действенность» (стр. 169), свободно сочетая их с интонациями «живой разговорной речи современной деревни и города, а также ораторской речью революционных митингов» (стр. 254).

Отмеченное Сохором глубоко верно. Свиридов современен и универсален по истокам: он развивает не только наиболее коренные классические традиции русской музыки (Мусоргского, Бородина), но и все многообразие

[1] Из выступления Свиридова на IV съезде Союза композиторов СССР. «Советская музыка», 1969, № 4, стр. 17; разрядка моя.

[2] Об этой функции фольклора мне уже приходилось писать в статье «О фольклоре, историзме и парадоксах». «Советская музыка», 1968, № 4, стр. 88.

народной песни. Последняя входит в его творчество очень широко. Достаточно напомнить диапазон его национальных образов — от «Молотьбы» и «Ночи под Ивана Купала» есенинского цикла до лубочной песни-скоморошины «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (слова Маяковского). У Свиридова мы встретим и характерно-русский колокольный перезвон, и частушечный перепляс, и сказительскую мерную речь, и причитальную мелодию. И, что чрезвычайно важно, традиционные, казалось бы, интонации звучат у него наряду и «на равных» с самыми современными. В этом видится мне многое из весьма существенного для Свиридова. Существенного и в общем плане — для него нет крупной личности без и вне народа, для него и герой без традиции — не герой, ибо традиции — это судьбы народные, это то, без чего нет ни понятия, ни ощущения Отечества. Умение видеть и передать средствами искусства в личном всенародное — великое умение. И Свиридов им всецело владеет.

Но знаменательна и другая сторона этого симбиоза традиции и современности. В нем — нечленимая ценность и крепость народа, Родины в их самом живом, в самом творческом состоянии, в революционном брожении уходящего и нарождающегося. Это замечательно сказывается на круге используемых Свиридовым интонаций: он умеет найти и подчеркнуть новое в старом и старое в новом, и тем самым отражает реальную диалектику исторического развития русской народной песенности. Вспомните хотя бы свиридовские кварты — то заклинательные, таинственные, то маршевые, то плясовые, праздничные, громогласные. Откуда это разнообразие при колоссальном единстве стиля? Ответ напрашивается сам собой: для Свиридова народ деревень, слобод (вспомним его цикл «Слободская лирика») и городов — это все один, до страсти любимый им, родной и цельный русский народ, язык которого един по сути, несмотря на все свое жизненное разнообразие.

Отражая и творчески обобщая, синтезируя деревенскую, слободскую и городскую песенность, сближая их до того, что в одной слышится другая и наоборот, Свиридов не только не отступает от исторической правды, но, наоборот, следует ей, и следует активно, открывая своей музыкой новые перспективы.

Сплав городской и деревенской песенности, который у Свиридова постоянен и органичен, надо рассматривать на фоне общерусских интонационных процессов. Этот сплав подготавливался исторически и начал осуществляться давно и постепенно, еще с петровских реформ, с проникновением в русский быт кантов, клавикордов, гитары, фанфар, полковой музыки, а затем и цыганских хоров, с развитием отхожих промыслов и солдатской службы, способствовавших активизации песнеобмена между городом и деревней. Одновременно в композиторской музыке романсами Алябьева, Гурилева, Варламова подготавливался лирический гений Чайковского, творчество которого никогда не понять до конца без знания современной ему, живой народно-песенной и бытовой музыкальной культуры, когда почти с равной активностью еще цвело старое и уже расцветало новое. Но сложность отношений города и деревни XIX века оказалась почти примитивной по сравнению с потрясениями, внесенными в фольклор вулканическим XX веком. Результаты этих потрясений, результаты бытовые и художественные, частично отстоялись, частично дали новые ростки. Однако наука еще не сумела обобщить фольклорные процессы прошедшего полувека. Как это бывало неоднократно и раньше, композиторская практика намного опередила науку. Интонационные обобщения современной песенности, данные Свиридовым, оказались исключительно удачными, но в отмеченном аспекте до сих пор еще никем не оценены.

Обобщения Свиридова таковы, что к его мелодиям почти не подобрать прямых фольклорных аналогий или прототипов, если пользоваться классическими сборниками народных песен. Зато в жизни, в сегодняшнем быту, в манере пения, в отношении к старому и новому современного русского человека — вот где окажется много свиридовского! Герой Свиридова — не абстрактный русский человек, а наш современник.

Фольклористы все еще предпочитают ученически разделять крестьянскую и городскую песню, нежели исследовать интереснейшие, живые процессы их взаимовлияния. За редкими исключениями у нас даже не фиксируются эти процессы во всей их сложности и пестроте. Отрицательные последствия такого пренебрежения реальными бытующими интонациями для науки очевидны.

Выясняется, однако, что и при исследовании современной композиторской музыки недостатки фольклористики сказываются очень сильно. Во всяком случае, новаторство Свиридова в области музыкального языка не сможет быть вполне понято до тех пор, пока наши представления о русском фольклоре будут ограничиваться метафизическими картинами отдельных явлений быта.

Народность Свиридова не вскрыть традиционными методами. Мало поможет и выявление приемов развития городских интонаций «по-крестьянски» или наоборот, и уже совсем ничего не даст простое сопоставление мелодий по типу: слева фольклор, справа композитор. В таком бессилии традиционного музыкознания видится мне интересное подтверждение творческого своеобразия и силы Свиридова. Всем слышен «русский дух» его музыки, но перевести, говоря словами В. Одоевского, ощущение национального на технический язык пока не удается. Во всяком случае, не удается сполна (что относится, разумеется, и к автору этих строк).

Вспомним для примера что-нибудь самое простое в музыке Свиридова, хотя бы песню на слова Б. Корнилова «Лесная сторона»:

Усталость тихая, вечерняя
Зовет из гула голосов
В Нижегородскую губернию
И в синь Семеновских лесов...

Мелодия течет не спеша, в мерном движении, сначала в традиционной, будто бы, квинтовой рамке и в не менее традиционной, в общем, четырехфразовой композиции, где третья фраза — кульминационная — без цезуры переходит в конечную. Все так. В этой мелодии есть масса примет русской крестьянской лирической песни (вплоть до характерно нисходящего выявления ступеней в квинте), но в целом она весьма далека от последней. Есть в ней, бесспорно, и черты более поздней песенности, романсовой по характеру (опевание квинты секстовой попевкой, разительно напоминающее кульминационную фразу известной народной песни на стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»), есть, наконец, и элементы советской массовой песни, особенно во второй половине напева. Но в общем перед нами мелодия особого, нового типа, распевающая современные рифмованные стихи при помощи

интонаций разных, казалось бы, по истокам, но почему-то на редкость органично сочетаемых. (Не говорю сейчас об аккомпанементе, тонко использующем красочную трактовку колышущегося остинато при функционально движущейся басовой линии.) Мне кажется, что объединяющим, связующим элементом мелодии служит здесь общая интонация произнесения стиха, а точнее — очень чуткое музыкальное обобщение современной русской поэтической интонации, представляющей собой органичный сплав традиционного и нового. Мелодия звучит безусловно естественно и воспринимается как народная лирическая песня наших дней, которую можно представить себе и с простейшим гитарным сопровождением, и без сопровождения вообще. Она поется и читается одновременно. Поэтому ни о «воспроизведении», ни о «претворении» тех или иных изолированных пластов фольклора здесь не приходится говорить. Во всяком случае, самое скрупулезное установление корней отдельных звеньев мелодии окажется явно недостаточным для ее понимания, если не будет определена объединяющая и тем самым животворная сила напева, его «ток». В разных случаях природа этой силы может оказаться различной, но она непременно подлежит изучению и должна быть изучена.

Суть этой объединяющей силы (остановимся пока, в рабочем порядке, на этом выражении) состоит в ее активном, творческом, избирательном характере. Без нее произведение искусства не могло бы состояться. Без нее существует только пассивное, безразборное копирование бытующей пестроты интонаций. Необходим «волшебный фонарь» творчества, необходим перевод используемых интонаций в другое «напряжение», определяемое авторским замыслом и стилем.

Важнейшим для понимания музыки Свиридова является поэтому анализ того, как отражается им современная песенная речь. Это отражение не пассивно. Оно неотрывно от обобщения. В мелодии любого по сложности состава благодаря ему показывается главное, определяющее — в конечном итоге, эстетический идеал автора. Композитор словно незримо следит за всем ходом «сражения» интонаций, и только в его власти решить исход этого художественного боя и увенчать победителей. Мы видим только увенчанных, мы можем не знать даже все

противоборствующие силы. Нам показывают результат, пусть сложный, но непременно очищенный от всего случайного синтез — готовое произведение искусства.

Определить народное в произведениях Свиридова, столь очевидно народных по языку и столь подчас пестрых по интонационно-творческому синтезу, повторяю, необычайно трудно. Если мы не способны еще всецело преодолеть эти трудности, то можем попытаться хотя бы объяснить их, и если объяснение окажется верным, то легче будет найти и искомую методику исследования конкретных примет народности современной музыки и Свиридова в том числе. Ограничимся, однако, образцами вокального творчества Свиридова 50—60-х годов в интересующем нас аспекте, избегая широких обобщений и прогнозов. Постараемся ответить хотя бы на один вопрос: почему трудно или даже невозможно выделение из общей ткани произведений Свиридова отдельных элементов как носителей черт народно-песенного музыкального языка? Почему традиционные изолированные сопоставления сходных попевок не только не объясняют секрета и очарования русского стиля Свиридова, но даже искажают или уничтожают его? Для ответа обратимся к музыке и вспомним несколько характерных образцов.

Две первые песни из вокального цикла на слова Есенина «Деревянная Русь». Светло и оживленно звучит фортепианная заставка в «Прощай, родная пуща». Она вся — словно цитата из древних закличек, так называемых веснянок: зовная, чистая, трехзвучная (квартовый трихорд *fis — a — h*). Но вот вступает голос, поддерживаемый легкими аккордами фортепиано. Вступает очень естественно и легко, явно продолжая весняночный запев; ладовая игра устоев (*h — a*) здесь гармонически проясняется в переменность мажоро-минора. Но в веснянках так не бывает, мелодия голоса вносит нечто новое, идущее от старых лирических песен. Однако и в старых лирических песнях не встретишь такой четкой метричности ямбического четверостишия. Перед нами оригинальная мелодия особого типа: отталкиваясь от древне-традиционных интонаций и обновляя их, она движется легкой поступью современного произнесения, тесно связанного с логикой гармонии и стиха. Свиридов создает мелодию сегодняшнего дня, не имеющую ни определенного прототипа, ни однозначных фольклорных аналогий, но богатую народно-

песенными образными ассоциациями и потому много говорящую чуткому слушателю.

