

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**



А.И. Демченко

Классики отечественной музыки

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ СВИРИДОВ
(1915–1998)

Очерки творчества



Саратов, 2022

ББК 85.3
Д 31

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

Д 31 **Демченко А.И.**
Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998). Классики отечественной музыки: очерки творчества. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 90 с.

ISBN 978-5-94841-543-7

Вниманию специалистов, а также широкого круга музыкантов и ценителей музыкального искусства, предлагаются очерки творчества выдающегося русского композитора. Это не монография, а именно очерки, в которых автор стремился выделить магистрали художественного наследия Г.В.Свиридова. Поэтому читатель не найдёт в данном издании подробностей жизнеописания и последовательного анализа всего массива произведений композитора. Внимание сосредоточено на основополагающих тенденциях и процессах творческой эволюции крупнейшего мастера отечественной музыки XX века.

Книга может использоваться и в образовательных целях – для студентов гуманитарных вузов, колледжей, училищ, лицеев.

В качестве приложения к данному изданию даётся компакт-диск с наиболее показательными фрагментами основных произведений композитора.

ББК 85.3

ISBN 978-5-94841-543-7

© Демченко А.И., 2022
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2022

Содержание

Преамбула	4
Ленинградские истоки	6
Этапы творческой траектории	6
Шесть романсов на слова А.С.Пушкина	7
Свиридов и Шостакович	12
Музыка военных лет	15
«Звёздное» десятилетие	20
Песни на слова Роберта Бёрнса	20
Десятилетие шедевров.....	23
«Повстречался сын с отцом»	25
«Поэма памяти Сергея Есенина»	27
Триумф и крах социальных иллюзий	37
Историко-революционная тематика	37
«Патетическая оратория».....	41
Grandioso	51
«Нет! Не верим»	56
Романтика обновления.....	64
Новые веяния.....	64
«Курские песни»	68
Неоромантизм.....	72
«В сердце светит Русь...»	76
Магистраль творчества.....	76
«Самый русский из русских композиторов»	80
Завет духовности.....	82
Основные произведения Г.В.Свиридова	87
Музыкальные фрагменты.....	89

Преамбула



Свири́дов Георгий Васильевич (1915–1998), композитор (Россия). Начало высокого взлёта его творчества приходится на 1950-е годы, когда страна находилась на особом подъёме, специфика которого побуждала к интенсивной разработке историко-революционной тематики. Именно тогда Свиридов создал самые примечательные произведения в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента – «Поэму памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетическую ораторию» (1959). Царивший на том этапе социальный энтузи-

азм, стремление передать могучее, величественное в человеческой натуре породили в искусстве Свиридова ярко выраженную героико-эпическую настроенность, воплощая которую, он утверждал пафос общенародных деяний и устремлений.

Отсюда начиналось главное в художественном наследии композитора, состоящее в том, что он как никто другой из отечественных композиторов XX века сумел с максимальной концентрированностью, силой и глубиной выразить суть русского национального характера. Его постижение в значительной мере было связано с обращением к образам крестьянского мира как коренного ядра отечественного уклада, чем было продиктовано чрезвычайно широкое обращение к поэзии С.Есенина. Поднимая тему человека из народа, композитор возвеличивает его облик, подчёркивая в нём такие качества, как мужество и прямодушие, стойкость духа и нравственная чистота (в числе ярких примеров – вокальный цикл «Песни на слова Роберта Бёрнса» 1955).

Фундаментальная почвенность музыки Свиридова имела своим следствием глубокую одухотворённость создаваемых им образов.

Он писал, как правило, о серьёзном и значительном в жизни, повествуя об этом с позиций устоявшихся этических идеалов. Тем самым содержание целого ряда его произведений поднималось к высотам духовности, исключая суетное, обыденное и утверждающей лучшее, возвышенное в человеческом существовании. Постепенно складывалась та часть наследия композитора, которая непосредственно соотносится с представлениями о духовной музыке, и с середины 1980-х годов он создаёт целый ряд сочинений на религиозные тексты, в том числе предназначенных для богослужения (одно из них – хоровой цикл «Неизреченное чудо» 1992).

Безусловным приоритетом творчества Свиридова являлась музыка, связанная со словом. Ему было свойственно в высшей степени чуткое постижение интонации поэтического текста, что выступает в органичном сопряжении с ярко выраженным своеобразием его собственной музыкальной интонации. Естественным следствием этого стало то, что центральное место в его наследии заняли вокально-хоровые жанры, которые он существенно обновил и преобразовал, в том числе возродив жанр хорового концерта («Пять хоров на слова русских поэтов» 1958, кантаты «Нет! Не верим» 1960, «Курские песни» 1963, «Снег идёт» 1965, «Весенняя кантата» 1972, а также «Три духовные песнопения из музыки к трагедии А.К.Толстого “Царь Фёдор Иоаннович”» 1973 и др.).

Музыка Свиридова прежде всего исходит из главенствующей роли пения, певческого мелоса, так что характерным становится перенесение вокально-хоровых приёмов и в сферу инструментального звучания («Маленький триптих» для оркестра 1964). В его творчестве принадлежащее XX веку нераздельно соединяется с коренным, уходящим в глубь отечественного бытия – в том числе в опоре на поэзию родоначальника русской классической литературы: от «Шести романсов на слова А.С.Пушкина» (1935) до хорового концерта «Пушкинский венок» (1978).

В целом музыку Свиридова отличали тяготение к эпическому типу художественного мышления, демократизм, редкая способность добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины мысли.

Ленинградские истоки

Этапы творческой траектории

Для начала напомним необходимые биографические данные.

Георгий Васильевич Свиридов родился в небольшом городе Фатеже близ Курска. Музыкой начал заниматься с семи лет там же, а затем в музыкальной школе Курска, где начал сочинять. С 1932 года он в Ленинграде, в Центральном музыкальном техникуме – вначале по классу фортепиано (И.А.Браудо), затем по композиции (М.А.Юдин). В 1936–1941 годах занимался на композиторском отделении Ленинградской консерватории по классу композиции П.Б.Рязанова, а позднее у Д.Д.Шостаковича.

Шостакович был всего на девять лет старше Свиридова и выделял его среди своих учеников того времени: *«Он всегда просто поражал меня своим творчеством. Очень быстро писал, буквально на каждый урок приносил что-нибудь новое – пьесу для фортепиано, романс, песню. Со школьной стороны в его сочинениях было всё в порядке. Я, как педагог, терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придраться»*.

Своеобразным знаком признания дарования своего бывшего студента явилось то, что выдающийся мастер процитировал в Одиннадцатой симфонии одну из его тем.

С началом войны Свиридов, только что ставший выпускником консерватории, зачислен курсантом военного училища, из которого в конце 1941 года его демобилизовали ввиду сильной близорукости. Работал в Куйбышеве (ныне Самара) и Новосибирске, с 1944-го вновь в Ленинграде, с 1956-го и до конца жизни – в Москве...

Теперь вкратце и сугубо схематично о «биографии» эпохи, в которую жил и творил композитор. В самом общем плане её эволюция выглядит хронологически следующим образом:

- исходный период составили в основном первые десятилетия XX века, то есть 1900–1920-е годы, что для удобства можно обозначить как *начало XX столетия*;
- затем последовали 1930–1950-е годы, назовём это время *серединой XX века*;
- далее выделяем 1960–1980-е, что по их местоположению логично пометить как *вторую половину XX столетия*;
- и наконец, *рубеж XXI века* как период, в полной мере открывшийся с 1990-х годов и продолжавшийся по 2010-е годы.

Как видим, каждое из названных исторических членений примерно равной временной протяжённостью (приблизительно по три десятилетия), но при том, что они являются составными частями единой эпохи, каждая из них включалась в художественный процесс с «лица необщим выраженьем», зачастую в известном противостоянии к соседним периодам по своей идейно-образной сущности и стилистическим приоритетам.

Георгий Васильевич Свиридов по хронологической траектории своей жизни (1915–1996) так или иначе соприкасался с каждым из названных четырёх периодов. Понятно, что первый из них отмечен для его творчества не более чем ученическими пробами пера детских и отроческих лет, а последний период в бытность композитора, приближающегося к своему 80-летию, только начинал свою эволюцию.

Таким образом, кардинально важные части его наследия приходятся на второй и третий периоды. В рамках предлагаемых ниже очерков основное внимание, естественно, будет сосредоточено на творчестве именно этих периодов, начиная с этапа середины XX века, когда происходило становление творческой индивидуальности композитора и произошёл первый могучий взлёт его гения.

Шесть романсов на слова А.С.Пушкина

Итак, Георгий Свиридов родился в 1915 году, то есть в середине того десятилетия, когда во многом в противовес предшествующей классике бурно утверждало себя искусство XX века. Для отечественной музыки это более всего было связано с радикальной новизной раннего творчества И.Стравинского и С.Прокофьева – ведущих представителей *первого* поколения современных русских композиторов (в 1920-е годы к ним присоединился Д.Шостакович). *Второе* поколе-

ние русских композиторов XX столетия выдвигалось на художественную арену в 1930-е годы и Свиридову суждено было стать самым значительным из них.

В 1935 году он создаёт свой первый вокальный цикл – **«Шесть романсов на слова А.С.Пушкина»**. Здесь мы сталкиваемся с любопытным фактом. Дело в том, что в середине 1930-х годов, в преддверии 100-летия со времени гибели великого поэта, музыкальных произведений на его тексты было написано огромное множество, чему не стал помехой и сам повод, отнюдь далеко не праздничный.

Основная причина столь обострившегося тогда интереса к пушкинскому наследию видится в следующем: после сильнейшего брожения и коренной ломки всех основ в начале XX века, искусство возвращалось в русло более уравновешенных проявлений, заново подтверждая значимость высокой классики – пушкинская традиция послужила в этом процессе надёжной опорой. И как оказалось, лучшее из созданного в те годы на тексты поэта принадлежало перу неизвестного 19-летнего юноши, студента музыкального техникума.

Причина столь большого успеха видится не только в редком всплеске вдохновения (подобные всплески были для творческой жизни Свиридова достаточно характерны). Начинающему композитору (по всей видимости, сугубо интуитивно) удалось рельефно выявить две важных для искусства того времени тенденции, которые можно обозначить понятиями *жизнелюбие* и *классичность*.

Преломление первой из этих тенденций определило концепционную суть произведения. Именно *концепционную*, поскольку перед нами не просто серия романсов, объединяемых принадлежностью текстов одному автору, и серия эта отнюдь не посвящена утверждению некоего безоглядного оптимизма. Циклообразование связано здесь с весьма сложным процессом взаимодействия и противоборства двух образных линий.

Одна из них (нечётные части цикла) обращена «внутрь», и под сенью элегических настроений одна за другой следуют нелёгкие сумрачные думы о жизненных невзгодах, о том, что тяготит и печалит.

Череду этих безрадостных монологов открывает № 1 («Роняет лес багряный свой убор»), во всей полноте репрезентирующий их определяющий модус: с горечью и не без тоскливости, но сдержанно и мужественно по тону, и при всей простоте изъяснения – ощутимая философичность медитаций ввиду их сосредоточенности и углублённости. Это сумрачная озабоченность несколько смягчается лириче-

ской нотой в № 3 («К няне»), чтобы с новой силой нахлынуть в № 5 («Предчувствие»).

В рефлексирующем характере названных частей, в свойственном им сильном напряжении и в прорывах чувства неудовлетворённости можно ощутить печать драматизма жизненных исканий, который отчётливо заявил о себе в отечественной музыке первой половины и середины 1930-х годов (в качестве яркого образца достаточно указать Четвёртую симфонию Шостаковича).

Более того, сознательно или интуитивно подбор текстов столетней давности был сделан так, что возникают отчётливые намёки на время становления сталинского режима. Например, в романсе с симптоматичным названием «Предчувствие»: *«Снова тучи надо мною собрались в вышине // Рок завистливый бедою угрожает снова мне...»* И дальше – *«Предчувствуя... неизбежный, грозный час»*. А в первой части за претворением мотивов одиночества и человеческой заброшенности угадывается мысль о том, что в 1930-е годы ссыльным мог стать каждый.

И собственно музыкальными средствами воссоздаётся атмосфера напряжённая, томительная, передающая гнетущий дух опасений, внутренней скованности и почти скорбного состояния с оттенком угрюмости (как бы в параллель названию создававшегося тогда заключительного романа трилогии А.Н.Толстого «Хождение по мукам» – «Хмурое утро»).

* * *

Но есть здесь и другое, идущее от внутренних жизненных установок того же времени, когда человек искал и находил противовесы тяготам и страхам. Находил их в душевной теплоте, сердечной отзывчивости близких людей. Подспудно это давало знать о себе и в рассмотренных выше монологических излияниях, но в полной мере раскрывается в № 2 («Зимняя дорога»), где лиризм раздумчивой светлой грусти дополнен народно-песенными «обертонами», что усиливает ощущение прочной жизненной опоры.

С этой же части для цикла открывается столь важная для его концепции стихия деятельного движения, что определяет направленность образов «вовне», в окружающий мир. Однако в следующей из чётных частей (№ 4, «Зимний вечер») динамика воссоздаваемого жизненного круговорота делает осложняющий зигзаг.

К данной изобразительно-психологической зарисовке как нельзя лучше подошло бы название «Всю землю тьмой заволокло» — таков смысл одного из номеров следующего вокального шедевра композитора, каким стали его «Песни на слова Роберта Бёрнса» (в том числе, как и там, отталкиваясь от жанра застольной песни). Наплыву мрачной стихии с её зловеще-демоническими отсветами противостоит мятежное стремление вырваться из плена жизненных бурь, упрямая воля во что бы то ни стало одолеть надвигающуюся «тьму».