Вторая песня — «Топи да болота». Мелодия ее звучит очень по-крестьянски. Здесь все типично — и квинтовый запев, нисходящий от квинты к тонике, и вторая фраза, опевающая квинту лада (прием развития, свойственный именно квинтовым протяжным песням и часто встречающийся у Свиридова), и кульминационная третья фраза, обыгрывающая кварту лада, и заключительный ход от септимы... Но — тут уж новизна! — вместо тоники появляется терция лада, и весь напев перекрашивается на мгновение в мажор. Такое завершение мелодии в старой лирической песне квинтовой интонационной основы было бы невозможно.

К каждой из отмеченных традиционных черт свиридовской мелодии можно привести десятки и сотни фольклорных аналогий. Однако далеко не только ими определяется своеобразие песни. Вслушаемся в реальное звучание ее, включая фортепианное сопровождение. Оказывается, что ни фраза, то новая гармония, переосмысляющая мелодические устои, вступающая в конфликт с крестьянской традицией. Квинта второй фразы превратилась в терцию параллельного мажора, а последующая гармония, все усложняясь, приобретает колористический характер. В этой гармонии заложена большая выразительная сила, вне которой образ песни будет восприниматься искаженно. А образ песни, заметим, национально очень характерный, яркий, и гармония, конфликтующая с логикой крестьянского напева, в то же время сама способствует созданию национального стиля (вспомним движение «пустыми» квинтами, звенящие аккорды на словах «взвенивает лес», больше не повторяющиеся в песне, и т. п.).

Совершенно ясно, что при анализе свиридовской музыки мелодико-тематические параллели недостаточны и без *комплексного* подхода не обойтись. Взаимодействие всех компонентов формы у Свиридова определяется разными принципами. Чаще всего преобладает функция не дополнения или комментирования, а взаимокорректирования, синтезирования из разнородных элементов нового качества. Видимо, Свиридов мыслит не отдельными музыкальными темами, а целыми комплексами, подчас весьма сложными: они включают не только мелодию и

гармонию, но и фактуру, тембр, композицию и т. д. Именно поэтому Свиридову чуждо цитирование и потому же малоплодотворны цитатные сопоставления его музыки с фольклором. Художественный образ никогда не определяется цитатой. Народное создается более тонким набором выразительных средств. Чтобы познать их, надо искать не случайные совпадения то с романсом, то с веснянкой, а видеть закономерности в свободном использовании всего арсенала живой музыкальной речи современника, в комплексе интонации, колорита, фактуры...

Национальное — не только и не столько в отдельных элементах произведения, сколько во всем строе речи, в комплексе выразительных средств.

Если попытаться определить одним словом этот общий строй речи, то лучшим, думаю, будет слово поэтизация. Не случайно образ поэта находится в центре творчества Свиридова. Не случайно у Свиридова, как и в фольклоре, поэтизируется все, что становится предметом воспевания, ибо, согласно народной эстетике, только доброе достойно поэтизации. В русской лирической песне даже разбойник становится «добрым молодцем»: если бы он не был таковым, о нем не сложили бы песню. И не случайно в центре свиридовской лирики стоят произведения на тексты Сергея Есенина. Стихи его, взятые эпиграфом к выдающемуся созданию Свиридова — «Поэме памяти Сергея Есенина» — могут быть отнесены равно и к поэту, и к композитору:

...более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.

Эта любовь дала способность в самом будничном открыть поэзию — вплоть до «золотой бревенчатой избы». Только поэт мог назвать золотой русскую деревянную избу, и только поэт, любящий так, как Есенин. Ведь «золотая» — не просто метафорический эпитет. «Золотая» — значит дорогая сердцу, самая желанная и потому самая красивая.

То же и в музыке Свиридова о родной России — все простое, каждодневное, вплоть до заурядных попевок городских романсов, поднимается им на высоту человечнейшего искусства, ибо поэтизируется, как в русской песне, как в стихах Есенина.

Примеров тому много. Вспомним хотя бы «Край ты мой заброшенный», «В том краю» или «Я — последний поэт деревни» из есенинской «Поэмы». Сравните, например, «В том краю» с известной песней «Под окном черемуха колышется» или «Край ты мой заброшенный» — с целым кругом крестьянских и городских песен, включая свадебную лирическую «Ты река ли моя, реченька», хороводную «Со вьюном я хожу», отдельные обороты популярных «жестоких романсов» и даже... Первую симфонию Чайковского. Казалось бы, сами по себе элементарные интонации. Но не даром не чурался их уже Чайковский, симфонизировавший симбиоз песни-романса. На новом этапе, в ином контексте, в составе оригинального образно-стилистического комплекса подхватил Свиридов опыт музыкального обобщения бытующих (но не фиксируемых еще фольклористами в эпоху Чайковского) интонаций. Он придал им новое звучание. Несколько скупых аккордов, другая метрическая сетка (обращает внимание трехдольность названных произведений Свиридова, редкая в аналогичных по интонациям народных песнях), речевая свобода композиции, едва контролируемая лишь стиховыми рамками. Ни одной лишней ноты. И бытовая песенка превратилась в исповедь Поэта.

Было бы неверным думать, что Свиридов создает современные образы только на основе интонационного скрещения наиболее живых песенных пластов русского фольклора. Свое мастерство музыкального обобщения он блестяще продемонстрировал и в таком, новом даже для него самого жанре, как «Курские песни».

Народно-национальные истоки этого произведения документированы автором: в основу их взяты подлинные народные песни, причем в оригинальных, локально ограниченных вариантах, весьма архаичных по стилю [1]. Свиридов дал им вторую жизнь.

Композитор ни одну песню не оставил без изменения: снял так называемые цепные запевы (повтор в начале одного куплета окончания предыдущего), упростил кое-где метрику, отказался от воспроизведения интонационных деталей, необходимых при народном исполнении песни, но отвлекающих при ее концертно-симфоническом

[1] См.: А. Руднева. Народные песни Курской области. М., 1957, №№ 5, 7, 24, 31, 39, 43, 48.

использовании, и т. д. Он заново озвучил эти песни, в новой обстановке (академический хор, оркестр, сцена, концерт, жанр кантаты). Новая функция повлекла за собой новые средства. Необходимость сценической интерпретации изменила подход к песне, к ее структуре, к соотношению напева и текста. Тонкость обращения Свиридова с подлинной песней требует специального анализа[1], выходящего за рамки статьи. Обратим внимание на образные метаморфозы курских песен, что обычно не подчеркивается.

Вспомним «Ты воспой, жавороночек» и «За речкою за быстрою». Эти две песни выбраны мной не случайно. Именно в них наиболее ярко сказался оригинальный композиторский подход к народной песне.

«Жавороночек» — лирическая тюремная, поется от лица «добра молодца», просящего отца с матерью, а потом и «красну девицу» выкупить его из «темной темницы». Она же известна с зачином «Все люди живут — как цветы цветут»[2]. Курский вариант опубликован с неполным текстом. Свиридов совершенно переосмысляет песню. Если ее и можно отнести теперь к «тюремным», то скорее к настроению картины В. Перова «Всюду жизнь», нежели к песне-канту «Все люди живут». Это гимн весне, это радость жизни, это светлый, звонкий, трубный праздник. Это неведанное крестьянскому фольклору открытое, гимническое ликование. Что же, спрашивается, композитор исказил народную песню?

Такой вопрос, по-моему, неправомерен по отношению к Свиридову. Он просто поставлен неверно. Композитор и не пытался точно воспроизвести песню или дать к ней своей музыкой исторический комментарий. Он создал самостоятельное произведение, глубоко национальное по образности, интонационно уходящее в седую древность, но дышащее вечно молодой и буйной весенней силой. Это другая песня, другой жавороночек, но это подлинно народное восприятие весны, открывающей дорогу новой жизни. Это свободное обращение с текстом песни и замечательное проникновение в его неустаревающий

[1] Такой анализ частично предпринят в статье Л. Поляковой (см. стр. 285—290, 293, 304—307 наст. изд.). — *Ред.-сост.*

[2] Подробнее о песне см.: И. Земцовский. Торопецкие песни. Л., 1967, стр. 125.

подтекст, который намного старше и долговечнее опущенного Свиридовым сюжета.

«За речкою за быстрою» — тоже лирическая, но еще более древняя по истокам песня, чрезвычайно популярная в русской деревне[1]. Известна с зачинами «Калинушка с малинушкой», «Веселая беседушка». Со слов «За реченькой, за быстрою» (как в курском варианте) ее поет Гуслин в комедии А. Островского «Бедность не порок». По напеву курская запись резко отличается от общеизвестной: песня ограничена тритоном. Эту особенность песни и развил композитор, снабдив свое произведение ремаркой: «С грозной удалью». Здесь мы снова встречаемся с внешним искажением характера песни, распространенной в народе в качестве женской обрядовой троицкой и протяжной лирической, но никак не удалой мужской. Однако новый образ, созданный композитором, глубоко национален и опирается на подлинно народные интонации. Не случайно именно этой песней венчается цикл Свиридова: ее исполинская, жесткая поступь утверждает новую грань в том многостороннем образе народа, который нарисовал в своей кантате композитор. Такое творческое обращение к фольклору чрезвычайно перспективно.

Мы далеко не исчерпали проблему изучения народности музыки Свиридова. Мы находимся лишь на подступах к такому изучению. Нам важно было показать сложность проблемы, невозможность нахождения однозначных ответов, необходимость выработки новых методов исследования. Нам хотелось подчеркнуть, наконец, широту народности в искусстве Свиридова и глубину его вклада в создание русского советского национального стиля.

Свиридов как художник порожден великой любовью к русской земле и русскому народу. И, что особенно замечательно, музыка самого Свиридова в свою очередь порождает такую любовь, любовь слушателей к Отечеству. В этом заключена суть действенности большого искусства, его сила и будущность.

[1] Подробнее см. комментарий Е. Гиппиуса в сб.: М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957, стр. 331—337, — и комментарий З. Эвальд в сб. «Песни Пинежья», М., 1937, стр. 426—429.

## *Список произведений Г. В. Свиридова*[1]

### Вокальные и вокально-симфонические произведения

1935 *Романсы* на сл. А. Пушкина. Для гол. и ф-п. 1. Роняет лес багряный свой убор. 2. Зимняя дорога. 3. К няне. 4. Зимний вечер (1-я ред.). 5. Предчувствие. 6. Подъезжая под Ижоры. Посв. Петру Борисовичу Рязанову. №№ 1, 2, 6 — Л., Музгиз, 1937 и др. изд.; №№ 1, 3, 4, 5 — Л., Музгиз, 1938. Полностью — «Романсы и песни»[2], т. I (№ 4—2-я ред.); М., «Музыка», 1964 и др. изд.

1936 *Сибирская песенка* (из пьесы «Умка — белый медведь»), сл. И. Сельвинского. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II. С др. словами — см. 1938 («Песня девушки»).

*Казачьи песни.* Для хора и ф-п. 1. Наливались тополи, сл. С. Острового .2. Прощанье, сл. С. Острового. 3. Плясовая, сл. нар. 4. У садочка, сл. нар. 5. Собирались казаченьки, сл. А. Исакова. Л., Музгиз, 1938.

1938 *Романсы* на сл. М. Лермонтова. Для баса и ф-п. (1-я ред.). 1. Парус. 2. Они любили друг друга. 3. Соседка. 4. Как небеса, твой взор блистает. 5. Горные вершины. 6. Она поет. 7. Выхожу один я на дорогу. № 3 — «Советская музыка», 1939, № 9/10 и др. изд.; № 4 — изд. ГУМУ ВКИ, 1941 (стеклограф). Ост. — рукопись. 2-я ред. — см. 1958.

*Песни* на сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. (1-я ред.). 1. Мне не жаль. 2. Романс. 3. Свежий день. 4. Не боюсь, что даль затмилась. 5. Девчонка пела. 6. Гармоника играет.

[1] Настоящий список, а также последующая библиография составлены А. Сохором.

[2] Георгий Свиридов. Романсы и песни, тетради I и II. М., «Советский композитор», 1960. Все ссылки на это издание даны сокращенно: «Романсы и песни».

№№ 1, 2, 3 — Л. — М., Музгиз, 1939. Ост. — рукопись. 2-я ред.— см. 1958 («Слободская лирика», №№ 1, 3, 4, 5, 6, 7).

*Песня девушки,* сл. А. Чуркина. Для гол. и ф-п. Л. — М., «Искусство», 1938. С др. словами — см. 1936 («Сибирская песенка»).

1939 *Песни* на сл. П. Беранже в пер. В. Курочкина. Для гол. и ф-п. Издана песня «Как яблочко румян». Посв. Ефрему Флаксу. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966. Ост. — рукопись (утеряна).

*Десять дней под Касторной.* Песни к литературно-музыкальной композиции, сл. А. Чуркина. Для хора и ф-п. 1. Край ты наш любимый. 2. За туманом, за курганом. 3. Песня кашевара. 4. В том краю. 5. В буран. 6. Смирно, паны-генералы! 7. С посвистом да с гиками. 8. Частушки. 9. Парад. 10. Пляс. Л., Музгиз, 1940 (в сб. «Песни. Репертуар ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа»).

1940 *Романсы* на сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. 1. Бывают тихие минуты. 2. Душа! Когда устанешь верить? 3. На улице дождик. Рукопись.

*Давайте песню запоем,* сл. А. Прокофьева. Для хора и ф-п. Рукопись.

1941 *Песня о Кирове,* сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.

*Прощальная песня моряков,* сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.

*Частушки:* 1. Встало солнце золотое. Для вок. дуэта и баяна. 2. Мой-то миленький хитер. Для вок. квартета и баяна. Рукопись.

*Прогремела труба,* револ. песня. Обр. для баса, смеш. хора и ф-п. Рукопись.

*Славное море, священный Байкал,* нар. песня. Обр. для тенора и смеш. хора. Рукопись.

*Что затуманилась, зоренька,* нар. песня. Обр. для гол. и квартета домр. Рукопись.

*Вечерний звон,* нар. песня. Обр. для смеш. хора и ф-п. Рукопись.

*Огородник,* нар. песня. Обр. для гол. и гитары. Рукопись.

*Когда я на почте служил ямщиком,* нар. песня. Обр. для гол. и гитары. Рукопись.

1942—1943 *Песни странника.* Для баса с симф. орк. 1. Отплытие, сл. Ван-Вея. 2. Холмы Хуацзыган, сл. Ван-Вея. 3. Закат, сл. Ван-Вея. 4. Древнее кладбище, сл. Ван-Вея. 5. В далеком поселке, сл. Бо Цзюй-и. 6. Возвращение на родину, сл. Хэ Чжи-чжана. Рукопись.

1944 *Сюита* на сл. В. Шекспира. 1. Зима. Пер. Б. Пастернака. 2. Застольная песня Яго, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 3. Песенка о короле Стефане, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 4. Песня Дездемоны об иве, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута, из «Двенадцатой ночи». Пер. М. Лозинского. 6. Песня могильщика, из «Гамлета». Пер. Б. Пастернака. Рукопись. 2-я ред. — см. 1960.

*Матросская песня,* сл. А. Кеннингхэма в пер. В. Левика. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.

*В полях, под снегом и дождем,* сл. Р. Бернса в пер. С. Маршака. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.

1948 *Три песни* на сл. советских поэтов. Для гол. и ф-п. 1. Протяжная песня, сл. А. Прокофьева. 2. Услышь меня, хорошая, сл. М. Исаковского. 3. Я много жил в гостиницах, сл. К. Симонова. № 2 — «Романсы и песни», т. I («Слободская лирика», № 2), №№ 1, 3 — «Романсы и песни», т. II.

1949 *Страдания любви,* сл. А. Исаакяна в пер. С. Шервинского. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966.

*Черный взор,* сл. А. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд.

*Изгнанник,* сл. А. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд.

1950 *Страна отцов.* Поэма для тенора и баса с ф-п. Сл. А. Исаакяна. Посв. Револю Самойловичу Бунину. 1. Пролог. Слава отцов. Пер. Б. Садовского. 2. В дальний путь! Пер. В. Державина. 3. Песнь о хлебе. Пер. К. Липскерова. 4. Был бы у меня баштан. Пер. А. Блока. 5. Долина Салнó. Пер. А. Блока. 6. Черный орел. Пер. А. Блока. 7. Моей матери. Пер. А. Блока. 8. Дым отечества. Пер. С. Мар. 9. Бранный клич. Пер. С. Мар. 10. Сестре. Пер. А. Блока. 11. Эпилог. Моя Родина. Пер. В. Державина. №№ 2, 4, 5, 7 — нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 7. Полностью — М., «Советский композитор», 1957, 1962; М., «Музыка», 1967 и др. изд.

*Три обработки* болгарских народных песен. Русский текст В. Рождественского. Для гол. и ф-п. 1. Любовь к отчизне. Мелодия Добри Чинтулова. 2. Смерть Тодора. 3. Весна пришла. В сб. «Болгарские народные песни. Обработки для пения с ф-п.». Л. — М., Музгиз, 1951; «Романсы и песни», т. II.

1951 *Марш кировцев*, сл. С. Фогельсона. Для хора и ф-п. Л., ССК СССР, 1951.

1954—1955 *Декабристы* (Песни вольности). Оратория на сл. поэтов-декабристов и А. Пушкина. Для солистов, хора и симф. орк. 1. Дума о родной земле, сл. А. Одоевского. 2. Военная песня, сл. Ф. Глинки. 3. К друзьям, сл. В. Кюхельбекера. 4. Кузнец, сл. К. Рылеева и А. Бестужева. 5. То не ветр шумит, сл. М. Бестужева. 6. Послание в Сибирь, сл. А. Пушкина. Не закончена. Рукопись.

1955 *Песни на слова Роберта Бернса* в пер. С. Маршака. Для баса с ф-п. 1. Осень (Давно ли цвел зеленый дол). 2. Возвращение солдата. 3. Джон Андерсон. 4. Робин. 5. Горский парень. 6. Финдлей. 7. Всю землю тьмой заволокло. 8. Прощай! 9. Честная бедность. № 2, 4, 6, 9 — нотное приложение к «Советской музыке», 1955, № 4. Полностью — М., Музфонд СССР, 1956; М., Музгиз, 1961 (с русск. и англ. текстом) и др. изд.

*Братья — люди!* Сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Рукопись.

1955—1956 *Поэма памяти Сергея Есенина*, сл. С. Есенина. Для тенора, хора и симф. орк. 1. Край ты мой заброшенный. 2. Поет зима. 3. В том краю. 4. Молотьба. 5. Ночь под Ивана Купала. 6. Ночь под Ивана Купала (продолжение). 7. 1919. 8. Крестьянские ребята. 9. Я — последний поэт деревни. 10. Небо — как колокол. М., Музгиз, 1958 и М., «Музыка», 1964 (партитура; клавир); М., «Советский композитор», 1958 (переложение автора для тенора и баса с ф-п).

1956 *Любовь (Притча),* сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Посв. Арнольду Наумовичу Сохору. «Романсы и песни», т. II.

*У меня отец — крестьянин.* Цикл песен на сл. С. Есенина. Для тенора и баритона с ф-п. Посв. Владимиру Алексеевичу Маклакову. 1. Сани. 2. Березка. 3. В сердце светит Русь. 4. Рекрута. 5. Песня под тальянку. 6. Вечером. 7. Есть одна хорошая песня у соловушки. №№ 1, 3, 4, 5, 6 — нотное приложение к «Советской музыке», 1956, № 12. Полностью — М., «Советский композитор», 1957; 1961 (с текстом на русск. яз. и в пер. на франц. П. Люкэ) и др. изд.

1957 *Восемь романсов* на сл. М. Лермонтова. Для гол. и ф-п. 1. Парус (2-я ред.). 2. Они любили друг друга (2-я ред.). 3. Как небеса, твой взор блистает (2-я ред.). 4. Силуэт. 5. Соседка (2-я ред.). 6. Горные вершины (2-я ред.). 7. Портрет NN (Подражание Даргомыжскому). 8. Тучки небесные. «Романсы и песни», т. I. 1-я ред. — см. 1938.