Решающий прорыв к свету происходит в финальной части цикла (№ 6, «Подъезжая под Ижоры»), которая суммирует в себе всё наиболее значимое для утверждаемой радости бытия — подобно тому, как первый романс закладывал всё существенное для линии гнетуще-скорбной медитативности.

Есть здесь насмешливое озорство и ласковая ирония, сообщаемые музыке данной части образную объёмность, но главное состоит в задорной, искрящейся весёлости, в безоглядной устремлённости вперёд и вдаль, за которой стояла горячая влюблённость в жизнь. И соответственно тому двигательный нерв предстаёт не просто бодрым и стремительным, он приобретает полётный характер, что поддержано в фортепианной фактуре имитацией бега дорожной кареты («скачущий» ритм и звонкий «цокот» копыт в аккордовой пульсации).

Тем самым композитору удалось великолепно передать несравненное, поистине бурлящее жизнелюбие 1930-х годов — жизнелюбие поразительное, если учесть историческую обстановку того времени. Жизнелюбие не деланное, а выстраданное и утверждаемое вопреки всему и вся в ходе преодоления сумрака жизни и как бы огибающее подводные «риффы» начинавшей свой отсчёт «сталинской эпохи».

* * *

Теперь о другой тенденции, получившей яркое выражение в первом вокальном цикле Свиридова. Понятие *классичность* подразумевает ориентацию на дух и принципы художественной классики. Классики, воспринимаемой целостно, в её вневременном качестве, без соотнесения с какой-либо конкретной эпохой прошлого. И ориентация именно на дух классики, а не на её «букву», поскольку «буквалистская» классичность равносильна традиционализму, что почти автоматически вычёркивает соответствующий опус из арсенала подлинного творчества.

Художественный массив, опирающийся на принципы классичности, начиная с 1930-х годов становился магистралью отечественного музыкального искусства ближайших десятилетий. В достаточном обилии появлялись и сочинения, в которых наблюдался крен в традиционализм. Свиридовские «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина» являлись собой пример творческого преломления классических традиций.

Фактором возвращения к ним служило уже само по себе обращение к хрестоматийным стихам, которые принадлежали перу главного светила русской поэзии – разумеется, при условии бережного к ним отношения со стороны интерпретирующего их композитора, обладающего способностью чуткого музыкального прочтения избранных им строк. А качество это было присуще Свиридову как бы изначально.

В пушкинском цикле ему удалось добиться адекватного соответствия духу классики: ясность, кристалличность образной субстанции, объективность тона, цельность и гармоничность переданного мирозерцания, равновесие *ratio* и *emotio*, благородная сдержанность чувств, покоряющее естество художественного изъяснения, безусловная сопричастность гуманистическим устоям.

Отмеченная преемственность внешне достаточно традиционного языка выступает в данном цикле в органичном сопряжении с явленной современностью выражения. Об отчётливо проступающих в смысловом контуре цикла актуализирующих проекциях-аллюзиях выше говорилось. В собственно стилистическом плане здесь уже прослушивается неповторимо свиридовская интонация и свойственный будущей манере композитора тип развёртывания мелодико-речевого потока с опорой на свободно трактованную строфическую форму.

Всё это были приметы нового, что вкупе с классическим «кристаллом» обеспечило «Шести романсам...» репутацию знакового и, пожалуй, самого значительного произведения всей отечественной камерно-вокальной музыки 1930-х годов. То был чрезвычайно яркий проблеск гениального дарования, обнаруживший поразительную для начинающего композитора зрелость художественного высказывания. Не случайно, в скором времени, ещё будучи всего-навсего второкурсником консерватории, он был принят в члены Союза композиторов СССР.

И очень важно то, что здесь сразу же обозначились определяющие качества свиридовского творчества. Прежде всего имеется в виду

несомненный приоритет слова и соответственно – вокально-хоровых жанров.

Поэтическое слово зачастую служило для Свиридова исходным художественным импульсом. Этому композитору, быть может, как никому другому в музыке XX века, было свойственно чуткое постижение интонации авторского текста, что выступает в органичном сопряжении с безусловным своеобразием его собственной музыкальной интонации. Вот почему ему удалось так превосходно «распеть» большую классику прежних эпох (начиная от Шекспира и Пушкина) и лучшее в отечественной поэзии XX столетия, особенно его начала: Александр Блок, Сергей Есенин и даже Владимир Маяковский, который считался совершенно «непригодным» для вокальной музыки.

Как известно, вытесненные стихией инструментализма, вокально-хоровые жанры оказались на периферии композиторских интересов. И они нашли в лице Свиридова самого выдающегося мастера из числа тех, кто стремился поддержать эту великую традицию прошлого. Сказанное – одно из свидетельств его прочных связей с музыкальной классикой. Причём сразу следует подчеркнуть, что это ни в коем случае не было традиционализмом. Подход Свиридова к традициям всегда отличался их активным творческим преломлением, когда предметность выступает в неразрывном сопряжении с тем, что идёт от животрепещущей современности.

Свиридов и Шостакович

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

Композитор работал тогда в данной сфере ярко, интересно, что вообще свойственно его манере. Особенно выделяются произведения военных лет с их жёсткой и суровой стилистикой, отразившей атмосферу батальных схваток и напряжённого психологизма (с наибольшей концентрированностью это представлено в Фортепианной сонате). Однако при всей впечатляющей силе этих сочинений, им часто

недоставало отчётливой авторской индивидуальности, легко узнаваемого Свиридовского почерка.

Рассмотренный вокальный цикл и по тексту, и по музыке во многом связан с Петербургом и окружающим его северо-западом России. Впоследствии город на Неве постоянно волновал воображение композитора, что совершенно закономерно, поскольку здесь он провёл более двадцати лет таких драгоценных этапов жизни, как молодость и начало человеческой зрелости. Память о Петербурге-Петрограде-Ленинграде многократно заявляла о себе, когда Свиридов перебрался в Москву, и чаще всего она получала выход через поэзию Александра Блока.

В контакте с ней сложилась целая антология, и если брать произведения, в названиях которых композитор настойчиво подчёркивал родовое имя северной столицы, то по крайним флангам этой блоканы находим вокальный цикл «Петербургские песни» (1961–1969) и многочастную вокальную поэму «Петербург» (1963–1995), а на перепутье между ними – «Петербургскую песенку» (1976).

Внушительный отрезок творчества Свиридова середины XX века был связан с влиянием Шостаковича. Косвенно это влияние более всего проявилось в том, что после первого вокального шедевра у молодого композитора надолго произошло переключение интересов в сферу инструментализма. Причём среди множества апробированных им тогда жанров есть и такие, к которым в период своей законченной зрелости он совершенно не прикасался (два фортепианных концерта, два квартета, две партиты для фортепиано, Симфония для струнных и т.д.).

Но воздействие Шостаковича сказалось и самым непосредственным образом. При этом любопытен и труднообъясним тот факт, что наиболее ощутимым оно было в пору отсутствия прямого общения со своим наставником по консерватории, то есть не в предвоенные и послевоенные годы, а в годы войны, когда они находились не в Ленинграде, а в разных городах, далеко друг от друга.

Имеется в виду блок инструментальных композиций, очень близких аналогичным опусам Шостаковича того же времени – близких и по трактовке жанра, и по типу концепционности. Прежде всего это касается трёх из них:

- Фортепианная соната, которая стала в некотором роде «двойником» Второй фортепианной сонаты Шостаковича;

- Фортепианное трио, написанное годом позже Фортепианного трио № 2 Шостаковича;
- Фортепианный квинтет, который появился с наибольшим интервалом по времени создания (1940 год у Шостаковича и 1945-й у Свиридова).

Самые тесные сближения с характерной стилистикой Шостаковича наблюдаются в медленной части Фортепианной сонаты. В связи с этим требуется некоторое пояснение.

Как известно, жанр фортепианной сонаты получил в XX столетии преимущественное развитие в нашей стране, начиная с произведений А.Скрябина, С.Рахманинова и Н.Метнера. И только в отечественной музыке данный жанр приобрёл существенную значимость в годы Второй мировой войны.

Значимость эта определялась тем, что в образной структуре ряда сочинений с исключительной рельефностью и остротой нашла своё преломление соответствующая историческая ситуация, и это вызвало к жизни ярко выраженное и весьма специфическое стилевое наклонение. Уникальное своеобразие отмеченной образной структуры и стилевого наклонения даёт достаточные основания для того, чтобы использовать обозначение *военная соната*.

Во всей отчётливости её черты и особенности заявили о себе в таких образцах, как Шестая (1939–1940), Седьмая (1942) и Восьмая (1939–1944) сонаты Сергея Прокофьева, Сонатная триада Германа Галынина (1939–1941), Вторая соната Дмитрия Шостаковича (1942) и Соната Георгия Свиридова (1944). При этом вряд ли должна смущать датировка некоторых опусов с указанием 1939 года.

Стоит напомнить, что не только для Западной Европы, но и для Советского Союза военные действия начались именно тогда: уже с лета 1938 года Красная Армия давала отпор японской агрессии на Дальнем Востоке, осенью 1939-го к СССР путём аннексии были присоединены Западная Украина и Западная Белоруссия, несколько позднее то же произошло с Эстонией, Латвией и Литвой, а также с Бессарабией и Северной Буковиной, к тому же в 1939–1940 годах шла начатая нашей страной советско-финляндская война. Таким образом, слова известной песни предвоенных лет «*Если завтра война, если завтра в поход...*» становились реальностью – страна уже находилась, что называется, под ружьём.

Музыка военных лет

Итоговой в ряду рассматриваемых произведений можно считать Сонату Свиридова. И отнюдь не потому, что она была наиболее поздней из значительных образцов данного жанра – в её крайних частях достигнута, пожалуй, максимальная концентрация военной образности, без каких-либо отстранений и контрастных переключений.

Каждая из этих частей разворачивается практически на одном драматургическом дыхании и в одном темповом режиме (*Allegro vivo*). К тому же их объединяет конструктивная строгость языка, жёсткая графичность инструментальной ткани, острота рельефа, лапидарность изложения и главное – грозная героика с её высочайшим напряжением и массивной «экспансией», созвучной природным стихиям, а также особая крепость и прямота изъяснения, свойственные мужественной натуре.

Сумрачно-суровая сосредоточенность I части выступает в сочетании с неистовым пылом бурного токкатно-пунктирного натиска, порождая почву для такой метафоры, как холодное пламя или «Горячий снег» (по названию одного из военных романов Ю.Бондарева). Отмеченный ремаркой *risoluto* упорно-безостановочный ход тяжёлой «машинизированной» силы (форсированная ритмика, грузная фактура, господство общих форм движения) результирует в прорывах победно-гарцующего марша побочной партии с её близостью к тематизму бетховенских «Афинских развалин».

В финале моторика батального скерцо, напоминающего *perpetuum mobile*, приобретает черты почти ирреального потока летучей шквальной энергии, созвучной природным стихиям. Пианист Р.Керер, с которым автор готовил Сонату к премьере, свидетельствовал, что композитор «*требовал стереофонического эффекта в исполнении III части, где в вихре вьюги со всех сторон, то тут, то там, доносятся крики ужаса, стоны...*».

Теперь можно вернуться к высказанному выше соображению о самом тесном сближении с характерной стилистикой Шостаковича, что находим в медленной части рассматриваемой сонаты.

Аналогичная часть Второй сонаты Шостаковича является концепционным центром и средоточием свойственной ей философичности. Глубокое погружение в таинство интеллектуальной жизни человеческого духа сопряжено здесь с определённой отвлечённостью,

эзотеричностью и зашифрованностью высказывания. Мир *его* предстаёт замкнутым в себе, отрешённым от земных тревог и необходимостей, посредством самосозерцания утверждающим нетленность духовных ценностей, их недостижимость для воздействий извне.

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

Внешне полную аналогию отмеченному находим в средней части Сонаты Свиридова. Но при всём том необходима поправка: в некотором роде, как говорится, ученик превзошёл учителя.

При всей схожести общей концепционной модели, Свиридов мыслит здесь значительно более жёстко и радикально, что сказывается в крайней усложнённости языка: интонационный излом, изощрённость ритмических рисунков, истончённость сверхпрозрачной звуковой среды, абсолютная нестандартность фактурных решений (включая диалогичное построение «внутреннего монолога»). Выступая в качестве резко выраженной антитезы к внеличной стихии крайних частей, *Largo* репрезентирует самоценность потаённой жизни медитирующего интеллекта не без горделивого вызова и с привкусом парадоксальности.

Возвращаясь к массиву названных военных сонат, как некой эстетической целостности, следует отметить свойственный многим из них эпический акцент. И это при их формальной принадлежности к сфере *камерной* музыки и при обращении к солирующему инструменту, что, казалось бы, определяет сугубо *индивидуально-личностную* окрашенность художественного высказывания.

Тем не менее, ряд произведений (особенно Шестая и Седьмая сонаты Прокофьева, а в ещё большей степени Соната Свиридова) отличается поистине богатырской мощью и монументальным размахом, чему соответствуют фресковая манера письма, укрупнённость звукового мазка, раздвинутость регистрового пространства и подчас гиперболизированность очертаний.

Эта масштабность драматического эпоса военных лет, конечно же, была инспирирована эпохальностью происходящего. Причём в ряде случаев складывается впечатление, что воспроизводимые в му-

зыка события и ситуации лишены какой-либо локализованности и разворачиваются на просторах планеты в целом.

Подобный глобализм и общечеловеческое звучание легко объясняет феноменологический дискурс: только в отечественном искусстве жанр фортепианной сонаты пережил столь могучий взлёт, и, пользуясь художественными возможностями этого жанра, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Георгий Свиридов и Герман Галанин сумели сказать исключительно весомое слово о том, что волновало тогда всех и вся.