*История про бублики и про бабу, не признающую республики,* сл. В. Маяковского. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 12; М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II.

1958 *Слободская лирика.* Семь песен на сл. А. Прокофьева (№№ 1, 3, 4, 5, 6, 7) и М. Исаковского (№ 2). Для гол. и ф-п. 1. Свежий день (2-я ред.). 2. Услышь меня (см. 1948). 3. Русская девчонка (2-я ред. песни «Девчонка пела»). 4. Гармоника играет (2-я ред.). 5. Ой, снова я сердцем широким бедую (2-я ред. песни «Романс»). 6. Свадьба милой (2-я ред. песни «Не боюсь, что даль затмилась»). 7. Мне не жаль, что друг женился (2-я ред.). № 3 — нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»). Полностью — «Романсы и песни», т. I; М., «Музыка», 1964 и др. изд. 1-я ред. — см. 1938.

*Лесная сторона,* сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Нотное

приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II.

*Рыбаки на Ладоге,* сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II.

*Осенью,* сл. М. Исаковского. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966.

*Смоленский рожок,* сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. Посв. Алексею Масленникову. М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II.

*Слеза,* сл. нар. Для гол. и ф-п. Посв. Льву Владимировичу Кулаковскому. М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II.

*На земле живут лишь раз,* сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.

*Ворон к ворону летит,* сл. А. Пушкина. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. I.

*Не страшусь,* сл. Л. Онерва в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.

*Пять хоров.* Для смеш. хора без сопр. 1. Об утраченной юности, сл. Н. Гоголя. 2. Вечером синим, сл. С. Есенина. 3. Повстречался сын с отцом, сл. А. Прокофьева. 4. Как песня родилась, сл. С. Орлова. 5. Табун, сл. С. Есенина. М., Музгиз, 1961.

1959 *Патетическая оратория* на сл. В. Маяковского. Для гол., хора и симф. орк. 1. Марш. 2. Рассказ о бегстве генерала Врангеля. 3. Героям Перекопской битвы. 4. Наша земля. 5. Здесь будет город-сад! 6. Разговор с товарищем Лениным. 7. Солнце и поэт. М., Музгиз, 1961; М., «Музыка», 1964, 1969 (партитура с русск. и англ. текстом в пер. Г. Маршалла и И. Фримэна; клавир).

1960 *Станция Починок,* сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. М., «Советский композитор», 1960.

*Песня о Ленине,* сл. В. Маяковского. Для баса, хора и симф. орк. «Советская музыка», 1966, № 4 (клавир); М., «Музыка», 1967 (партитура, клавир).

*Из Шекспира.* Семь песен для гол. с ф-п. (№№ 2—7 — 2-я ред., сюиты на сл. В. Шекспира). 1. Людская неблагодарность. Пер. Л. Мартынова. 2 и 3. Две песенки Яго, из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака. — Солдатский тост; Песенка о короле Стефане. 4. Зима. Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута, из комедии «Двенадцатая ночь». Пер. М. Лозинского. 6. Песня Дездемоны об иве, из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 7. Песня могильщика, из трагедии «Гамлет». Пер. Б. Пастернака. М., Музгиз, 1962. 1-я ред. — см. 1944.

1961—1963 *Петербургские песни*, сл. Блока. Для баса, баритона, меццо-сопрано, сопрано, ф-п., скрипки и виолончели. 1. Перстень-страданье. 2. Как прощались — страстно клялись. 3. Вербочки. 4. На Пасхе. 5. На чердаке. 6. Колыбельная песенка. 7. В октябре. 8. Мы встретились с тобою в храме. Рукопись.

1962 *Грустные песни*, сл. А. Блока. Маленькая кантата. 1. Похоронят, зароют глубоко. 2. Вновь богатый зол и рад. 3. Спокойная метель. Рукопись.

1963 *Голос из хора*, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. Рукопись.

1964 *Курские песни*, сл. нар. Для хора и симф. орк. 1. Зеленый дубок. 2. Ты воспой, воспой, жавороночек. 3. В городе звоны звонют. 4. Ой, горе, горе лебедоньку моему. 5. Купил Ванька себе косу. 6. Соловей мой смутный. 7. За речкою за быстрою. М., «Музыка», 1965, 1968 (партитура; клавир), 1969 (партитура).

*Деревянная Русь.* Маленькая кантата для тенора, муж. хора и симф. орк. Сл. С. Есенина. 1. Прощай, родная пуща. 2. Топи да болота. 3. Я странник убогий. 4. Не ищи меня ты в боге. М., «Музыка», 1967 (партитура), 1968 (клавир). То же — для тенора и ф-п. М., «Музыка», 1966.

1965 *Снег идет.* Маленькая кантата для хора и симф. орк. Сл. Б. Пастернака. 1. Снег идет. 2. Душа моя. 3. Ночь. Рукопись. № 3 — «Советская музыка», 1965, № 12 (клавир).

*Эти бедные селенья*, сл. Ф. Тютчева. Для гол., гобоя и ф-п. Рукопись.

*В Нижнем Новгороде*, сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Рукопись.

*Юным*, сл. В. Хлебникова. Для гол. и ф-п. «Советская музыка», 1967, № 5.

*Песня о Москве*, сл. А. Барто. Для гол. и ф-п. «Песни радио и кино», вып. 91—92. М., «Музыка», 1966.

*Русская песня*, сл. нар. Для гол. и ф-п. Рукопись.

1966 *Легенда*, сл. А. Исаакяна. Для гол. и ф-п. Рукопись.

*Камень, сл.* А. Исаакяна. Для гол. и ф-п. Рукопись.

1967 *Памяти Хулиана Гримау*, сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п. «Советская музыка», 1968, № 11.

*Утренняя песня*, сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п. Рукопись.

*Два хора* на сл. С. Есенина. 1. Ты запой мне ту песню. Для жен. 4-гол. хора без сопр. 2. Душа грустит о небесах. Для муж. 12-гол. хора без сопр. М., «Музыка», 1970.

1967 *Пять песен о России.* Оратория для баса, баритона, меццо-сопрано, хора и симф. орк. Сл. А. Блока. 1. Ты и во сне необычайна. 2. Наш путь степной. 3. Под насыпью, во рву

некошеном. 4. У братской могилы. 5. Русь моя, жизнь моя. Не закончена. Рукопись.

1969 *Два хора* без сопр. 1. Любовь святая. 2. Апокриф. Рукопись.

## Инструментальные произведения

1936 *Шесть пьес* для ф-п. Рукопись.

*Первый концерт* для ф-п. с орк. Рукопись (утеряна).

1937 *Первая симфония.* Рукопись (утеряна).

1940 *Симфония* для струнного орк. Рукопись.

*Соната* для ф-п. Рукопись (утеряна).

1941 *Соната* для скрипки и ф-п. Рукопись (утеряна).

1944 *Соната* для ф-п. Памяти Ивана Ивановича Соллертинского. М., ССК СССР, 1947; Л. — М., Музгиз, 1947; М., Музгиз, 1962.

1945 *Квинтет* для двух скрипок, альта, виолончели и ф-п. (1-я ред.). Рукопись. 2-я ред. — 1955.

*Трио* для скрипки, виолончели и ф-п. (1-я ред.). Л., Музфонд. СССР, 1947. 2-я ред. — 1955.

1945 *Первый струнный квартет.* Рукопись.

1946 *Двенадцать пьес* для ф-п. (Партита). Тетради I (№№ 1—6) и II (№№ 7—12). 1. Прелюдия. 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Канон. 5. Речитатив. 6. Эпилог. 7. Прелюдия. 8. Ариетта. 9. Инвенция. 10. Интермеццо. 11. Романс. 12. Фуга. М., ССК СССР, 1947. 2-я ред. тетради I — 1957 и 1960.

1947 *Второй струнный квартет.* Рукопись (утеряна).

1948 *Альбом пьес для детей.* Для ф-п. (1-я ред.). Изданы 4 номера («Четыре легкие пьесы для ф-п.»): 1. Колыбельная. 2. Колдун. 3. Романс. 4. Дождик. М., Музгиз, 1948. 2-я ред. — 1957.

1949 *Симфония.* Не закончена. Рукопись.

1955 *Квинтет* для двух скрипок, альта, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Рукопись.

*Трио* для скрипки, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Посв. И. О. Лукашевскому и Д. Я. Могилевскому. М., «Советский композитор», 1957, 1962.

1957 *Семь пьес* для ф-п. (Партита фа минор). Посв. Ан. И. Ведерникову. 1. Прелюдия 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Интермеццо. 5. Остинато. 6. Речитатив. 7. Торжественная музыка. М., «Советский композитор», 1958. №№ 1, 2, 3, 5, 6, 7 — 2-я ред. тетради I из «Двенадцати пьес для ф-п.» (см. 1946 и 1960).

*Альбом пьес для детей.* Для ф-п. (2-я ред.). Посв. Георгию Георгиевичу Свиридову. 1. Колыбельная песенка. 2. Попры-

гунья. 3. Ласковая просьба. 4. Упрямец. 5. Звонили звоны. 6. Музыкальный ящик. 7. Старинный танец. 8. Спокойной ночи. 9. Парень с гармошкой. 10. Веселый марш. 11. Колдун. 12. Грустная песня. 13. Маленькая токката. 14. Зима. 15. Дождик. 16. Марш на тему М. И. Глинки. 17. Музыкальный момент. №№ 1, 11, 12, 15 (1-я ред.) — «Четыре легкие пьесы для ф-п.» (см. 1948); № 16 — нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 2. Полностью — М., «Советский композитор», 1958, 1960 и др. изд.

1960 *Две партиты* для ф-п. (2-я ред.). М., «Советский композитор», 1961. См. 1946 и 1957.

1964 *Музыка для камерного оркестра.* Посв. Рудольфу Борисовичу Баршаю. М., «Музыка», 1966.

*Маленький триптих.* Для симф. орк. М., «Музыка» 1967.

1965 *Русский лес.* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись.

*Метель.* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись.

1967 *Время, вперед!* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. 1. Вступление (Румба). 2. Уральский напев. 3. Марш. 4. Маленький фокстрот. 5. Ночь. 6. Частушка. М., «Музыка», 1968.

### Музыка для театра и кино

1939 *Настоящий жених.* Оперетта. Либретто М. Левитина. Рукопись (утеряна).

*Музыка к кинофильму «Поднятая целина».* Постановка Ю. Райзмана. Рукопись.

1941 *Музыка к пьесе А. Островского «На бойком месте».* Спектакль Лен. театра комедии. Постановка Н. Акимова. Рукопись.

1942 *Музыка к пьесе К. Симонова «Русские люди».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.

1943 *Музыка к пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.

*Музыка к пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце».* Спектакль Московского камерного театра (Барнаул). Постановка А. Таирова. Рукопись.

*Раскинулось море широко.* Муз. комедия. Пьеса В. Азарова, В. Вишневского и А. Крона. Изданы 8 номеров (сл. В. Азарова): 1. Песенка Жоры об Одессе. 2. Куплеты коменданта Чижова. 3. Балтийское грозное море (песня Кедрова). 4. Дуэт боцмана и Марьи Астафьевны. 5. Романс Елены. 6. Романс Кедрова. 7. Песня разведчицы. 8. Ария Еле-

ны. М., Музфонд СССР, 1945; №№ 3, 5, 7 — Л., ССК СССР, 1949; № 3 — в нотах: «Оперетта», вып. 2. Л. — М., Музгиз, 1950.

1944 *Музыка к трагедии В. Шекспира «Отелло».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Г. Козинцева. Рукопись.

1946 *Музыка к пьесе Дюмануа и Деннери «Дон Сезар де Базан».* Спектакль Лен. драм. театра. Изданы 2 номера: 1. Застольная. 2. Маритана. «Романсы и песни», т. II. Ост. — рукопись.

*Музыка к пьесе Б. Чиркова «Победители».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка В. Кожича. Рукопись.

*Музыка к пьесе М. Зощенко «Очень приятно».* Спектакль Лен. драм. театра. Постановка В. Кожича. Рукопись.

*Музыка к пьесе В. Соловьева «Дорога победы».* Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка Н. Рашевской. Рукопись.

1947 *Музыка к инсценировке романа Н. Островского «Как закалялась сталь».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.

1951 *Огоньки.* Оперетта. Пьеса Л. Захарова и С. Полоцкого. Марш, Песня о Соколе, Песня о старой заставе — нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 8. Полностью — М., Музфонд СССР, 1952 (клавир).

1952 *Музыка к пьесе Д. Храбровицкого «Гражданин Франции».* Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.

*Музыка к пьесе В. Гюго «Рюи Блаз».* Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка В. Кожича. Изданы 2 номера: 1. Серенада. 2. Мне горя мало. «Романсы и песни», т. II. Ост. — рукопись.

*Музыка к кинофильму «Пржевальский».* Постановка С. Юткевича. Рукопись.

*Музыка к кинофильму «Римский-Корсаков».* Постановка Г. Рошаля. Рукопись.

1953 *Музыка к кинофильму «Великий воин Албании Скандербег».* Постановка С. Юткевича. Рукопись.

1956 *Музыка к кинофильму «Полюшко-поле».* Постановка В. Строевой. Рукопись.

1960—1962 *Музыка к кинофильму «Воскресение»* (2 серии). Постановка М. Швейцера. Рукопись.

1963—1964 *Музыка к кинофильму «Русский лес»* (2 серии). Постановка В. Петрова. Рукопись.

1964 *Музыка к кинофильму «Метель».* Постановка В. Басова. Рукопись.

1966 *Музыка к кинофильму «Время, вперед!».* Постановка М. Швейцера. Рукопись.

## Статьи, выступления и высказывания Г. В. Свиридова

*«Реквием» Юрия Левитина.* На концертах в Филармонии. «Вечерний Ленинград», 1947, 3 марта.

*«Снегурочка».* Премьера в Малом оперном театре. «Вечерний Ленинград», 1947, 26 марта.

*Советские музыканты в 1955 году* [Высказывания о творческих планах]. «Советская музыка», 1955, № 1.

*Ответственность художника.* «Советская музыка», 1956, № 6.

*Наш Глинка.* «Советская музыка», 1957, № 2.

*Композиторская молодежь.* «Комсомольская правда», 1957, 26 марта.

*Искания и победы.* «Литературная газета», 1957, 28 марта.

Выступление на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов. «Советская культура», 1957, 4 апреля.

*Ансамбль солистов Загребского радио.* «Правда», 1957, 2 июня

*Молодые силы эстонской музыки.* «Советская музыка», 1957, № 10.

*«Война и мир» на московской сцене.* «Правда», 1957, 29 ноября.

*Наши творческие планы.* «Музыкальная жизнь», 1958, № 1.

*Виртуозная игра Д. Ойстраха.* «Правда», 1958, 9 февраля.

*Богата талантами наша земля.* «Советская Россия», 1958, 13 февраля.

*Одиннадцатая Шостаковича* [К присуждению Ленинской премии]. «Вечерняя Москва», 1958, 22 апреля.

*Верность ленинским принципам.* «Правда», 1958, 11 июня.

*Новая опера* («Гроза» В. Трамбицкого). «Правда», 1958, 29 июня.

Выступление на общемосковском собрании членов Союза композиторов 11 июля 1958 года. В сб.: «Материалы обсуждения Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». М., «Советский композитор», 1958, стр. 36—37.

*Искоренять пошлость в музыке.* Заметки композитора. «Правда», 1958, 17 сентября.

*В добрый путь.* «Советская музыка», 1958, № 9.

*Великий Шопен.* «Правда», 1960, 22 февраля.

*Поэзия высокого накала.* «Ленинское знамя», 1960, 30 апреля.

*Музыка новой жизни.* «Правда», 1960, 1 мая.

*Слава человеку!* «Советская культура», 1960, 1 мая.

*Лауреаты Ленинской премии о своих творческих планах.* Журнал «Смена», 1960, № 11.

*У Георгия Свиридова.* «Советская культура», 1960, 30 июля.

*Как создавалась «Патетическая оратория».* Беседа с Г. Свиридовым. «Ленинская смена» (Горький), 1961, 18 января.

*Коротко о годах учения.* В сб.: «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., Музгиз, 1962, стр. 197—198.

*Источник вдохновения* [О Маяковском]. Журнал «Смена», 1963, № 13.

*Открывать новые миры.* «Известия», 1964, 3 января.

*Уважать культуру своего народа* [Сокр. стенограмма выступления на объедин. пленуме правлений Союза композиторов СССР, РСФСР и Москвы]. «Советская музыка», 1964, № 2.

*Пусть звучит музыка.* «Правда», 1964, 4 мая.

*Имени Мусоргского* [Конкурс певцов]. «Правда», 1964, 22 ноября.

*Симфония дружбы* [К итогам фестиваля русской музыки в Тбилиси]. «Заря Востока» (Тбилиси), 1966, 20 мая.

*Певцы.* К итогам конкурса вокалистов [III Международный конкурс им. П. И. Чайковского]. «Известия», 1966, 28 июня.

*Максимум требовательности — минимум обид.* [Выступление на заседании секретариата Союза композиторов СССР по вопросу о развитии песенного творчества]. «Советская музыка», 1966, № 7.

*Могучий талант могучего времени.* Д. Д. Шостаковичу — 60. «Советская музыка», 1966, № 9.

*Радостный факт нашей жизни* [Присуждение Государственных премий РСФСР имени М. И. Глинки]. «Советская Россия», 1966, 14 октября.

*Высокие идеалы современности.* «Вечерний Ленинград», 1966, 15 октября.

*Мелодии Смоленска* [К дням русской музыки]. «Правда», 1967, 13 июля.

*Волны музыки* [Интервью с композитором]. «Смена», 1968, 17 декабря.

Речь на IV съезде композиторов СССР. «Советская культура», 1968, 18 декабря; то же — «Советская музыка», 1969, № 4.

*Народность — основа основ* [Выступление на объединенном пленуме правлений творческих союзов СССР]. «Советская музыка», 1970, № 2; то же — «Музыкальная жизнь», 1970, № 3.

*Композиторы России в год Ленинского юбилея* [Доклад на пленуме правления Союза композиторов РСФСР]. «Музыкальная жизнь», 1970, № 24; то же — «Советская музыка», 1971, № 1.

*Работы общего характера.*
*Рецензии на авторские концерты*
*со смешанными программами*

Советские композиторы [сб. аннотаций], вып. 1. Изд. Ленинградской филармонии, 1938.

А. Будяковский. Творчество Ю. Свиридова. «Советское искусство», 1938, 14 декабря.

Л. Полюта. Молодые композиторы. «Искусство и жизнь», 1940, № 3.

Д. Шостакович. Талантливый композитор. «Музыкальные кадры», 1940, 4 ноября.

Ю. Вайнкоп. Яркое дарование. «Вечерний Ленинград», 1946, 27 июня.

М. Чулаки. Талантливый композитор. «Ленинградская правда», 1946, 9 июля.

Советские композиторы — лауреаты Сталинской премии. Справочник .Сост. Г. Бернандт. М., Музгиз, 1952.

Советские композиторы — лауреаты Сталинских премий. Авторы-сост. В. Богданов-Березовский, Е. Никитина. Л., Музгиз, 1954.

А. Сохор. Георгий Васильевич Свиридов. Критико-биографический очерк. Л., Музгиз, 1956.

А. Сохор. Расцвет таланта. «Советская музыка», 1956, № 5.

О. Тактакишвили. О музыке Георгия Свиридова. «Советская музыка», 1957, № 9.

Ю. Келдыш. Русская советская музыка (РСФСР. Выпуск третий). М., Музгиз, 1958, стр. 201—204.

Е. Мейлих. Музыка, согретая живым чувством. «Смена», 1958, 14 февраля.

В. Богданов-Березовский. В концертных залах Ленинграда. Творческий вечер Ю. Свиридова. «Ленинградская правда», 1958, 27 февраля.

А. Сохор. Георгий Свиридов. М., «Знание», 1960.

Е. Грошева. Суровая, сердечная... «Огонек», 1960, № 6.

В. Сухоненко. Автор «Патетической оратории». «Восточно-сибирская правда» (Иркутск), 1960, 6 мая.