* * *

Как Фортепианная соната Свиридова стала в некотором роде «двойником» Второй фортепианной сонаты Шостаковича, так и его камерно-инструментальные ансамбли возникли в известной мере по следам аналогичных опусов старшего современника.

Фортепианное трио Свиридова написано годом позже Фортепианного трио № 2 Шостаковича и, подобно ему, отличается нестандартностью построения цикла, что вытекало из стремления раскрыть обобщённый сюжет жизни военной поры. Внешне это выглядит как перемежаемые попарно две элегии (I и III части) и два скерцо (II и IV части).

I часть так и названа композитором: *Элегия*. Лирическая меланхолия, печальная раздумчивость, тихие ламентации с всплесками экспрессии – всё это воссоздаёт существование души в атмосфере тревожного времени и глубоко спрятанное чувство человеческой покинутости. Элегичность III части подаётся в мерном движении шага, что в ходе постепенного насыщения другими атрибутами приближает к заголовку, данному автором (*Похоронный марш*).

Однако, как бы подчиняясь требованиям переживаемой эпохи и изнутри взрывая элегическую настроенность, музыка этих частей открывает иные горизонты: в центре I-й нарастает поток горделивого противления, рождающий героике энергичных преодолений, а во второй половине III-й контуры траурного ритуала преобразуются в мужественную патетику шествия воли, решимости, отпора.

В отличие от относительно сходных элегических частей, два скерцо весьма различаются между собой. Первое из них, обозначенное именно как *Скерцо* являет собой образец бурлески-токкаты, острохарактерно передающей военную бравуру, запал экспансивного

натиска с его почти лихорадочным возбуждением и привкусом «хищной» радости.

Черты военной бурлески-токкаты определяют и облик финала, во многом сводя на нет заявленное заглавие *Идиллия*. Понятно, что Свиридов преследовал цель показать в год Победы возвращение мирных дней, но цель эта только намечена в игровом тоне самого начала и в пасторальном оттенке краткой репризы.

Более того, драматический нерв данной части обнаруживает себя к концу в резком обрыве звучности, после чего следует хорал-пассакалья фортепиано и завершающие скорбные фразы струнных. Столь программно проакцентированная кода-эпитафия служит суровым напоминанием о перенесённых невзгодах и жертвах.

И если говорить о соприкосновениях с типичной стилистикой старшего современника, то более всего они обнаруживаются в бурлеске II части Фортепианного трио, напоминающей скерцо Виолончельной сонаты Шостаковича, и в хорале-пассакалье коды финала.

Завершает последовательность парных сочинений единого инструментального состава жанр фортепианного квинтета. И если Фортепианный квинтет Шостаковича, созданный в 1940 году, как бы предварял серию камерных ансамблей военного времени, то аналогичное произведение Свиридова (1945) подытожило эволюцию данной тематической линии для всей отечественной музыки тех лет.

Тем самым названные опусы составили своеобразное обрамление военной эпопеи в её музыкальном преломлении. Стилизовое единство этого обрамления определяется ярко выраженной неоклассической направленностью обоих произведений.

В **Фортепианном квинтете** Свиридова дух и колорит военного времени несомненны: подчёркнуто тревожный характер и особого рода батальная токкатность (на сплошь пунктирной ритмике) с её бурной патетикой и героической призывностью – таковы I и II части.

Последовательность неукоснительного проведения идеи состоит в том, что подобно кода-эпитафии финала Фортепианного трио, композитор и Фортепианный квинтет завершает траурной музыкой. Но делает на этот раз более развёрнуто, в масштабе всей последней части, соединяя по канве неоклассической пассакальи скорбно-медитативное и обрядово-траурное начала.

Впоследствии Свиридов переработал Фортепианный квинтет в произведение под названием **Музыка для камерного оркестра** (1964). В этом была своя логика. Действительно, пяти солирующим

инструментам не доставало звуковой мощи и насыщенности, чтобы в полной мере донести тот размах и то сильнейшее внутреннее напряжение, которые отличают созданную композитором образную субстанцию. Новая редакция сняла витавшее над этим произведением незримое противоречие, вдохнув в него заряд коллективного звукотворчества и весомость оркестрового *tutti*.

К сказанному о музыке военных лет стоит добавить, что «след в след» за вокальной серией Шостаковича «Шесть романсов на слова английских поэтов» появляется вокальный цикл Свиридова «Из Шекспира». Побудительным мотивом их создания в обоих случаях послужили «союзнические» соображения, связанные с настоятельной необходимостью открыть второй фронт.

Как уже можно было заметить, в известной мере, находясь в рассмотренных опусах в русле шостаковичевского творчества, Свиридов тем не менее многое делал по-своему. Так, «военную» триаду камерно-инструментальных композиций отличает манера, которую лучше всего можно определить понятием *суровый стиль*, что с предельной концентрированностью преломились в Фортепианной сонате.

Совершенно очевидно, что Свиридов уже и в эти годы во многом шёл собственным путём, и всё-таки, чтобы в полной мере «вырваться из объятий Шостаковича», ему понадобилось ещё едва ли не десятилетие. Со всей очевидностью этот прорыв «к себе» продемонстрировал последний вокальный цикл, написанный в Ленинграде – «Песни на слова Роберта Бёрнса»...

«Звёздное» десятилетие

Песни на слова Роберта Бёрнса

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

Здесь итоговое и законченное воплощение получила одна из важнейших тем искусства середины XX века. Всё необходимое для её претворения композитор нашёл в поэзии выдающегося шотландского поэта второй половины XVIII столетия, оказавшейся удивительно созвучной мироощущению живших в 1950-е годы.

Причём творческая реакция Свиридова на попавший в его руки томик стихов оказалась настолько острой, что крупная девятичастная композиция была в своей основе написана всего за неделю. Вдохновенность создания этого произведения повела к соответствующему художественному эффекту. Первые исполнения цикла произвели ошеломляющее впечатление.

Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, покоряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: рядовой современник, человек из народа.

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

Широкий спектр граней положительного народного характера складывается в ходе развёртывания цепи контрастных портретов и

зарисовок. Среди портретов – старик (№ 3 «Джон Андерсон») и деревенский юноша (№ 4 «Робин»), а также то, что непосредственно заявлено в заголовках отдельных номеров (№ 2 «Возвращение солдата», № 5 «Горский парень»).

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

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

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

Формируя всесторонний образ человека из народа, Свиридов не ставил перед собой задачу воссоздания шотландского колорита. По этой части в «Песнях на стихи Роберта Бёрнса» встречаются только отдельные штрихи (например, волыночный бурдон в № 4 и отголоски обработок шотландских песен, сделанных Бетховеном, в № 2). Композитор стремился придать циклу общечеловеческое звучание, опираясь прежде всего на близкие по направленности данному произведению традиции вокальной музыки Шуберта и Мусоргского (в том числе исходя в распеве из естественной речевой интонации).

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

Прославляя тех, на ком, как говорится, земля держится, композитор широко вводит ресурсы эпической выразительности, будь то

величавая заторможенность движения (№ 3), могучий размах и громогласие утверждаемых императивов чести и совести (№ 9) или даже заведомый гиперболизм мощной первозданной силы (№ 5).

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

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

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

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

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

Для примера можно сослаться на повороты музыкально-поэтического повествования в № 2. Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны. Внешне композитор самым непосредственным образом опирается на куплетную форму походной песни с чеканно-рубленым контуром

вокальной линии и с простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом бодрого шага в партии фортепиано, но, гибко следуя за словесной канвой, он привносит в это вроде бы однотипное изложение множество ракурсов, в сущности, преодолевая музыкальную строфику, благодаря чему в конечном результате складывается поразительно многооттеночный портрет.

Десятилетие шедевров

«Песни на слова Роберта Бёрнса» открыли совершенно особую фазу в художественной эволюции Свиридова: вторая половина 1950-х и последовавшая затем первая половина 1960-х годов составили поистине «звёздное» десятилетие его творческой биографии, когда из-под пера композитора один за другим выходили подлинные шедевры: «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория», «Пять хоров на слова русских поэтов», кантаты «Нет! Не верим», «Курские песни», «Снег идёт!», «Весенняя кантата», «Маленький триптих» для оркестра, музыка к фильмам «Метель» и «Время, вперёд!», а также целый ряд камерно-вокальных произведений.

Что касается второй половины 1950-х годов, то на данном отрезке времени по ряду позиций Свиридов оказался несомненным лидером отечественной музыки – это говорится с учётом того факта, что рядом с ним с полной творческой отдачей работал его учитель Д.Д.Шостакович.

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

Эта атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную героико-эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой.

Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений – таких, скажем, как вокальные миниатюры «Ворон к ворону» и «Рыбаки на Ладоге», написанных в 1958 году, где благодаря исполнинскому интонационному рельефу обрётён поистине богатыр-

ский размах. Конкретизируем сказанное на примере песни «**Рыбаки на Ладоге**».

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

Что касается эпического начала, то используются здесь всего-навсего голос и фортепиано, а в тексте А.Прокофьева нет ничего исключительного (речь идёт об обыкновенных человеческих трудах – ловля рыбы). Тем не менее, в музыке передано ощущение беспредельной мощи. Максимальная укрупнённость вокального интонирования и мазка фортепианной фактуры (охват всех регистров, аккордовые глыбы, гулкий и грузный колокольный перезвон) выводят звучание в масштаб грандиозного действия, символизируя громаду общенародной жизни.

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

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

В это время главенствующим творческим принципом Георгия Свиридова становится то, что можно обозначить понятием *героико-драматический эпос*. Контуры данного понятия наиболее естественным образом связываются с обликом таких монументальных полотен, как «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

«Повстречался сын с отцом»

Но действие только что отмеченного принципа было поистине всеобъемлющим, так что даже миниатюра могла приобретать соответствующее звучание. Решающим фактором оказывается дух, строй и направленность музыкально-поэтического высказывания. Превосходный тому пример – **«Повстречался сын с отцом»** из цикла «Пять хоров на слова русских поэтов» (1958), где круг исполнительских средств ограничен возможностями пения *a cappella*.

Одна из наиболее заострённо-драматических ситуаций Гражданской войны, запечатлённая в стихах А.Прокофьева (жестокая сеча, в которой самые близкие по крови люди вынуждены биться друг с другом насмерть) воплощена здесь со столь присущей стилю композитора высокой обобщённостью.

События легендарных лет – это для него прежде всего героический эпос. Таковую настроенность в полной мере раскрывает уже вступительная строфа, в которой через размах и широту привольного интонирования обрисован могучий и гордый разворот народной силы.

В третьей по счёту строфе героика подаётся особенно впечатляюще благодаря гимническим утверждениям с опорой на яркое провозглашение трезвучия *A-dur* в его сопоставлении с основным *F-dur*.

В четвёртой строфе все средства мобилизуются для того, чтобы подчеркнуть – происходит нечто чрезвычайно значительное: минорный вариант основного распева, мастерское варьирование туттийных унисонов и аккордовых звучаний, а также предельная динамика (*ff*) передают грозную торжественность и кульминационность момента.

Наконец, строфа-кода – светлый, мечтательный реквием, «прорастающий» в конце повествования «травой забвения». Мягкость общего тона в немалой степени определяется тем, что основная часть мелодической линии проводится в тёплом, грудном тембре альтов, а дух эпически позитивного мироотношения отмечен подчёркнутой мажорностью (особенно это заметно в ладовом высветлении *h – H*).

Таким образом, трагедийная ситуация освящается в рассматриваемом хоре эпически поданным законом необходимости, поднимающим поэтику произведения над горечью и страдательностью, что отмечено в контрастной ко всему остальному второй строфе с её зву-

чанием в параллельном миноре, с её дробным ритмом и ускоренным движением, а главное – с её по-женски жалостливыми попевками.

Общий же тонус определяется духом светлой мужественности и величавой торжественности, а также особым строем повествования, которое разворачивается в характере исторического предания, с исключением каких-либо частных деталей и субъективного отношения, так что сохранено только непреходящее и общезначимое.

Однако композитор не ограничивается даже таким уровнем обобщения. По существу, за локальным событием встаёт тема Родины в очень лаконичной и концентрированной её трактовке. Так, в музыке первой строфы (мужской хор) воссоздаётся образ Руси вольной и могучей, в её удалых, молодецких проявлениях – и этому соответствует размашисто-укрупнённый ритмоинтонационный рельеф.

«Мужское» начало дополняется в музыке следующей строфы (женские голоса хора) образом другой Руси – неброской, «ситцевой», обрисованной через пустотность квинтовых созвучий в кадансах, через ветвистую ритмику и ласково-приговаривающую интонационность.

И в обоих случаях возникают свойственные национальному стилю пейзажные ассоциации: с одной стороны, ощущение степи с её просторным и свободным дыханием, с другой – колорит «дождливости», образ скромной деревенской тропки.

Не может не обратить на себя внимание и вневременной склад этой музыки. Скажем, основной напев наделён приметами солдатских песен Гражданской войны, и склад его напоминает о песнях А.Давиденко 1920-х годов, но целое выходит далеко за пределы подобной стилистики, в том числе благодаря использованию особого Свиридовского ладового строя, минуя VII ступень и опирающегося на пентатонный звукоряд.

Или характерный штрих в заключении хора: истаивающие звучания как бы уходят в бесконечность и тем самым даёт поэтический комментарий, возносящий перипетии начала XX века в вечность народной истории. Именно такая способность к крупным художественным обобщениям, создаваемым даже на самом конкретном материале, позволяет причислить Свиридова к художникам-мыслителям.

«Поэма памяти Сергея Есенина»

Во всей многомерности и полноте названное качество заявило о себе в **«Поэме памяти Сергея Есенина»** (1956), где в полной мере и с исключительной силой открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь мощному творческому самопроявлению в данном случае сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в основе своей произведение было написано всего за две недели.