К. Саква. К свету, к солнцу! «Советская культура», 1960, 14 мая.

М. Шехирев. Выдающийся советский композитор. «Курская правда», 1960, 15 мая.

Т. Корзинникова. Вдохновенный мастер вокальной музыки. «Магнитогорский рабочий», 1960, 5 июня.

Л. Полякова. Заметки о стиле Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 10.

Л. Адигезалова. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии. Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР, Ленинградское отделение, Л., 1961.

И. Соколовский. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии. Краткие биографические очерки. Л., Музгиз, 1961.

Л. Полякова. Содержательно и смело. «Советская культура», 1961, 5 октября.

Д. Яковлев. Поэма о советских людях. «Молот» (Ростов-на-Дону), 1961, 5 декабря.

Л. Полякова. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. В сб.: «Музыка и современность». М., Музгиз, 1962.

В. Цендровский. Обновляя традиции классики. «Советская музыка», 1963, № 10.

А. Сохор. Георгий Свиридов. М., «Музыка», 1964.

Г. Поляновский. Слушая музыку революции... Творческий портрет Г. В. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1964, 14 ноября.

И. Нисневич. Богатство чувств. «Сельская газета» (Минск), 1965, 14 января.

Л. Горохова. Георгий Свиридов. «Коммунист» (Ереван), 1965, 25 мая.

Г. Аразян. Слушая произведения Г. Свиридова. «Коммунист» (Ереван), 1965, 30 мая.

С. Аксюк. Книга о Свиридове [Рецензия на книгу А. Сохора «Георгий Свиридов»]. «Советская музыка», 1965, № 7.

В. Рубин. Палитра Свиридова. «Кругозор», 1965, № 11.

К 50-летию Г. В. Свиридова [Юбиляра поздравляют: Д. Шостакович, А. Сохор, М. Швейцер, Е. Флакс, В. Веселов, Р. Баршай]. «Советская музыка», 1965, № 12.

А. Сохор, М. Элик. «Слово дружбы и любви». «Музыкальная жизнь», 1965, № 23.

А. Золотов. Музыка ясности и силы. К 50-летию Г. Свиридова. «Известия», 1965, 16 декабря.

Г. Алексеев. Выдающийся советский композитор. К 50-летию Г. Свиридова. «Северная правда» (Кострома), 1965, 16 декабря.

В. Цендровский. Георгий Свиридов. «Горьковская правда», 1965, 21 декабря.

Свиридовские вечера [О концертах в Горьком]. «Советская культура», 1965, 28 декабря.

И. Нестьев. Высокая мудрость простоты. К 50-летию Г. В. Свиридова. «Советская культура», 1965, 30 декабря.

Л. Борисова. Г. Свиридову посвящается [Концерт в Малом зале ЛОЛГК]. «Музыкальные кадры», 1966, 11 января.

А. Золотов. После аплодисментов. «РТ», 1966, № 3.

Л. Полякова. О земле русской. «Советская культура», 1966, 10 февраля.

В. Ахмедов. Творчество, вдохновляемое народом. «Туркменская искра», 1966, 1 апреля.

О. Тактакишвили. Высокая позиция художника. Авторский концерт Георгия Свиридова. «Вечерний Тбилиси», 1966, 20 мая.

В. Веселов. В программе — Свиридов. «Омская правда», 1966, 3 июня.

И. Боровский. Музыка Георгия Свиридова. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1966, 23 октября.

В. Цендровский. О гармонии Свиридова. В сб.: «Музыка и современность», вып. 5. М., «Музыка», 1967.

А. Ливанова. Яркие приемы (Из блокнота рецензента). «Советская культура», 1967, 21 февраля.

А. Сохор. Национальная, русская. «Известия», 1967, 24 февраля.

А. Сохор. Слушая музыку Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1967, № 5.

М. Сабинина. Авторский вечер Свиридова. «Советская музыка», 1967, № 5.

М. Пичхадзе. Самобытность таланта. «Заря Востока» (Тбилиси), 1967, 25 мая.

А. Золотов. Чувство истины. Музыкальные впечатления. «Комсомольская правда», 1967, 16 августа.

Ин. Попов. Звучит музыка Георгия Свиридова. «Советская культура», 1967, 28 декабря.

Л. Данилевич. Книга о советской музыке, изд. 2-е. М., «Музыка», 1968, стр. 303—308.

Michel-R. Hofmann. La musique russe des origines à nos jours. Paris, 1968, стр. 258—262.

Л. Полякова. Родной земли певец. Авторский концерт Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1968, 5 января.

А. Золотов. Концерт Свиридова. «Правда», 1968, 11 января.

Ин. Попов. Музыка, высекающая огонь. «Гудок», 1968, 24 января.

В. Блинова. Авторские концерты Г. Свиридова. «Горьковская правда», 1968, 3 февраля.

В. Цендровский. Музыка простая и глубокая. «Горьковская правда», 1968, 7 февраля.

Г. Гугелев. Большой музыкальный фестиваль [Посвящен творчеству Г. Свиридова]. «Курская правда», 1968, 18 февраля.

И. Татарская, В. Шалыгина. Родине любимой. «Курская правда», 1968, 6 марта.

Два авторских концерта. «Вечерние новости» (Вильнюс), 1968, 18 марта.

Ю. Юзелюнас. Творческий диапазон композитора. «Советская Литва», 1968, 20 марта.

И. Браун. Музыкальная поступь века. «Советская молодежь» (Рига) 1968, 6 апреля.

Э. Лацис. В программе — Георгий Свиридов. «Голос Риги», 1968, 6 апреля.

А. Потапов. Фестиваль в Белгороде. «Музыкальная жизнь», 1968, № 11.

Ю. Евдокимова. Поэт России. «Советская музыка», 1968, № 6.

С. Левинайте. Певец земли русской. «Советская Эстония» (Таллин), 1968, 31 июля.

Л. Евграфов. Талант самобытнейший! «Советская культура», 1968, 28 сентября.

С. Волков. На музыкальном материке. Беседа с Г. В. Свиридовым. «Советская молодежь» (Рига), 1968, 15 декабря.

М. Риттих. Г. В. Свиридов. В кн.: «Советская музыкальная литература», вып. 1, изд. 2-е. М., «Музыка», 1969.

Д. Благой. Биение жизни. «Советская культура», 1969, 18 февраля.

А. Кузнецов. «В сердце светит Русь». «Вопросы и ответы», 1969, № 4.

Из произведений Г. Свиридова. «Советская Башкирия» (Уфа), 1969, 21 мая.

М. Элик [Авторский вечер Г. Свиридова]. «Советская музыка», 1969, № 6 (Письма из городов. Ленинград).

И. Солодовникова. Георгий Свиридов. В кн.: «Лауреаты Ленинской премии». М., «Советский композитор», 1970.

Успех советской музыки [Премии пластинкам с музыкой Г. Свиридова во Франции]. «Советская культура», 1970, 7 июля.

Т. Грум-Гржимайло. Символы Георгия Свиридова. «Литературная Россия», 1970, 24 июля.

А. Флярковский. Певец жизни народа. «Вечерняя Москва», 1970, 26 сентября.

Р. Мушкина. Концертная мозаика. Авторский вечер Г. Свиридова. «Вечерний Ленинград», 1971, 6 января.

## Вокальные произведения и их исполнение

### *Общие вопросы. Группы произведений. Рецензии на концерты певцов*

Б. Загурский. Концерт студентов класса Шостаковича [Романсы]. «Советское искусство», 1938, 26 мая.

К. Петрова. Песни о Кировском заводе [«Марш кировцев»]. «Советская музыка», 1951, № 10.

М. Друскин. Вокальные циклы Г. Свиридова [на тексты Исаакяна и Бернса]. В сб.: «Советская музыка. Статьи и материалы», вып. 1. М., «Советский композитор», 1956, стр. 151—161. То же — в кн.: М. Друскин. История и современность. Статьи о музыке. Л., «Советский композитор», 1960, стр. 291—301.

А. Пэн. Романсы [ленинградских композиторов]. В сб.: «Творчество ленинградских композиторов 1948—1955. Обзорно-критические статьи». Л., Музгиз, 1956.

М. Сокольский. Поэты и композитор. Заметки о вокальных циклах Г. Свиридова. «Литературная газета», 1956, 23 августа.

Д. Благой. Камерные вечера [«Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»]. «Советская музыка», 1958, № 2.

Г. Хубов. Мужание таланта (Вокальные поэмы Г. Свиридова). В кн.: Георгий Хубов. О музыке и музыкантах. Очерки и статьи. М., «Советский композитор», 1959, стр. 330—335.

Поэзия и музыка [Слушатели о «Песнях на слова Роберта Бернса», «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории»]. «Советская культура», 1960, 6 февраля.

В. Николаев. Песни Георгия Свиридова. «Советская Латвия» (Рига), 1960, 5 марта.

И. Нестьев. Музыка, вдохновленная большой поэзией [«Песни на слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»]. «Литературная газета», 1960, 26 марта.

И. Нестьев. Содружество музыки и поэзии [«Песни на слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»]. «Культура и жизнь», 1960, № 6.

К. Иванова. Романсы [ленинградских композиторов]. В сб.: «Музыкальная жизнь Ленинграда». Л., «Советский композитор», 1961 (стр. 171—174 — о «Стране отцов» и «Песнях на слова Роберта Бернса»).

Л. Полякова. Романсы и песни Г. Свиридова [Нотографическая заметка]. «Музыкальная жизнь», 1961, № 5.

Ан. Орфенов. Первый концерт А. Масленникова [Из вокальных циклов на слова А. Пушкина и С. Есенина, «Смоленский рожок»]. «Советская музыка», 1962, № 4.

Л. Полякова. Подъем героического жанра. Заметки о советской вокально-симфонической музыке [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»]. «Смена», 1962, 28 сентября.

В. Васина-Гроссман, О. Левашева. Камерно-вокальная музыка [«Страна отцов», «Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»]. В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 1. М., Музгиз, 1963.

Н. Туманина. Оратории и кантаты [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»]. Там же.

Т. Грум-Гржимайло. В стране хорового приволья. «Литературная Россия», 1965, 19 ноября.

Т. Курышева. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. В сб.: «Вопросы музыкальной формы», вып. 1. М., «Музыка», 1967.