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

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

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

Личностный план в оратории, конечно же, присутствует, он подчеркнут введением тенора *solo* и самим названием («... *памяти Сергея Есенина*»), но в музыкальном воплощении он неизбежно депersonализирован, приобретая сугубо обобщённый смысл. А в силу того, что в ряде частей произведения повествование ведётся от лица большой человеческой массы, то в лучшем случае этот содержательный пласт предпочтительно трактовать следующим образом: личность поэтического толка и громада общенародных событий.

Второй слой содержания «Поэмы...» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий принципиально новое творение. С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, находим в качестве главной проблемы драму России начала XX века, находящейся на коренном историческом переломе, в движении от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу. В немалом своём объёме данная драма эпохального разлома разворачивается в плоскости крестьянского мироощущения, что составляет важную особенность свиридовского ораториального действия. Начнём рассмотрение именно с точки зрения только что отмеченного интерпретационного ракурса.

* * *

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы.

В экспозиции (I часть – «Край ты мой, заброшенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лироэпическом ключе (от протяжных песен в сочетании с причетом), что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, обессиленности, духовной депрессии (состояние психологической заторможенности усиливает статика «стоячих» гармоний, в семантике которых заложены флюиды погребальности).

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

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

наибольшей выразительностью воплощено в оркестровом ригитурнеле с пением гобоя, звучащего как пастуший рожок.

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

Существенным фактором в эмоционально-лирическом воплощении образа уходящей Руси становится использование тенора *solo*. Индивидуализируя обрисовку данной сферы через голос личности, композитор обостряет общий плаче-реквиемный тон, состояние человеческой одинокости, обречённости, подчёркивает ту окраску прощальной исповедальности, которая неизбежно нивелируется при массово-групповом произнесении.

Истинно философское постижение идеи кардинального социального перелома состоит в «Поэме...» в частности в том, что новая Русь поднимается как бы из самых глубин природы, словно зарождающаяся во всеобщей жизненной материи (II, V и VI части), затем её облик конкретно-исторически раскрывается в VII и VIII частях, а в финале вновь возносится к высотам великих мятежей, понимаемых как вечная стихия.

В VII и VIII частях в двух гранях представлено грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение.

Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ. Поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе.

Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размахистой удалью и боевитой весёлостью (открытое, «зычное» интонирование в ритмах частушечного выплясывания на пёстром, нарядно-ярмарочном бурлении оркестровой педали).

В музыке этих контрастных частей можно почувствовать авторский подтекст, подтекст воссоздаваемого исторического катаклизма,

о последствиях которого для себя композитор с болью говорил: *«В девятнадцатом году половина нашего рода сгинула в Гражданской войне. Брат отца и брат матери погибли на стороне белых, а отец – на стороне красных, и я остался сиротой».*

* * *

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

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

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси.

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

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

Наконец, вечностное начало в обеих конкретно-исторических образных сферах проявляется в заметно объективистской тенденции, которая реализуется благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики и ввиду безраздельного господства эпического, всенародного, общезначимого.

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

В IV части («Молотьба») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающе-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще.

Вечностный колорит этого действия основывается на модернизированной былинности, которая находит выражение и в замедленном, степенно-неспешном темпоритме, и в грузном, тяжеловесном интонировании (наиболее последовательно в «трудовых» движениях звукоизобразительных *ostinati* оркестровой партии), и в разнообразно претворённой архаизированной ладовости (гексахорд гармонического мажора и пентатоника с характерной её трактовкой в «языческом» плане).

Идеальность образа состоит также в воплощении этого эпического обряда как празднества могучих деятельных усилий, что сказывается не только в общем бодром, радостном тоне, но и в открытых гимнически-колокольных звучаниях (особенно ярко в ц.37).

Автор очень точен, «не отыскав» разных названий и «неудобно» обозначив V и VI части одинаковым образом («Ночь под Ивана Купала»), чем подчеркнул неразрывность воссоздаваемого явления – таинство зарождения жизни в лоне животворящей природы.

В V части начало этого извечного обряда обрисовано в характере неизъяснимо загадочного действия, волнующего своей заповедной сокровенностью. Волшебнотайнственный колорит достигается не только благодаря особой фактурно-тембровой атмосфере (мерцающе-приглушённые движения оркестровых голосов), но и введением ладогармонической расплывчатости (полифункциональное равновесие *c–As*).

Многое здесь, и прежде всего контраст тихих закличек сопрано и громких призывных заклинаний хорового *tutti*, восходит к стихии языческих культов и верований, что подкрепляется элементарностью интонационного фонда и господством пантеистических ощущений (эта сторона со всей отчётливостью представлена в репликах гобоя, напоминающих «гуканья» лесной птицы).

Следующая часть завершает обряд таинства зарождения жизни. Здесь объективистски-эпический просветлённый колорит совершенно

свободного говорного сказывания возникает благодаря тому, что изливается оно в нейтрализованных ритме и ладовости.

Подобно тому, как участие тенора обнажает в сфере старой Руси скорбно-страдальческую направленность, так теперь звучание *solo* в ласковой, трогательно-бережной оркестровой среде призвано подчеркнуть особую нежность и хрупкость нарождающихся побегов юной жизни. Экстатическая вспышка всей фактуры в конце части своей восторженно-ликующей гимничностью венчает утверждение одной из вечных истин бытия.

* * *

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

Это воплощение новых жизненных токов, восходящих в природной стихии раньше их проявления в «человечьем» виде, это обновление бытия, идущее из глубин первородной материи и устремлённое в перспективу (*«Плывут в страну далёкую седые облака...»*).

В основном разделе рисуется властный, неудержимый «экспансионизм» молодой, безграничной силы. Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора.

Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клокочущего фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй – атмосферу, в которой постоянно присутствует ощущение неизбежности, неумолимости (наиболее отчётливо в оркестровой интерлюдии, где возникает впечатление неудержимо обрушивающегося обвала грандиозной стихии).

Ведущая образность данной части оттеняется характером двух контрастных эпизодов. Первый из них – середина основного раздела (с ц.12) с изобразительными чертами («чириканье», восходящее к птичьим сценам «Снегурочки» Римского-Корсакова), которые усугубляют настроение жалостливости и сиротливости. Здесь словно бы рисуются в метафорической форме «жертвы» могучего потока, всё сметающего на своём пути.

Второй эпизод – кода, основанная на коренном преобразовании исходного материала в тёплые и мягкие линии распева альтов, в ра-

дужно-лучезарные краски, возникающие в завораживающих фигурациях оркестровой фактуры и в сказочной темброво-гармонической колористике, венчаемой в конце «набухающим» полиаккордом.

Благодаря введению этого образного штриха не только передаётся сопоставление двух изначально сопутствующих друг другу природных начал (суровое, мужественное, напористое и нежное, женственное, баюкающее), но и осуществляется поэтическое воплощение упоительно-манящей мечты-весны, рождающейся в бушевании вьюги.

И, говоря в целом, можно только присоединиться к сказанному А.Сохором, автором первой монографии о композиторе: *«Значительность и размах образов, созданных Свиридовым во II части, не позволяет принять её за обычный пейзаж... Услышать можно нечто большее: мысль о могучих, богатырских силах, что таятся в русском народе, и мечту о лучших, светлых днях, которые должны наступить после гроз и бурь».*

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

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

***Небо** – как колокол.*

***Месяц** – язык.*

***Мать моя** – **Родина**.*

***Я** – большевик.*

Воплощению космической грандиозности служит гиперболизированная величественность очертаний с сопутствующей заторможенностью движения и монументальнейшей пышностью подчёркнуто декоративной фактуры.

Ощущение действия, происходящего как бы вне времени, усиливается благодаря своеобразной нейтрализации лада: центральный Ас дополняется звучанием минорных трезвучий снизу (*f*) и сверху (*c*), и на этой единой для данной части полифункциональной основе воз-

глашается нескончаемо-вечный, колокольный перезвон всего мироздания.

Лапидарные фразы хора звучат как заклятия-заклинания. Этому впечатлению способствует остринатность произнесения, так как все фразы – не более чем варианты исходного оборота. В его интонировании, как и в общей грозовой набатности звучания, явственно прослушивается некая пронзительная нота, определяющая внутреннюю жертвенность происходящего.

Тем самым подтверждается диалектика неотвратимого приношения Жизни на алтарь Вечности – приношения, осуществляемого в ходе бесконечного круговорота старого и нового, уходящего и восходящего потоков бытия.

На склоне лет, в 1991 году, Свиридов сформулировал своё понимание финала «Поэмы...» следующим образом: *«Это громадный вселенский колокольный звон, всемирный бла́говест, это бессмертие... Это преображение, вознесение России и вознесение поэта, бессмертие человеческого творчества. Что сохраняется от жизни, от истории? Сохраняется искусство. Оно концентрирует в себе духовную сущность огромных событий, в которых принимают участие массы людей».*

* * *

С интонационно-стилевой точки зрения звуковой строй «Поэмы...» разработан в преобладающе крестьянском наклонении (относительное его вуалирование наблюдается в некоторых «вечных» частях, особенно в X-й).

Такой склад устанавливается с I части – индивидуально, характерно по-свиридовски преломленная народная интонационность в современной опозитизированной передаче, начиная с более общих примет (связи с протяжной песенностью, натурально-ладовая система) и кончая более частными элементами (к примеру, мастерское сопряжение *solo* и мужского хора, имитирующее черты крестьянского вокально-хорового музицирования на родном приволье).

Музыка II и VII частей восходит к молодецкой песне, VIII-й – к крестьянской частушечности. Для воплощения процесса жизнедеятельности в IV части избрано именно деревенское действо («Молотьба»), и ритмоинтонационный фонд базируется здесь на давней традиции сельских трудовых песен с характерной для них угловатостью.

Отмеченное наклонение невозможно объяснить только складом есенинского стиха или некоторыми музыкальными предпочтениями композитора. Основная причина состоит в стремлении приблизить дух повествования к земле, природе, пантеистически соединить его с вечными закономерностями движения первородной жизненной материи.

В состав этой материи широко включается разного рода звонность как неизменный спутник-символ российского национального бытия. Колокола и колокольцы вызывают практически на всём протяжении оратории – и хрустально-серебряные, и погребальные, и набатные, и торжествующие.

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

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за всем этим в конечном счёте стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма.

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

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

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

Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и

драматических преодолений – вот на что был нацелен конечный пафос свиридовского творения.

Движение обеих драматургических линий направлено к кульминациям в двух последних частях: одна из них (лироэпика) знаменует катастрофу, другая (героико-драматический эпос) решена как апофеоз. При этом знаменательно, что в целом композиция остаётся разомкнутой – в финале звучание как бы прерывается.

Годом позже аналогичным образом поступит в конце своей Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д.Шостакович. Таким образом, эти два выдающихся образца героико-драматического эпоса середины 1950-х годов содержали злободневную констатацию: борьба за высвобождение человеческих душ ещё продолжается.

Что касается Георгия Свиридова, то, помимо «Поэмы памяти Сергея Есенина», он неоднократно обращался к стихам этого поэта, в том числе написанным в революционные годы – как до неё (вокально-симфоническая фреска «Братья-люди!», 1955), так и после неё (кантата «Светлый гость», 1965–1975).

Триумф и крах социальных иллюзий

Историко-революционная тематика

Два из рассмотренных выше произведений второй половины 1950-х годов (хор «Повстречался сын с отцом» и «Поэма памяти Сергея Есенина») в различной степени имеют отношение к событиям эпохального переворота в жизни России начала XX века.

Подобные произведения мы соотносим с отображением в искусстве истории революционного движения. В расширительном понимании в орбиту историко-революционной тематики втягивается и то, что в нашей стране существовало с незапамятных времён – с момента появления так называемых «разбойных» песен, песен вольницы и всего того в народном творчестве, что было связано с эпохами крестьянских бунтов, мятежей и восстаний.

В профессиональном художественном творчестве то был постепенно расширявшийся поток, имевший свою точку отсчёта от Радищева и поэзии декабристов. На свободу этот поток вырвался вместе с Октябрьской революцией, когда данная тема стала официально поощряемой. С тех пор и до конца 1980-х годов размах продуцирования в данной сфере приобрёл поистине невиданные масштабы.

Поскольку разработка историко-революционной тематики всемерно поддерживалась со стороны государства, то трудноисчисляемый в количественном отношении вал опусов, естественно, содержал в себе и массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»).

Наряду с этим обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного. Обычно это происходило тогда, когда приливы интереса к историко-революционной тематике были продиктованы определёнными социальными импульсами, побуждавшими вновь и вновь обращаться к сюжетам давно прошедшего времени, причём воспроизведение подобных сюжетов приобретало характер параллелей к реалиям актуального бытия, осмыс-

ливаемого и художественно претворяемого посредством всевозможных аллюзий.

Пожалуй, самый сильный из подобных приливов особенно жгучего интереса к теме Революции приходится в отечественной музыке на 1950-е годы – как раз в срединной зоне существования Советского государства: позади осталось тридцатилетие (1920-е, 1930-е и 1940-е годы), а впереди предстояло ровно столько же (1960-е, 1970-е, 1980-е).

Страна переживала в это десятилетие небывалый подъём: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времён «оттепели» и, наконец, прорыв в космос – всё это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаменем которых проводились радикальные преобразования начала века.

Вот что стало причиной всколыхнувшегося интереса композиторов к историко-революционной теме, и именно в это десятилетие Георгий Свиридов создаёт всё примечательное в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента – «Поэму памяти Сергея Есенина (1956) и «Патетическую ораторию» (1959), которым непосредственно предшествовала неоконченная оратория «Вольность» («Декабристы») на стихи поэтов-декабристов (1955).