В. Васина-Гроссман. Мастера советского романса. М., «Музыка», 1968, стр. 280—309.

А. Нестеров. Вечный источник [«Снег идет», два хора на слова С. Есенина]. «Горьковская правда», 1968, 3 февраля.

Б. Дунаевский. Брат песни [Романсы]. М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 156—161.

А. Сохор. Авторский вечер Георгия Свиридова. «Ленинградская правда», 1969, 16 февраля.

Л. Полякова. Вокальные циклы Г. В. Свиридова. Пояснение, изд. 2-е. М., «Советский композитор», 1970.

*Романсы на слова А. Пушкина*

В. Музалевский. Пушкин в музыке ленинградских композиторов. «Советская музыка», 1937, № 3.

А. Дроздов. Советская вокальная лирика. Обзор изданий Музгиза за 1939—1940 гг. [«Подъезжая под Ижоры»]. «Советская музыка», 1940, № 10.

*Романсы на слова М. Лермонтова*

Н. Мясковский. Ю. Свиридов. Семь романсов на слова М. Лермонтова [Отзыв, 1938]. В сб.: «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах», т. II, изд. 2-е. М., «Музыка», 1964, стр. 256—257.

В. Васина[-Гроссман]. Романс и песня. В сб.: «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 228.

*Песни на слова А. Прокофьева*

А. Л. Новые издания (Хроника). «Советская музыка», 1939, № 9/10.

В. Богданов-Березовский. О советском романсе. «Искусство и жизнь», 1940, № 3.

*Страна отцов*

Г. Филенко. Концерты камерной музыки. «Вечерний Ленинград», 1953, 1 декабря.

Н. Рогожина. Глубже отражать нашу жизнь. «Ленинградская правда», 1953, 25 декабря.

Ю. Левашев. «Моя Родина» (Вокальный цикл Ю. Свиридова). «Советская музыка», 1954, № 7.

П. Экштейн. Письмо из Праги. «Советская музыка», 1958, № 1.

Л. Полякова. «Страна отцов» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1958, № 5.

Ал. Николаев. «Страна отцов». Вокальная поэма Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1958, 5 мая.

А. Николаев. Концерты-выставки. «Советская музыка», 1958, № 6.

*Песни на слова Роберта Бернса*

М. Сабинина. Романсы Г. Свиридова. «Советская музыка», 1955, № 11.

М. Мильман. Авторские вечера. В. Белый, Е. Голубев, Г. Свиридов. «Советская музыка», 1956, № 2.

А. Н., Э. Д. Новые пластинки. Г. Свиридов. Песни на слова Роберта Бернса. «Советская музыка», 1958, № 1.

М. Дмитриева. «Веселые нищие» (Телепостановка по вокальному циклу Г. Свиридова). «Советская музыка», 1959, № 6.

Л. Полякова. Произведения Шумана и Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 6.

Ю. Семенов. Праздник камерной музыки. «Советская музыка», 1960, № 12.

Л. Полякова. Песни на стихи Бернса. «РТ», 1967, № 30.

*Поэма памяти Сергея Есенина*

Д. Шостакович. «Поэма памяти Сергея Есенина». «Вечерняя Москва», 1956, 14 июня.

Л. Полякова. Образ и судьба поэта (Поэма Г. Свиридова «Памяти С. Есенина»). «Советская музыка», 1956, № 8.

В. Ферс. Яркость образов, высокое мастерство. «Советская культура», 1956, 27 октября.

С. Шлифштейн. Еще о есенинской поэме Г. Свиридова. «Советская музыка», 1956, № 12.

Ю. Корев. Вечера советской музыки. «Советская музыка», 1957, № 1.

И. Полтавцев. Вдохновенное мастерство. «Вечерний Ленинград», 1957, 2 апреля.

М. Арановский. Есенин в музыке. «Смена», 1957, 24 апреля.

Л. Полякова. Концерты советской музыки. «Советская музыка», 1957, № 6.

Г. Поляновский. «Поэма памяти Сергея Есенина» в рабочей капелле. «Советская музыка», 1962, № 8.

А. Сохор. Есенин в музыке. В сб.: «Есенин и русская поэзия». Л., «Наука», 1967, стр. 292—305.

*У меня отец — крестьянин*

Ю. Семенов. Произведения советских композиторов. «Советская музыка», 1958, № 4.

В. Васина-Гроссман. Есенинский цикл Г. Свиридова. «Советская музыка», 1958, № 5.

И. Нестьев. Семь песен. «Правда», 1959, 4 сентября.

*Хоры без сопровождения*

Г. П. Новое в хоровом репертуаре. [«Как песня родилась», «Вечером синим»]. «Советская музыка», 1960, № 7.

А. Сохор. Рассказ, картина, песня (О хорах Г. В. Свиридова). «Советская музыка», 1961, № 6.

К. Птица. Новая хоровая музыка. «Советская музыка», 1961, № 12.

Г. Поляновский. Красота русской песни. «Московская правда», 1965, 27 октября.

С. Шлифштейн. На концерте хоровой музыки. «Музыкальная жизнь», 1966, № 1.

*Смоленский рожок*

Д. Б. — Г. Свиридов. «Смоленский рожок» [Нотографическая заметка]. «Советская музыка», 1959, № 3.

*Патетическая оратория*

«Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Советская культура», 1959, 24 сентября.

Г. Лысенко. Первое исполнение «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Ленинское знамя», 1959, 23 октября.

М. Сабинина. Патетическая оратория. «Известия», 1959, 25 октября.

И. Мартынов. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1959, № 21.

А. Сохор. «Разворачивайтесь в марше!» («Патетическая оратория» Г. Свиридова). «Советская музыка», 1959, № 11.

Л. Полякова. Вдохновленное Маяковским. После премьеры «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Советская культура», 1959, 3 ноября.

Ю. Корев. На симфонических концертах. «Советская музыка», 1959, № 12.

Наконец-то зазвучало в музыке яркое, страстное слово Владимира Маяковского. «Советская культура», 1960, 21 января.

О. Тактакишвили. Патетическая оратория. «Правда», 1960, 22 января.

А. Александров, инженер. Талантливое произведение о Советской Родине. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.

Е. Ковалев, студент МГУ. Достойная кандидатура. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.

А. Петров. Маяковский в музыке. «Ленинградская правда», 1960, 11 марта.

А. Мурин. Образы Маяковского в музыке. Премьера «Патетической оратории» в Ленинграде. «Смена», 1960, 13 марта.

А. Дмитриев. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Вечерний Ленинград», 1960, 14 марта.

А. Дмитриев. Автор «Патетической оратории». «Музыкальные кадры», 1960, 26 марта.

В. Строева, кинорежиссер. Творческая победа. «Музыкальная жизнь», 1960, № 6.

Ю. Кремлев. О «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 4.

И. Мартынов. «Патетическая оратория». «Вечерняя Москва», 1960, 23 апреля.

Г. Митрохин. Музыка героев. «Комсомольская правда», 1960, 24 апреля.

Л. Григорьев, Я. Платек. Маяковский живет в музыке. «Московская правда», 1960, 28 апреля.

Н. Рахлин. Музыка больших идей. «Правда Украины» (Киев), 1960, 18 мая.

Л. Макарова. «Патетическая оратория» Свиридова в Воронеже. «Коммуна» (Воронеж), 1960, 19 октября.

К. Массалитинов. Концерт в Воронеже. «Правда», 1960, 28 октября.

И. Р. Бетховен, Лист, Свиридов. «Советская музыка», 1961, № 1.

В. Коллар. Выдающееся музыкальное произведение [Исполнение в Горьком]. «Горьковская правда», 1961, 27 января.

В. Коллар. На концертных эстрадах Горького. «Советская музыка», 1961, № 3.

Б. Манжора. Гимн революционной борьбе. «Коммунист» (Саратов), 1961, 30 марта.

А. Даркевич. Концерт, посвященный памяти В. И. Ленина [Исполнение в Риге]. «Голос Риги», 1961, 29 апреля.

А. Котляревский. На стихи Маяковского. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1961, 26 мая.

И. Громова. Юбилейный сезон открыт [Исполнение в Свердловске]. «Уральский рабочий» (Свердловск), 1961, 4 октября.

Вл. Котов. Оратория есть! [Рецензия в стихах на постановку «Патетической оратории» в Новосибирском театре оперы и балета]. «Советская культура», 1961, 25 ноября.

А. Золотов. Слово яркое, звучное [О постановке оратории в Новосибирском театре оперы и балета]. «Известия», 1962, 3 января.

А. Ковалев. Оратория-спектакль [Постановка в Новосибирском театре оперы и балета]. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1962, 6 января.

Звучит «Патетическая» [Исполнение в Свердловске]. «Советская музыка», 1962, № 1.

А. Лесников. Доброе начало [Исполнение в Кремлевском Дворце съездов]. «Советская культура», 1963, 24 января.

В. Кончевская. «Патетическая оратория» [Постановка в Народном театре оперы и балета Ленинградского дворца культуры им. С. М. Кирова]. «Советская культура», 1963, 15 июня.

С. Куликова. Оратория мужества и мечты. «Ленинская смена» (Горький), 1963, 17 июля.

К. Саква. Маяковский в опере [Новосибирский театр оперы и балета]. «Советская культура», 1963, 20 июля.

А. Сохор. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. [Беседы о музыке]. «Музыкальная жизнь», 1963, № 16.

И. Нестьев. И песня и симфония. М., «Молодая гвардия», 1964, стр. 143—148.

Л. Полякова [Предисловие]. В нотах: Г. Свиридов. Патетическая оратория. Партитура; клавир. М., «Музыка», 1964; 1969.

Ю. Силин. Праздник солнечного искусства [Исполнение в Перми]. «Звезда» (Пермь), 1964, 22 апреля.

Л. Калита, Л. Анатольев. Праздник большого искусства [Исполнение в Грозном]. «Грозненский рабочий», 1964, 4 июля.

А. Сохор. Маяковский и музыка. М., «Музыка», 1965. стр. 109—130.

Д. Орлов. «Светить всегда!» [Исполнение в Томске]. «Красное знамя» (Томск), 1965, 15 мая.

А. Кибардина. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Вологде]. «Красный Север» (Вологда), 1967, 25 мая.