Траектория судьбы Георгия Свиридова практически целиком совпала со временем существования «страны Советов». Появившийся на свет Божий за два года до Октябрьской революции и ушедший из жизни на седьмом году после распада СССР, он прошёл с Отечеством, вознамерившим построить «светлое царство» коммунизма, все стадии неосуществлённого исторического проекта – от исходных проб до времён застоя и катастрофы.

Отношение к тому, с чего это начиналось (три русские революции и последовавшая затем Гражданская война), у него менялось. Долгое время Свиридов расценивал революционные события вполне лояльно, как исторически закономерные и только на склоне лет стал воспринимать их как безусловно негативные, принёсшие слишком много лишений, жертв и невозвратимых утрат.

В подобной эволюции взглядов он, конечно же, был сыном породившей его эпохи со всеми колебаниями её «маятника». Но, разумеется, для нас Георгий Свиридов притягателен не столько как один из многих, принадлежавших тому времени, сколько как выдающийся творец искусства. И с этой точки зрения обнаруживается, что он оказался в музыкальном искусстве самым значительным выразителем

революционных идеалов, подлинным флагманом историко-революционной темы.

* * *

В 1950-е годы этому предшествовал своего рода «предыкт» – оперетта «**Огоньки**» (1951).

Революция и оперетта?! Звучит несколько парадоксально, однако ещё в 1930-е годы широкую популярность приобрела «Свадьба в Малиновке» Б.Александрова на сюжет из времён Гражданской войны, а уже по следам свиридовского начинания несколько позже скрещивание «лёгкого жанра» с революционной тематикой не без успеха было осуществлено в таких опытах, как «На рассвете» О.Сандлера и «Белая ночь» Т.Хренникова.

Творческой удаче Свиридова способствовали два обстоятельства: он уже приобрёл в данном жанре предварительный опыт («Настоящий жених» 1939 и «Раскинулось море широко» 1943), а главное – в противовес господствующей ориентации на сентиментально-мелодраматические стереотипы, «забытовлённость» и обыденную развлекательность композитор пошёл по пути создания *драматической* оперетты, что было запрограммировано в образцово написанной пьесе Л.Захарова (Трауберга) и С.Полоцкого.

Это вовсе не означало, что композитор проигнорировал специфику жанра. Он широко опирается на песенные формы, вводит буффонные куплеты и «забористые» плясовые – причём, всё это материал, во многом идущий от слободского фольклора. Однако начисто исключаются каскадные приёмы и фарсовые ситуации, а используемые народные прототипы подчинены требованиям вкуса, поскольку Свиридов апеллирует преимущественно к нетрафаретным интонациям и поэтично расцвечивает их оригинальными гармониями, выразительными подголосками.

Немаловажно для метода Свиридова и то, что в обрисовке жанровых сцен он активно оперирует средствами оперной драматургии (показательны эпизоды вербного базара), скрепляет целое сквозными мотивами и нередко втягивает бытовой материал в драматические перипетии (характерно завершение I действия на коренной трансформации тематизма праздничного гулянья).

Наконец, самое главное состоит в том, что, сохраняя внешнее главенство характерного и характеристического, композитор превра-

щает его в фон, поскольку именно в меньшей по объёму драматической сфере он добивается высокой концентрации выразительности и большой действенной силы. Это касается и серьёзно-раздумчивых песенных высказываний главных героев, но прежде всего относится к стержневой по значению линии пролетарской борьбы (своё название оперетта получила по словам, звучащим в финале I действия: *«За огоньком огонёк, пока не зажжётся пламя!»*).

Ток конфликтного напряжения идёт по нарастающей от Увертюры к финалу I акта, а затем от оркестрово-хорового вступления II акта к завершающим сценам этого действия (в большинстве театров действие ограничивалось двумя первыми актами из трёх без всякого ущерба для идеи и драматургии). В качестве лейтбразов выделены две рельефные песенно-маршевые темы, поступательное фактурно-динамическое развитие которых передаёт неуклонный подъём классовой борьбы.

Семантика боевой рабочей песни сконденсирована в них настолько ярко и отчётливо, что критика сразу же заговорила о прорыве в новую для советской оперетты стихию революционного фольклора. Что касается второй из этих лейттем, то она представляет собой своеобразный парафраз песни «Смело, товарищи, в ногу» (в том числе и по тексту – *«Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою!»*). Выразительность этой волевой, собранно-устремлённой мелодии побудила Д.Шостаковича воспользоваться ею в финале Одиннадцатой симфонии наряду с цитатами общеизвестных революционных песен.

Конкретика сюжетной ситуации (рабочие готовятся к всеобщей забастовке) в музыкальном воплощении поднимается на уровень примечательного социального обобщения: из обыденной низовой жизни, из слободской «замшелости» вырастает уверенная в себе, гордая, наступательная сила, прозревающая новые горизонты мироустройства.

Это в равной мере касалось канунов Первой русской революции (авторы со всей определённой отмечают время и место действия: 1903 год и «За Нарвской заставой» – таким было первоначальное название данного произведения) и общественное состояние первой половины 1950-х годов с их предчувствием назревавшего раскрепощения. О насущности подобной актуализации свидетельствует появление в это время множества аналогичных по тематике сочинений,

начиная с «Десяти хоровых поэм» Д.Шостаковича, написанных в том же 1951 году.

«Патетическая оратория»

Подобно «Поэме памяти Сергея Есенина», появившаяся три года спустя после неё **«Патетическая оратория»** (1959) может, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы.

Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России (только II часть с определёнными оговорками может быть отнесена к линии старого мира). Каждая из семи фресок последовательно раскрывает один из завершающих этапов Революции и первых лет Советской власти.

И автор всемерно подчёркивает актуальность концепции, её устремлённость в будущее страны сугубо «индустриальным» строем общего интонирования – опять-таки в коренном отличии от «Поэмы памяти Сергея Есенина», где не только вечностная направленность, но в определённой мере и ретроспективный угол зрения определяли большую значимость «аграрного» элемента.

Кроме того, общая ситуация эпохального разлома в «Патетической оратории» неизмеримо активнее дополняется линией Поэта, сублимирующего в себе наиболее яркие личностные качества. И вновь в сравнении с «Поэмой...», Поэт здесь не печальный певец уходящей Руси, а страстный глашатай нового, революционный трибун, увлекающий в своём дерзновенном порыве народные массы.

Наконец, раскрытие идеи революционных преобразований осуществляется в «Патетической» в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторская сфера, медитативная линия и величальное начало. Причём, облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медита-

тивную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений.

В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы. Трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной» – так в неразрывности соединяются академическое и демократическое. Функционально это выглядит следующим образом: первый «запев» – экспозиция, первый «припев» – середина, второй «запев» – реприза, второй «припев» (в сильном сокращении) – кода.

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

Такой синтез обеспечивается главенством мажорной окраски, но в мажор непрерывно внедряются гроздя малых секунд, а фундамент грузных, гулко «ухающих» оркестровых басов базируется на тритоновости.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни.

Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации (суровый, мужественный дух революционной пролетарской песенности дополнительно усилен колоссальной мощью попевочной элементарности), тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы (буквально впечатывают неодолимую поступь масс), суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массивованное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их грандиозное неумолимо-наступательное движение.

Помимо того, что ораторское и действенное начала выступают в сопряжении на уровне этой части в целом, они вступают в диалектическое взаимодействие между собой и самым непосредственным образом. На песенно-маршевый строй «припевов» активно воздействует агитационно-речевая декламационность «запевов». В свою очередь, во втором «запеве» происходит сращивание ораторской призывности с маршевой ритмикой, так что он воспринимается как прямое продолжение первого «припева».

Кроме того, в этом эпизоде к солисту присоединяется хор, благодаря чему своей кульминации достигает выражение горделивого бунтарства, мятежного вызова изжившему себя жизненному укладу, а также удаётся создать впечатление слияния трибуна и масс в едином революционном порыве дерзости и энтузиазма грандиозных исторических свершений.

Наконец, ещё одним фактором в создании ощущения полноты и множественности образа выступает взаимодействие вокально-хорового массива и оркестровой партии. Будучи мощным фундаментом разворачивающегося героического действия, оркестр к тому же открывает второй «запев» (вместо голоса, подхватывая его декламацию, что образует своеобразнейший оркестровый речитатив) и полностью берёт на себя итоговую функцию, воспроизводя второй «припев» — эти могучие туттийные эпизоды становятся важнейшими моментами в предельном звуковом наполнении нарастающей динамической волны.

* * *

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

Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, непосредственное действие (как это было в I части) переходит в повествование о действии. Это именно рассказ — отсюда и свобода структурного развёртывания, и практически безраздельное господство открытой декламационности в вокальной строке.

Ораторское начало преобразуется здесь в повествовательность, которая нераздельно сливается с действенностью, а в остальном сохраняются основные константы ведущей образной сферы: патетиче-

ское интонирование поэта-трибуна и напряжённый динамизм жизненной борьбы.

Но, кроме того, во II части включается и более существенный фактор – сопряжение сил действия и контрдействия. И опять-таки происходит это не только на уровне крупного масштаба (II часть выступает в окружении частей, раскрывающих силы действия), но и внутри самой части, что реализуется в основном путём сопоставления двух стилевых планов.

Первый – обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причём имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создаётся впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада (ц.11, «*Наши заседали*»), с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика (в поэтическом выражении и в музыкальном интонировании), который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Диалектическое начало вносится здесь и в характеристику основного персонажа данной части. На смену шумной, почти буффонной пестроте первого раздела приходит предельная строгость, суровость до аскетизма, трагедийная направленность второго раздела, целиком сосредоточенного на одном образе – и это при сохранении таких объединяющих с первым разделом моментов, как продолжающийся сюжет, декламационно-повествовательный тон, близость гармонического колорита, реминисценция заупокойной молитвы.

Там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, теряющий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание.

Затаённый трагизм происходящего (гнетущая тишина с глухими, еле слышными «шагами» низких струнных) только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, ката-

строфа личности. Так складывается сложная, необычайно достоверная картина со своим обликом, своим изобразительным рядом и своей экспрессией.

* * *

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

В IV части («Наша земля») встречаем ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха.

За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем. В лучезарно-идеальное звучание инструментального ритурнеля привносится вместе с тем и оттенок высокой, эпически просветлённой печали, что сообщает настроению нечто извечно русское, национально неповторимое.

В «запевах» баса *solo* раздумье о Родине звучит как признание в любви, изливаемое в особом ракурсе – с сурово-грубоватой ласковостью, причём в этот угловато-нежный напев соответствующую поправку вносят мечтательно-лучезарные блики оркестра и волшебное-экзотическое звучание вибратона, ведущего оркестровую тему Родины. Такой ракурс во многом определяется воздействием на «запевы» действенно-ораторской сферы.

В первой строфе оно проявляется завуалированно – в виде говорного пения, идущего от непосредственного воспроизведения речевого интонирования. Во второй строфе это воздействие становится открытым – с вспышкой тревожно-драматического эпизода-дополнения на грузных и жёстких маршевых ритмах (*«Где с пулей встань, с винтовкой ложись...»*).

Столь неожиданное завершение части обрисовкой напряжённого, «вздыбленного» лика защитника перерождённой страны в сопоставлении с хрупкой нежностью начального образа ярко подчёркивает характерные для человека революционной эпохи резкие переключения в психологическом состоянии.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «*портретом на стене*») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение.

VI часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание. Эта страница творчества композитора тем драгоценнее, что при несомненно философской природе своего дарования Свиридов очень редко обращался к открыто философскому типу высказывания.

Примечательно, что данная часть в интонационном отношении прямо отталкивается от тематизма IV части (ср. начальные обороты оркестрового ригурнеля и вокальной строфы IV части с попевочным ядром VI-й), но материал этот преобразуется коренным образом. Здесь музыка передаёт высокое интеллектуальное напряжение и зримо воспроизводит медлительно-плавное развёртывание мыслительного процесса, проходящее три большие фазы-волны.

Оркестровое вступление к первой из них определяет тип, склад и тонус высказывания, которые останутся неизменными на протяжении всей части. Скорбная выразительность тяжёлых задержаний на интонациях вздоха-стоны, тягучие, заторможенные линии струнных, «устало» ползущие в вязком нижнем регистре, обильная хроматизация этих линий, приводящая к почти атональной расплывчатости, подчёркнуто омрачённая бемольная сфера, сумрачно-напряжённые гармонические последования с выделением «аккордов оцепенения» (увеличенные трезвучия) – всё вместе взятое превосходно передаёт атмосферу трудного, предельно сосредоточенного, почти мучительного интеллектуального поиска, рефлексирующих блужданий разума в тенётах томительной тишины.

Бас *solo*, опираясь на движение этой оркестровой фактуры, подхватывает и развивает скорбно-медлительный разворот философско-аналитического процесса в том же волнообразном раскручивании

распетой речитации, вздымающейся с каждым витком выше и напряжённей.

На второй фазе-волне (с ц.50) в соответствии со смысловым поворотом в тексте (о теневых явлениях, сопутствующих строительству новой жизни) в общем для всей части сумрачно-проблемном строе усиливается печать тягостности.

Происшедший спад компенсируется активным подъёмом настроения на третьей фазе-волне (с ц.54, констатации главного – свершений страны). На высшей точке этого постепенно «оживающего» состояния вспыхивает слово-реплика хорового *tutti* «Ленин!», которая слепящим лучом солнца, светочем надежды озаряет сумрак и тягостность предшествующих медитаций.

Впечатляющая сила данного момента определяется абсолютной неожиданностью вторжения хора – только единожды, без всякой подготовки, сразу же в высшем регистре и на *ff* (свидетельство полной свободы художественного мышления).

Значимость кульминационного пункта тем ощутимее, что в этой наиболее проблемной, углублённо медитативной и усложнённо психологической из всех частей оратории устанавливается равновесие «отрицательных эмоций» и веры в победу позитивных начал. И при всей исключительной напряжённости состояния, при всей обременённости сомнениями и колебаниями, эта философская поэма воспринимается как монолог мужества, поддерживая тем самым героическую настроенность произведения в целом.

* * *

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части.

Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Сознательная «приземлённость» образа подчёркнута и введением вместо патетической укрупнённости произнесений солирующего баса «частого», дробного по ритму и «обыденного» по интонации

«говорка» меццо-сопрано (этот голос использован только в одной части из семи – ещё один факт художественной свободы автора).

Большое изобразительно-выразительное значение приобретает оркестровый ритурнель, в звукописном ряду которого осязаемо предстаёт атмосфера первых социалистических строек, где будни переплетались с невзгодами и тревогами (переданное в музыке ощущение затаённых ожиданий и насторожённых вслушиваний).

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

Первый такой прорыв возникает в форме могуче-патетического взлёта к гимну-славлению, который интонируется звонко, с горячей верой, наполнен героикой мужественно-суровых преодолений. Второй, завершающий прорыв-кода звучит как всенародная грёза: величание грядущего ведётся в идеально-лучезарных тонах, с каким-то особым, баюкающим лиризмом (ц.45 – длительная фиксация оборота $do_2 - la_1$). Так, в ярко контрастных сопоставлениях воссоздаются будни и романтические мечтания первых лет социалистического строительства.

В отличие от действенной V части, в III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. В III части («Героям Перекопской битвы»), соединяясь с величальностью, оно формирует своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии. Три строфы этого музыкального монумента – не только три различные варианта, но и три взаимодополняющие вариации единого музыкально-поэтического образа. Множественная образная наполненность экспозиционной строфы даёт, по существу, весь спектр смысловых граней данной части.

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

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

Вторая строфа развивает сурово-мужественную сторону исходного образа, преобразуя гимничность в эпитафию памяти жертв Революции. Подчёркнуто сдержанное повествование лишено и тени слезливости, надрыва. Реквиемный склад формируется в основном благодаря величаво-скорбному *ostinato* оркестровых басов.

В третьей строфе акцентируется состояние радостного ликования, которое находит своё выражение и в привносимой теперь лучезарности тона (фанфарные восклицания оркестра, кадансовая цепочка $H - As - C$), и в характере всеобщего воодушевления (взволнованный триольный ритм фактуры, хоровое скандирование «Слава!» в конце), и в ощущении беспредельной широты пространства, в котором льётся песнь всенародного восхваления.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах.

Аркой к I части вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых, широких и могучих интонациях. Эта символично-образная перекличка дополняется интонационно-тематическими связями (ср., например, с материалом финала фанфарно-звонные обороты ц.2 в I части).

Эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции соединяется всё характерное для оратории:

- повествовательность, пронизывающая начальные разделы (до ц.63);
- медитативность с соответствующим некоторым омрачением тона, что усиливает настроение сосредоточенности (в эпизоде с ц.57 с характерным сдвигом в параллельный минор);
- проникновенный лиризм (см. *solo* баса с ц.64) и героическая действенность, выраженная в форме активного ораторского призыва.

Предстают эти грани под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных кон-

цепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Отмеченные выше фрагменты раздумчиво-повествовательного отстранения-спада и индивидуально-ораторского клича солирующего баса становятся эпизодами свободно выстроенной рондальной формы. Трижды возвращающийся тематизм рефренов преподносит каждый раз новые грани основного состояния со всё более активной динамизацией исходного материала.

В рефрене-экспозиции славление ещё только намечено в кликах-тезисах, так что первая строфа воспринимается как провозглашение-прелюдирование к празднеству.

В следующем рефрене (с ц.59), наиболее развёрнутом по объёму, постепенное нарастание радостного возбуждения, подчёркнутое двукратным ускорением темпа, приводит в оркестровом апофеозе к первой кульминации – громогласной, основанной на необычайно блестящих, открыто плакатных тембровых красках и нарядно-шумных гармониях (к примеру, перед ц.63 тонический квартсекстаккорд *C-dur* интонируется на *fff* с внедрением миксолидийской терции *si b – re*). Этот фрагмент становится кульминацией праздничной настроенности финала.

Наконец, рефрен-кода (с 4 т. до ц.66), максимально обогащённый призывно-ораторскими оборотами из музыки второго эпизода, даёт предельное выражение восторженно-ликующей и вместе с тем могуче-утвердительной гимничности, составляя высшую и завершающую кульминацию произведения.

Если утверждение этой гимничности в финале возложено в основном на вокально-хоровой массив, то ощущение праздничности передаётся главным образом средствами оркестровой партии (напомним отмеченную выше первую кульминацию в заключении второго рефрена). И действительно, праздничность воплощается на основе чисто инструментальной стихии колокольности. В непрерывных *ostinati* нисходящих пентатонных трихордов соединяется исконно русский дух звонности и небывало мощный размах по-революционному экстатичного всенародного ликования.

Grandioso

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих концепций музыкального искусства второй половины 1950-х годов, несомненно, принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова.

Обобщающе-синтезирующие функции сказываются здесь на любом уровне как языковых средств, так и идейно-содержательной стороны. Если коснуться лексики этого произведения, то окажется, что оно выстроено на всевозможных типах интонационно-жанрового синтеза.

В крупном плане это начинается с представленного здесь многообразия жанровых решений: песенные формы, хоровые фрески, монологи, музыкальные картины, театрализованные сцены, в том числе ассимилирующие черты мистерии и массового революционного действия (так что естественными были осуществлённые в ряде театров страны постановки «Патетической оратории»).

Далее. В обилии представленная в одних частях речитация различных видов компенсируется в других необъятно широким и привольным мелосом (порой такое происходит и в рамках одной части – к примеру, в IV-й). Художественные открытия в ряде частей совершаются на основе поразительно органичного соединения далёких слоёв интонационности.

Один из таких образцов встречаем в III части, где величавая эпико-историческая песенность (типа «Песни о Ермаке») выступает в неразрывном сопряжении с «сердечной» слободской (наподобие песни «Когда я на почте служил ямщиком» – в свою очередь, сближенной с характером таких напевов, как «Славное море, священный Байкал»).

Другой яркий пример находим в VI части, где благодаря соединению ораторски-гимнических оборотов с романсными попевками социально значимому высказыванию придаётся особая задушевность, и философская медитация звучит почти интимно.

Сложные и необычайно интересные процессы наблюдаются в сфере структурного синтезирования, которое является важнейшим компонентом мышления в творчестве Свиридова вообще, в немалой степени определяя самобытность его стиля.

Как всегда, главенствующее место занимают различными путями динамизируемые строфические формы (I, IV и V части) и всякого рода свободные структуры, складывающиеся на основе либо сюжетной повествовательности (как во II части), либо вариантного развёртывания – строфического в III части и по типу прорастания из исходной ключевой фразы в VI-й. И если всего единожды композитор и использует «академическую» форму (упоминавшаяся рондальность в финале), то подвергает её такой деятельной трансформации, что она начисто теряет свои привычные очертания.

Наконец, уместно говорить и о важном для стиля Свиридова соединении традиционности и новаторства. С одной стороны, прочная опора на высокие традиции русской музыки, опосредованные и непосредственные связи с народным песнетворчеством, глубинно классический дух отдельных образов и концепции в целом. А с другой – смелое новаторство, связанное с новизной темы и её самобытного воплощения в стихах Маяковского.

Это новаторство, пожалуй, ярче всего выявилось в различных актах свойственной мышлению композитора художественной свободы. О двух из них уже говорилось (введение солирующего женского голоса всего в одной части из семи и вторжение единичной реплики хора на кульминации VI части).

Присоединим к сказанному следующее. Отмеченная выше нестандартность структуры дополняется тональной разомкнутостью ряда частей (к примеру, в III-й *G–e–E–C*, в V-й *fis–cis–D–d–D*). Подобная «неупорядоченность» заметна во всём.

Допустим, в I части в партии баса находим полную раскованность, необычность интонирования со всевозможными комбинациями ритмов, неожиданными метрическими перебивками (первые же два такта – 4/4, 1/4), автономность его декламационной линии от оркестрового фона, а в самом фоне словно бы независимость оркестрового баса от верхних голосов, свобода напластований фактурно-гармонических слоёв (от напряжённейших начальных структур с уменьшённой октавой, тритоном, большой и малой секундами к лучезарно-ликующей звонности пентатонных кластеров перед ц.7).

Во всей этой лексической непредустановленности и неподвижности любопытным образом преломился горделивый дух мятежно-угловатой вздыбленности и непокорности.

* * *

Отмеченные процессы в сфере языковых средств являются материальным отражением различных идейно-содержательных синтезов. Один из них – соединение отдельных тонких и проникновенных психологических страниц (во II, IV и VI частях) с открыто плакатными линиями и красками большинства эпизодов оратории, с её истинно *патетической* направленностью, которая раскрывается через заострённость и гиперболизированность художественного выражения и через огромную роль ораторско-публицистического начала, так отвечающего пламенно-страстной гражданственности.

Другое выражение синтезирующих тенденций состоит в широте и многомерности сюжетно-смыслового повествования: I часть – победный марш Революции; II-я и III-я – то, что у Маяковского зафиксировано в названии стихотворения *«Последняя страничка Гражданской войны»*; IV-я – суровое признание в любви к Родине, выросшей в горниле неслыханных испытаний; V-я – зарисовка одного из героических эпизодов первых лет социалистического строительства; VI-я – нелёгкое философское раздумье о судьбах Революции, о её дальнейшем пути; VII часть – солнечно-могучий гимн обновлённому миру.

Высший идейно-смысловой синтез «Патетической оратории» состоит в соединении предельных обобщений (I и VII части), локальных конкретизаций (II-я и V-я) и промежуточных, конкретно-обобщающих частей (III-я, IV-я и VI-я). В событийно-конкретизирующих частях (особенно во II-й) композитор настолько тяготеет к «журналистской» точности и непосредственности передачи происходящего, что это позволяет отнести их к документалистскому течению, которое развернётся в особое течение отечественной музыки, начиная с 1960-х годов.

В промежуточных, конкретно-обобщающих частях музыкально-художественное воплощение гибко балансирует между локальным и вневременным. К примеру, в III части здравица Красной Армии и победившему народу несёт в себе достаточно отчётливый колорит эпохи Революции, идущий от связей с красноармейской песенностью. Вместе с тем, опора на культуру старинных кантов и гимнов (в част-

ности ясно ощутимы переклички с глинкинским «Славься») в соединении с особой торжественностью и лучезарностью превращает это величание в почти надвременной музыкальный памятник-оду славным подвигам русского народа.

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

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

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

И, наряду со столь ярко переданным пафосом веры в необходимость и силу Революции («Патетическая оратория»), было в выражении этой веры и нечто глубоко внутреннее – сохранявшееся, по крайней мере, у определённой части тогдашнего советского общества. Именно это подчёркивал композитор в одной из своих записей поздних лет: *«В “Патетической оратории” я хотел выразить сокровенное тех людей, кто воспринимал Революцию как истинное обновление мира. Маяковский был одним из таких людей, но я не имел в виду именно его, и герой моего сочинения – Поэт, личность собирательная, идеальная».*

* * *

С приведённой цитатой мы приблизились к последнему необходимому моменту, без рассмотрения которого невозможно до конца осмыслить художественную суть «Патетической».

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого ге-

ния Георгия Свиридова. Тем более что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума.

Оно изначально воспринималось как явление большого гражданственного искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды – Ленинской премии. Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах, титанизм дерзаний и созидательных устремлений.

Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представляли в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике. Громада великой державы, находящейся на высоком подъёме, в максимуме своих возможностей – вот что прежде всего стояло за этой музыкой.

Надо полагать, что за воссозданной композитором столь «звёздной» панорамой стояли определённые реалии. Действительно, в 1957 году произошёл запуск *первого* искусственного спутника Земли, в 1959-м – *первой* автоматической межпланетной станции, что предвещало состоявшийся в 1961-м *первый* в мире полёт человека в космос. И всё это *впервые* было осуществлено в нашей стране, которая обрела тогда статус сверхдержавы, поскольку вокруг неё сложилась чрезвычайно представительная мировая социалистическая система.

Добавим к этому следующие факты (любопытно их точное соответствие только что отмеченным датам): в 1957 году было заявлено о «*полной и окончательной победе социализма*» в СССР, а в 1959-м – о начале «*развёрнутого строительства коммунизма*», что подготовило принятие в 1961-м Программы КПСС, намечавшей построение коммунистического общества к 1980 году (тогдашний лидер торжественно возвещал: «*Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!*»).

Всё это порождало у многих ощущение всемогущества страны и иллюзию лучезарной исторической перспективы. То, что когда-то

провозглашалось на заре Советской власти, и то, ради чего было пролито столько крови, казалось бы, наконец-то становилось явью.

Вот что вызвало дух исключительного воодушевления и, пожалуй, высшее своё художественное выражение это получило в «Патетической оратории», написанной на стихи «трибуна Революции» Владимира Маяковского. В призме событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощён могучий монолит Советского Союза конца 1950-х годов в его победоносной поступи.

«Нет! Не верим»

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

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

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

Вслед за поэтом Свиридов утверждает здесь главное — мысль о необходимости полнейшего единства нации в критический момент истории.

Ощущение монолитности обеспечивается использованием строго ограниченного круга средств: несколько характерно свиридовских декламационно-песенных попевок для горизонтали и аскетично-скупая палитра цепочки аккордов для вертикали (с акцентом на суровой патетике звучания различных видов двойной доминанты).