Р. Понаровский. Звучит «Патетическая оратория» Свиридова [Исполнение в Луганске]. «Луганская правда», 1967, 14 августа.

Д. Хомутова. Прекрасный ансамбль. «Советская культура», 1967, 30 сентября.

А. Каплан. Светить всегда. «Советская Киргизия», 1967, 27 октября.

С. Зарухова. Страстный марш революции [Исполнение в Алма-Ате]. «Казахстанская правда», 1967, 5 декабря.

Д. Кабалевский. Маяковский входит в мир музыки. О «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1968, № 2.

А. Орелович. «Патетическая оратория» [Постановка в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова]. «Ленинградская правда», 1970, 29 марта.

А. Горшкова. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Перми]. «Вечерняя Пермь», 1970, 21 апреля.

*Курские песни*

Д. Шостакович. Звучат «Курские песни». «Известия», 1964, 19 июня.

К. Сеженский. Мелодии земли Курской. «Советская культура», 1964, 23 июня.

Г. Юдин. Поэзия и лирика. Новое произведение Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1964, 27 июня.

К. Кондрашин. «Курские песни» Георгия Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1964, № 16.

А. Сохор. «Курские песни». «Советская музыка», 1964, № 11.

Ю. Фортунатов [Предисловие]. В нотах: Г. Свиридов. Курские песни. Партитура; клавир. М., «Музыка», 1965; 1968.

Д. Благой. Новое в программах. «Советская музыка», 1965, № 1.

В. Бобровский. Драгоценная простота. «Советская музыка», 1965, № 12.

Л. Викторова. «Курские песни». В кн.: «В мире прекрасного». М., «Правда», 1967, № 12.

Л. Полякова. «Курские песни». «Комсомольская правда», 1967, 6 января.

Н. Шахназарова. Композитор, фольклор, современность. «Правда», 1967, 1 сентября.

Л. Полякова. «Курские песни» Г. Свиридова. М., «Советский композитор», 1970.

М. Элик. Путь к земле обетованной. В сб.: «Музыкальное путешествие». М., «Просвещение», 1970.

«Курские песни» над Дунаем [Исполнение в Будапеште]. «Советская культура», 1970, 28 апреля.

*Петербургские песни*

А. Андреев. Музыкальная премьера. «Известия», 1969, 13 декабря.

А. Николаев. «Петербургские песни». «Советская культура», 1970, 20 января.

К. Саква. Музыкальные страницы поэзии. «Известия», 1970, 5 февраля.

О. Тактакишвили. Стихи стали песнями. «Правда», 1970, 14 февраля.

С. Волков. «Петербургские песни» в Ленинграде. «Ленинградская правда», 1970, 17 марта.

Э. Маева. Образный мир. «Вечерний Ленинград», 1970, 30 марта.

А. Николаев. «Петербургские песни» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1970, № 5.

Л. Полякова. «Петербургские песни» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1970, № 5.

М. Элик. «Петербургские песни» Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1970, № 23.

В. Богданов-Березовский. Декада советской музыки [Первый фортепианный концерт, 6 пьес для фортепиано]. «Искусство и жизнь», 1938, № 1.

Ф. Козицкий. Декада советской музыки (Письмо из Киева) [Исполнение Первого фортепианного концерта]. «Известия», 1939, 23 ноября.

В. Мурадели. Новое в советской музыке [Первый фортепианный концерт]. «Советское искусство», 1940, 9 января.

Хроника. В Ленинградском Союзе советских композиторов [Симфония для струнного оркестра]. «Советская музыка», 1940, № 12.

Ю. Вайнкоп. Две симфонии [Симфония для струнного оркестра]. «Советская музыка», 1941, № 5.

Новое произведение композитора Свиридова [Трио]. «Ленинградская правда», 1945, 23 мая.

Д. Шостакович. Снова в Ленинграде [Трио]. «Ленинград», 1945, № 21—22.

М. Илларионова. Концерт четырех мастеров [Трио]. «Вечерний Ленинград», 1945, 30 декабря.

Н. Мясковский. Фортепианное трио Ю. Свиридова [Отзыв, 1946]. В сб.: «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах», т II, изд. 2-е. М., «Музыка», 1964, стр. 264.

Д. Житомирский. Новинки камерной музыки [Трио]. «Советское искусство», 1946, 15 февраля.

Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова [Отзывы В. В. Щербачева и Ю. В. Кочурова]. «Ленинградская правда», 1946, 28 марта.

В. Музалевский. Новые произведения ленинградских композиторов. Советская камерная музыка [Первый квартет]. «Вечерний Ленинград», 1947, 4 января.

Л. Баренбойм. Заметки о ленинградских концертах [Вторая партита]. «Советская музыка», 1947, № 3.

Ю. Вайнкоп. Камерная музыка Ю. Свиридова. «Советская музыка», 1947, № 4.

М. Глух, Л. Энтелис. Смотр творчества композиторов Ленинграда [Симфония]. «Советская музыка», 1949, № 7.

Д. Львов. Творческий отчет. Первый концерт ленинградских композиторов [Симфония]. «Вечерний Ленинград», 1949, 22 мая.

Л. Полякова. Фортепианные вечера [7 пьес для фортепиано]. «Советская музыка», 1957, № 12.

Э. Д. — Г. Свиридов. Альбом пьес для детей [Нотографическая заметка]. «Советская музыка», 1959, № 2.

Л. Раабен. Камерно-инструментальная музыка [ленинградских композиторов]. В сб.: «Музыкальная жизнь Ленинграда». Л., «Советский композитор», 1961 (стр. 123—125 — о трио и квинтете).

В. Бобровский, О. Левашева, М. Комиссарская. Камерно-инструментальная музыка [Трио и др.]. В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 2. М., Музгиз, 1963.

Л. Раабен. Советская камерно-инструментальная музыка [Трио]. Л., Музгиз, 1963, стр. 118—119.

Р. Баршай. «Музыка для камерного оркестра» Георгия Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1964, № 20.

Ю. Корев. Начало [«Музыка для камерного оркестра»]. «Советская музыка», 1964, № 12.

Н. Темерина. Расширяя границы камерности [«Музыка для камерного оркестра»]. «Советская культура», 1965, 7 ноября.

Г. Шнапир. Новый камерный ансамбль [Трио]. «Советская музыка», 1965, № 12.

Л. Раабен. Советский инструментальный концерт [Первый фортепианный концерт]. Л., «Музыка», 1967, стр. 66—70.

В. Клементьева. На вечерах в Доме композиторов [«Альбом пьес для детей»]. «Советская музыка», 1968, № 8.

А. Федорченко. От Гайдна до Свиридова [«Музыка для камерного оркестра»]. «Музыкальная жизнь», 1968, № 11.

А. Батагова, Н. Лукьянова. Звучит «Альбом» Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1968, № 16.

Д. Благой. Замечательный дар детям [«Альбом пьес для детей»]. «Советская музыка», 1968, № 9.

Г. Алексеева. Его стихия [Вторая партита]. «Советская культура», 1969, 17 мая.

## Произведения для музыкального театра

Б. Малочевский. «Огоньки». Лирико-героическая комедия в Омском театре. «Советское искусство», 1953, 4 марта.

Е. Андреева, Ин. Попов. Поучительные гастроли. На спектаклях Свердловского театра музыкальной комедии [«Огоньки»]. «Советская культура», 1953, 13 августа.

К. Петрова. «Огоньки» (Музыкальная комедия Ю. Свиридова). «Советская музыка», 1953, № 10.

И. Дзержинский. Творческое лицо театра [«Огоньки» в театре музыкальной комедии]. «Вечерний Ленинград», 1954, 10 марта.

М. Янковский. Оперетта [«Раскинулось море широко»]. В кн.: «История русской советской музыки», т. III. М., Музгиз, 1959.

И. Риф. Скоро — «Огоньки» [в Свердловском театре музыкальной комедии]. «Вечерний Свердловск», 1959, 22 января.

М. Янковский. Советский театр оперетты. Л., «Искусство», 1962, (стр. 303—304 — о «Раскинулось море широко»; стр. 375—378 — об «Огоньках»).

Г. Ярон, М. Сабинина. Оперетта [«Огоньки»]. В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 2. М., Музгиз, 1963.

Е. Воскресенская. Навстречу заре [«Огоньки» в Рижском театре оперетты]. «Голос Риги», 1963, 28 ноября.

## *Содержание*

От редактора-составителя . 4

*А. Сохор.* Свиридов и русская культура . . . . . 5
*Г. Орджоникидзе.* Проблема личности в музыке Свиридова 30
*М. Элик.* Свиридов и поэзия . . . . . 58
*В. Цендровский.* Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова . . . . . 125
*И. Левина.* Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова . . . 149
*Т. Курышева.* О музыкальной драматургии поэмы «Страна отцов» . . . . . 188
*Д. Благой.* Фортепианное творчество Свиридова 228
*Л. Полякова.* Заметки о сочинениях 60-х годов . . . 272
*В. Живов.* Хоры a cappella Свиридова . . . . . 320
*Д. Фришман.* О художественных открытиях в «Деревянной Руси» . . . . . 352
*И. Земцовский.* О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка) 384

Список произведений Г. В. Свиридова . 399
Библиография . . . . . 408

78С2 **Георгий Свиридов.** Сборник статей. Составление и общая редакция Д. В. Фришмана. М., «Музыка», 1971.

424 с.; 1 вклейка

Сборник посвящен вопросам творческого метода и стиля выдающегося советского композитора Г. В. Свиридова. Включает исследования проблемно-обобщающего характера, а также статьи об отдельных мало изученных произведениях. Рассчитан на профессионалов и просвещенных любителей музыки.

9-1-2
666—71 С24

**ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ**
СБОРНИК СТАТЕЙ

*Составление и общая редакция*
*ФРИШМАНА ДМИТРИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА*

Редактор *Г. Прибегина*
Художник *Е. Скакальский*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас*
Корректор *Г. Мартемьянова*

Подписано к печати 21/I—71 г. А-03738
Формат бумаги 84×108¹/₃₂ Печ. л. 13,25
Усл. п. л. 22,37 Уч.-изд. л. 22,22 (включая вклейку)
Тираж 3700 экз. Изд. № 6388 Т. п. 1971 г. № 671
Зак. 1151 Цена 1 р. 76 к., на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.