Партия солирующего баса ничем и никак не выделена в общем мелодическом потоке — это голос масс. Верхняя линия оркестра унисонной «тенью» следует за вокально-хоровой строкой, усиливая её, а

нижние его пласты густыми педалями и пульсирующими органными пунктами создают фундамент звукового потока.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны – глубокая, безмерная скорбь практически без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи).

С другой стороны – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, а величаво-горестной патетике придан внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора *«Нет! Не верим!»* и в ещё более заострённом скандировании этих лейтреплик оркестром (смысл: *«Вечно будет ленинское сердце // kloкотать у Революции в груди»*).

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

Грандиозность запечатлённого здесь обряда погребения-клятвы и общая мощь звучания настолько исключительны, что жанровое обозначение (*«Песня о Ленине»*) воспринимается как сугубо символическое, объясняемое желанием автора подчеркнуть массовую природу происходящего. По сути же эта вокально-симфоническая миниатюра с полным правом может быть отнесена к ораториальному роду.

Сказанное подтверждается и тем фактом, что исходный замысел возник в процессе работы над «Патетической ораторией» – то первоначально была предполагавшаяся VI часть (впоследствии её заменил «Разговор с товарищем Лениным»). По своей жанровой специфике перед нами песня-кантата с гибкой строфикой, с интенсивным вариационным развитием и речевой свободой ритмического рисунка, что особенно ощутимо в вокальной линии солиста-трибуна. Так что более уместным представляется появившееся в одном из изданий название *«Песнь о Ленине»*, что так соответствует эпической природе произведения.

Внутренний смысл его трагедийного звучания видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930–1950-е годы.

Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Приближался *«конец прекрасной эпохи»*, если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского.

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

* * *

Помимо «Патетической оратории» и кантаты «Нет! Не верим!» Свиридов ещё дважды обращался к поэзии Маяковского: до – в вокальном плакате «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (1957), после – в музыке к радиоспектаклю «Хорошо!» (1975).

Первое из этих сочинений он превращает в театрализованную сценку, в которой исполнитель выступает в трёх лицах: рассказчик, красноармеец и баба (присущее композитору редкое мастерство вокального театра памятно по «Финдлею» из «Песен на слова Роберта Бёрнса»). Дразняще терпкие жанрово-характеристические краски («забористая» частушечная скороговорка) сменяется в конце ораторским назиданием героико-эпического склада.

В прямую параллель к рассмотренным выше «Патетической оратории» и кантате «Нет! Не верим!» в одном и том же 1976 году Свиридов пишет кантату «**Ода Ленину**» для чтеца, хора и оркестра (стихи Р.Рождественского) и «**Балладу о гибели комиссара**» для баса и фортепиано (стихи А.Прокофьева). Преобладающе торжественное звучание кантаты («**Ода..**»!) свидетельствовало о ещё тянувшемся в середине 1970-х годов шлейфе постепенно угасавшей веры в коммунистическую идею.

А вокальный опус фиксировал «арьергардные бои» за неё: сутью замысла становится здесь 19-кратная смена микроэпизодов с соответствующими перебивками настроения (от насторожённой затаённости до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от $\text{♩} = 200$ до $\text{♩} = 44$), динамики (от *ff* до *p*), типов интонирования (от скороговорки и

secco до широких распевов и *legato*), и всё это при нескончаемых метрических и агогических колебаниях, что создаёт в целом ощущение чрезвычайной нервозности, сопровождающей неминуемо надвигающуюся катастрофу.

Последнее прикосновение Свиридова к теме Революции относится к 1980 году, когда он сделал хоровые обработки песен «Красное знамя», «Беснуйтесь, тираны!» и «Смело, товарищи, в ногу», обратившись, таким образом, к самым истокам главного события отечественной истории начала XX века. Вероятно, это было своего рода воспоминание о детстве и отрочестве композитора (1920-е годы), когда революционные песни звучали повсеместно и стали звуковым символом эпохи кардинальных преобразований.

* * *

Проследив эволюцию претворения историко-революционной темы в художественном наследии такого выдающегося её интерпретатора, каким являлся Георгий Свиридов, можно сделать вывод, что в силу отмеченных выше социально-исторических условий кульминационная фаза развёртывания данной темы приходится у него на вторую половину 1950-х годов. Это целый круг произведений, выступающий в обрамлении двух вокально-симфонических фресок «Братья-люди!» (1955) и «Нет! Не верим!» (1960).

Как можно было убедиться, основной массив рассмотренных сочинений композитора выполнен в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена стал высшим художественным сплавом социальной направленности. В качестве исторической параллели имеет смысл напомнить, что в музыкальном искусстве великий немецкий композитор считается наиболее значительным выразителем идеалов Французской революции.

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

Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное,

определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и всей отечественной музыке середины XX века. Стоит напомнить основные вехи её драматургии.

Чтобы причислить это произведение к рассматриваемому направлению, вполне достаточным следовало бы считать наличие массово-монументальных первой и последней частей, опоясывающих композицию аркой двух грандиозных фресок (Революция на марше и празднество победившего народа). В том же роде выполнена и сурово-гимническая III часть.

Однако, не ограничиваясь этим, композитор вводит «инъекции» героико-эпического стиля и во все остальные разделы:

- сатирическая зарисовка бегства белых (II часть) оборачивается в заключительном эпизоде высокой трагедией крушения сильной личности (не случайно до аскетичности строгий тон повествования сочетается с пронзительной патетикой кульминационного всплеска);
- угловато-нежное излияние сыновних чувств к Родине (IV часть) завершается вспышкой тревожно-драматических настроений (на «ощетинившихся» декламационных попевах и жёстких маршевых ритмах);
- истинный смысл обыденно-прозаического бега трудовых будней (V часть) высвечивается возникающим в центре могучим порывом всенародных приподнято-энтузиастических утверждений;
- нелёгкие раздумья о судьбах Революции (VI часть) насыщаются исключительной твёрдостью и мужественностью.

Совершенно уникальной особенностью свиридовского героического эпоса является то, что исключительный масштаб и грандиозность образов выводили звучание на едва ли не планетарные просторы и более того – возникало впечатление некоего вселенского действия.

Частично прорывы в подобное измерение достигались за счёт «количества», то есть благодаря циклопическим исполнительским составам, которые в идеале представлял себе композитор. И когда «Патетическая оратория» прозвучала на сцене Кремлёвского Дворца съездов в исполнении семи больших хоров, сведённых воедино (600 певцов), он с удовлетворением отметил: *«Я давно мечтал о таком*

исполнении оратории. Чтобы была вот такая многотысячная аудитория, сцена, огромный хор».

Но, конечно же, прежде всего космизм ораториальных полотен Свиридова базировался на гиперболизме собственно музыкально-выразительных средств. В «Поэме памяти Сергея Есенина» законченным выражением глобально-титанической образности становится финал. Передаче сверхграндиозности служит исполинская величественность рельефа, предельно насыщенная фактура и чрезвычайная заторможенность движения.

Искомый художественный эффект рождается в синтезе этого монументализма, исключительной значительности произнесения и обрядовости, подчёркнутой нескончаемым колокольным перезвоном (лапидарные фразы хора возглашаются как сурово-жертвенные заклинания).

В «Патетической оратории» всечеловеческое *grandioso* сконцентрировано в крайних частях. С самого начала словно бы весь мир повергается в неслыханную оптимистическую катастрофу, в потрясениях которой рождается победный шаг обновлённой жизни. Ораторские кличи Поэта – это воззвание ко всему миру, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

Очень характерен второй эпизод баса (ц.5), где впечатление исключительности создаётся максимально укрупнённым интонированием солиста (позже оно подкрепляется хоровым унисоном), непривычно звучащей вертикалью (многосекундовое заполнение трезвучной аккордики в сочетании с квартоквинтовыми созвучиями) и включением «вечной» окраски органа.

Этот космизм подхватывается в праздничных провозглашениях финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор возносит мистериальное действо в запредельные выси, создавая обряд славления Революции в масштабах всего человечества.

Колоссальность происходящего до высшей точки доводится в коде (ц.66), где могучие утверждения баса-трибуна сливаются в едином порыве с множеством голосов, как бы несущихся со всех концов земли, а выход к ощущению наднационального осуществляется во многом благодаря опоре на пентатонную основу.

* * *

Историко-революционная эпопея Георгия Свиридова складывалась в середине XX века, когда композитор безусловно верил в

правоту Революции и был её вдохновенным певцом-глашатаем. Его лучшие создания, возникшие на данном этапе, в силу своей выдающейся художественной ценности несомненно являют собой подлинный «момент истины».

В последующем эпические образы появлялись у него изредка и носили они сугубо побочный характер (например, в отдельных из «Курских песен», в финале «Весенней кантаты» и в таких вокальных сочинениях, как «Голос из хора», «Русская песня», «Юным»). И уже, как правило, никогда эти образы не приобретали былого размаха, мощи, титанизма – героическое и всенародное отошло на второй план, как неуклонно отодвигалась на задний план и историко-революционная тематика.

Ныне, в постсоветские времена она продолжает свою жизнь в основном под знаком «минус», развивая главным образом те грани, которые в прежние времена обозначали словом *контрреволюция* (скажем, в фильмах о белом движении времён Гражданской войны).

Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле историко-революционной тематики в советскую эпоху, в том числе и к судьбе рассмотренных выше произведений Свиридова. Теперь чаще всего принято отkreщиваться от социалистического прошлого, заново переписывая историю и нередко огульно зачёркивая в ней всё подряд. В своём рвении адепты «нового порядка» подчас преуспевают больше, чем в своё время это было свойственно большевизму.

Красноречивый пример – «повал» памятников государственным деятелям. Стоило бы помнить, что, к примеру, в Петербурге на заре Советской власти, исходя из соображений художественной ценности, были сохранены памятники не только «прогрессивному» Петру I (так называемый Медный всадник), но и Екатерине II – «душителнице восстания Пугачёва», а также Николаю I, растоптавшему движение декабристов.

Неокапитализм отечественного образца, который формируется в России на наших глазах, ещё не располагает отчётливо сложившейся идеологией. Однако по крайней мере в одном его позиция совершенно однозначна: категорическое, остро выраженное неприятие всего, порождённого тем, что ныне принято именовать Октябрьским переворотом. Само собой, столь же безусловно отвергается и всё, что имело причастность к этому в искусстве советского времени.

И, несомненно, изъятию подлежит любой опус, связанный с так называемой историко-революционной тематикой.

Будем надеяться, что шедевры отечественного искусства советского времени рано или поздно будут восприниматься с должной объективностью независимо от их тематической направленности, равно как должно восторжествовать и понимание закономерности того, что происходило с нашей страной в XX столетии.

То, о чём мечтало человечество со времён «Утопии» Томазо Кампанеллы (начало XVI века) и до «Коммунистического манифеста» Карла Маркса и Фридриха Энгельса (середина XIX-го), где уже говорилось о том, что *«призрак коммунизма бродит по Европе»*, и то, что после предварительных проб Парижской Коммуны впервые удалось осуществить в России посредством череды трёх революций начала XX века, а затем на протяжении семи с лишним десятилетий – это следует воспринимать прежде всего как попытки доказать возможность построения царства *«справедливости и всеобщего равенства»*.

Мы не обсуждаем сейчас вопрос о том, что зачастую происходило в реальности и её подчас фантастически невероятное несоответствие желаемому – в сущности это обычное для человеческой практики несовпадение идеала и действительности. Речь идёт о том, что в XX столетии главным образом в нашей стране ценой огромных усилий и жертв был проделан грандиозный социально-исторический эксперимент, результат которого, к сожалению, неутешителен: не только коммунизм, но даже социализм по всей видимости невозможны – с мечтой о них предпочтительно распрощаться навсегда.

Один из примеров объективного отношения к коммунистическому прошлому и к тому грандиозному эксперименту, который проделала его Родина, подал нам Георгий Васильевич Свиридов. К концу жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России.

Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчёркивал: *«Такие события, как революции и гражданские войны – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории»*.

Романтика обновления

Новые веяния

Поставив в кантате «Нет! Не верим!» печальный диагноз уходящему периоду «страны Советов», Свиридов, разумеется, не сомневался в том, что «*конец прекрасной эпохи*» (воспользуемся ещё раз ироничным выражением И.Бродского) отнюдь не означает некоего конца вообще.

Государство выходило на следующий виток своей эволюции, и своеобразие этого витка состояло в скрытом конфликте: формально сохранялся прежний социально-политический уклад, но внутренне происходили большие перемены в миропредставлениях и в нравственно-психологической основе. И композитор внёс свой весомый вклад в художественное осмысление этих перемен, не раз «задавая тон» по той или иной линии развёртывания музыкального процесса.

В свою очередь, присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был способен дать более яркое претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов. Их устремления зачастую носили ярко выраженный романтический характер, в связи с чем требуется краткое пояснение.

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

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

Георгий Свиридов, который длительное время (с середины 1930-х до конца 1950-х годов) придерживался в целом достаточно объективной, уравновешенной манеры письма, на выходе в 1960-е осуществляет весьма резкую переориентацию своей эстетической платформы. И если он делал это, минуя соблазны художественного радикализма (тем более в варианте авангардных крайностей), тем не менее, подчёркнутая новизна его творческих проектов была совершенно очевидной, что базировалось на доминанте импульсивно-взрывных художественных решений и на отчётливо выраженных субъективных предпочтениях.

Одна из важных тенденций музыки второй половины XX века состояла в выдвижении урбанистической стихии, что было связано с очередным витком бурного развития индустриальной эры. В отечественном искусстве яркие образцы урбанистики нового типа находим в творчестве молодых тогда авторов, составивших основное композиторское поколение данного периода. Однако самый яркий символ мощного самоутверждения НТР (научно-техническая революция 1960-х годов) принадлежал Георгию Свиридову – это центральный образ его музыки к фильму с симптоматичным названием **«Время, вперёд!»**. Попытаемся конспективно зафиксировать определяющие параметры данного образа.

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

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

труда и находящегося на грани самосжигания. Попутно возникают ассоциации с бешено мчащимся локомотивом современной цивилизации, бушующей «высоковольтными» напряжениями и разрядами. Параллельно передаче общего, интернационального здесь присутствуют и флюиды «советского» (в призывно-публицистических тирадах фанфарного эпизода).

* * *

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

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

Убедительной иллюстрацией этому может послужить **«Романс»** – один из «шлягеров» знаменитой музыки к фильму **«Метель»**. Жанровым прототипом в данном случае стал так называемый жестокий романс, преподносимый со всей откровенностью. Передаётся абсолютно открытая эмоция, и «жар-пыл» страстного признания наполнен соответствующими ситуации экспрессивными «придыханиями». Что называется, играя на сердечных струнах и пронимая душу, композитор силой гения как бы убеждает нас, что в жизни встречается и такое, ничем не стесняемое выражение чувств, и оно имеет право на существование.

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

Насколько в Романсе были точно схвачены «жгуче-душещипательные» настроения взрослых, настолько здесь убеди-

тельно обрисована игровая атмосфера детских лет с соответствующим впечатлением непосредственности и озорства. И, к примеру, в III части всё это воспроизводится средствами куплетной песенки хора мальчиков с весёлым ритурным забавно высвистывающей «дудочки» (флейта пикколо). Так из самого элементарного рождается подлинная поэзия чуда жизни с его безыскусной прелестью.

Эта детская «песенка» – один из образцов предельной простоты у Свиридова. Его простота базируется на максимальной экономности выразительных средств (ничего лишнего!) и лаконизме высказывания. Что касается лаконизма, отметим следующий факт: не случайно композитор так часто употреблял слово *маленький*: допустим, если это пьесы для фортепиано, то «Семь *маленьких* пьес»; если композиция для оркестра, то «*Маленький* триптих», если кантата, то, как правило, *маленькая* («Деревянная Русь», «Снег идёт», «Грустные песни» и т.д.).

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

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

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

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

Свиридов мог положить на музыку и такое, причём фатальность стихов умножить силой своей музыки. Вслед за Блоком перед ним словно бы разверзлись бездны трагизма в его последней грани – как устрашающий апокалипсис человеческой цивилизации. Так воспринимается одноимённый вокальный монолог, пронизанный интонациями стоны-крика, передающими нестерпимую душевную муку, безысходное отчаяние, бездонный пессимизм. Столь сгущённую экспрессию вокала усугубляют аккордовые глыбы фортепиано с их набатным звучанием погребальных колоколов.

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

«Курские песни»

После чрезвычайно плодотворного цветения современного музыкального фольклоризма на заре XX века (И.Стравинский, Б.Барток и др.) к началу 1960-х годов и преимущественно на почве отечественного многонационального искусства с новой силой возобновились сходные искания, в результате которых возникло чрезвычайно представительное художественное направление, получившее название *«новая фольклорная волна»*. Его представители ставили перед собой цель с подчёркнутой свежестью и остротой выявить самобытное, неповторимое в облике своего народа.

Исходные симптомы данного направления, пожалуй, отчётливее всего с середины 1950-х годов заявили о себе в творческих опытах Родиона Щедрина, связанных с вовлечением в обиход академического искусства частушечного материала. Программным произведением, обозначившим основополагающие принципы «новой фольклорной волны», стал вокально-симфонический цикл Сергея Слонимского **«Песни вольницы»** (1959).

При том, что определяющие инициативы по формированию «новой фольклорной волны» исходили тогда от молодых авторов, знаковое произведение для этого художественного направления, снискавшее наибольшую известность, удалось создать представителю

старшего композиторского поколения – то были «Курские песни» Георгия Свиридова (1963), созданные на материале фольклорных записей, сделанных на его родине.

Вслед за этим циклом, а подчас и в подражание ему, появилось множество всевозможных «песен», в том числе на иной национальной почве: в Грузии – «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» Отара Тактакишвили, в Эстонии – «Мужские песни», «Кихнуские песни» и «Эстонские календарные песни» Вельо Тормиса, в Дагестане – «Лакские песни» Ширвани Чалаева и т.д.

Согласно сюжетной канве народных текстов, подобранных композитором, в «Курских песнях» прослеживается судьба крестьянки от девических лет к замужеству, материнской доле и неурядицам семейной жизни. Однако Свиридов заведомо поднимается над этим вербальным рядом к фундаментальным музыкально-художественным обобщениям, которые касаются коренной сущности человеческого бытия. Прежде всего имеется в виду заложенный природой естественный контраст мужского и женского начал.

Раскрывая этот контраст в призме народного мирозерцания, композитор предельно заостряет соответствующие характеристики, доводя их сопоставление практически до поляризации. Драматургически данная идея реализуется посредством прямого «столкновения» контрастных ипостасей в парах частей: I – II, IV – V, VI – VII. Причём с движением от начала к концу произведения степень контраста нарастает.

Женское предстаёт и в дробной, «сороговорочной» ритмике, но главное – это песни «тихие», в медленном движении и преимущественно в прозрачной фактуре. Лиризм соответствующих частей покоится на распеве с мягкой пластикой очертаний и их «округлостью». Нежность, ласковость, теплота тона зримо и незримо связаны с колыбельными.

Пропеваемые с интимной доверительностью, женские песни несут в себе поэтику манящей притягательности женственности как таковой. Чтобы воплотить это чувство заповедного, понадобились совершенно новые средства выразительности, и композитор создаёт здесь звуковой мир, соприкасающийся с сонорикой.

Кроме того, на I и VI частях («Зелёный дубок» и «Соловей мой смутный») лежит волшебная печать той особой истомы и того потаённо-загадочного, что идёт от чародейства девических гаданий и ворожбы. Причём во второй из этих частей переданные в тексте разду-

мья о мытарствах замужней женщины (её жизнь уподобляется неволе соловья в золочёной клетке) замещаются в музыкальном истолковании грёзами о «воле вольной». Своё несовпадение со словом есть и в IV части («Ой, горе, горе»): речь идёт о молодой, которой уже *«не придётся больше гулять»*, а предстоит *«дитя малое колыхать»*, музыка же разыгрывает девичник или деревенские посиделки с частушками-припевками и «подтанцовкой» балалаечного трезвона.

* * *

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

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

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

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

Тем самым в «Курских песнях» отчётливо заявляет о себе свойственный радикальным течениям фольклоризма XX века парадоксальный синтез «архаика–модерн». «Модерн» более всего ощутим в терпких гармонических напластованиях кластерного типа, а также в колористических исканиях, соприкасающихся с сонорикой (любование звуком как таковым или сказочная звончатость, усиливающая эффект заповедного).

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

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

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

Следовательно, приходится в очередной раз наблюдать определённое несоответствие звукового образа песенному тексту (церемония свадебного венчания). В «оправдание» композитора необходимо заметить следующее. При всей обычно отличавшей Свиридова исключительной чуткости к слову, в данном произведении его не столько занимали внешние контуры словесной канвы, сколько волновали принципы собственно музыкально-художественной поэтики, что позволило ему вскрыть глубинные особенности народно-национального духа и создать одну из самых драгоценных жемчужин русского искусства.

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

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

- то затаённо-интимная, то шумная, полыхающая сполохами открытых эмоций;
- то целомудренная, то чувственная;
- то задушевная, то с сильным привкусом иронии.

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

Неоромантизм

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

Данный процесс вызвал к жизни примечательное течение, получившее название *неоромантизм*. Оно коренным образом отличалось от художественной платформы романтических тенденций, под эгидой которых развивалось творчество 1960–1970-х годов. Там – максимализм и «экстремальность» устремлений, тяготение к радикализму, что

подчёркивалось широким использованием новейших средств выразительности. Здесь — лирическая настроенность, мягкость и теплота тона, зримые и опосредованные связи с различными стилями музыки XIX века.

В русской музыке наиболее показательным образцом претворения неоромантических веяний стал хоровой концерт **«Пушкинский венок»** (1978). Опираясь на беспредельный спектр содержания стихов великого поэта, композитор, в свою очередь, создаёт мир музыкальных образов в самом широком диапазоне. Но при всей их разноплановости и многокрасочности безусловной смысловой доминантой остаётся всемерное утверждение бодрого, радостного жизневосприятия.

Отсюда широкая апелляция к гимничности с характерным для неё обилием квартовых интонаций и к открыто дифирамбическим восклицаниям, а также отсылки к традициям русской кантовой культуры (всё это, начиная с № 1 «Зимнее утро»). Нередко слышны заздравные провозглашения вакхического склада, звучащие среди застольного «шумства» (№ 3, «Мери») или в атмосфере гедонистических усад (№ 5 «Греческий пир»).

Кстати, в последнем из только что указанных номеров, как и в следующей за ним экзотической ориенталии (№ 6 «Камфара и муксус»), по-особому праздничную красочность придаёт эпизодическое введение инструментального ансамбля (арфа, челеста, вибрафон, колокольчики) с его звончато-ударными бряцаниями. Подобное, сугубо частичное привлечение средств инструментализма стало характерной чертой целого ряда сочинений Свиридова, что лишний раз свидетельствовало о поразительной свободе его художественного мышления.

Хоровод жизнелюбия «Пушкинского венка» венчает «развесёлое» народное игрище финала (№ 10 «Стрекотунья-белобока»), наполненное задором плясовых ритмов и бойких «выкриков» толпы, озорством того, что идёт от частушек «под язык», и сочной нарядностью имитаций балалаечных переборов.

Но даже в последнем из названных номеров при всей его терпкой раскованности хорошо ощутим общий для цикла классический дух, который в том числе поддержан стройной и ясной архитектурной. Этот дух своей наивысшей выразительности достигает в двух соседних частях, составляющих кульминацию концерта, где неоромантические веяния предстают в таких ипостасях, как красота мысли (№ 7 «Зóрю бьют») и красота женственности (№ 8 «Наташа»).

Первый из отмеченных номеров вздымается, подобно утёсу, среди близких по своему медитативному складу частей:

- восходящий к протяжным песням распев, воспринимаемый как опечаленный сказ о народной жизни (№ 2, «Колёчушко, сердёчушко»);
- сосредоточенное раздумье, выдержанное в эпическом наклонении (№ 4 «Эхо»);
- не лишённые пафоса возвышенные рассуждения, вырастающие в нравственную проповедь (№ 9, «Восстань, боязливый», где с точки зрения классических предпочтений показателен тот факт, что здесь впервые в композиторской практике Свиридова задействованы ресурсы фугато).

При всей свойственной этим частям серьёзности настроений, они отступают в тень перед тем откровением, глубины которого открываются в номере, получившем название «Зóрю бьют» (бить зóрю – так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя).

Номер этот выделен и тем, что в массиве большого десятичастного произведения только здесь введён солирующий бас. Композитор выбирает в данном случае редкое по своей настроенности стихотворение Пушкина – с выходом за пределы привычных человеческих измерений.

*Зóрю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих –
Дух далёко улетает.*

У Пушкина здесь *далече*, которое Свиридов заменил на *далёко* – вероятно, из соображений более мягкой вокальной фонетики. При всём пиетете к поэтическому слову, он иногда позволял себе подобное «вмешательство», чтобы уточнить смысловой акцент или усилить музыкальность звучания.

Композитор строит насыщенную, многоплановую фактуру из трёх пластов:

- хоровая педаль, как фон-фундамент, создающий атмосферу ноктюрна;

- остинатные реплики сопрано с имитацией трубной фанфары (ведь «Зóрю бьют...»);
- медитация «органного» баса *solo*, определяющая суть и смысл музыкального произнесения.

Эта необычайная объёмность, стереофоничность звучания создаёт особую ауру, в которой величавый мыслительный поток течёт волна за волной и которая так отвечает тону особой одухотворённости сокровенного состояния. В подобных страницах мы вновь и вновь становимся свидетелями редкой способности Свиридова добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины.

Номер «Наташа» можно считать эталоном представлений о сущности неоромантизма. Очевидно, в натуре композитора было что-то идущее от культуры XIX столетия, если он смог вложить в эту музыку такое благородство и чувство подлинной интеллигентности. Известно, что его мать воспитывалась с детьми потомственных дворян и сыну стремилась дать достойное воспитание, в частности пригласив учительницу французского языка и музыки.

В «Наташе» вслед за текстом во всей своей неизъяснимой прелести воссоздаётся аромат пушкинской эпохи. По интонационному складу эта часть сродни романской стилистике отдельных вещей Глинки, обнаруживая прямую близость к его «Венецианской ночи» с тождественным триольным ритмом баркаролы.

Подчёркнутой гармоничности образа и высветленности колорита сопутствует чарующая гибкость и прихотливость звуковых линий, в которых нашли своё преломление пленительное изящество, грация девического облика. Таков только один из примеров вообще свойственной хоровому письму «Пушкинского венка» особой пластичности, тонкости и деликатности певческого звуковедения, его свободы, красочности и многообразной светотеневой нюансировки.

«В сердце светит Русь...»

Магистраль творчества

«В сердце светит Русь...» – таково название одной из частей вокального цикла Георгия Свиридова «У меня отец – крестьянин», написанного на стихи Сергея Есенина, и это название можно с полным основанием отнести к главному в художественном наследии выдающегося композитора.

Глубинно русское впервые у него в полный голос заявило о себе в «Поэме памяти Сергея Есенина». Эпиграфом к ней он взял строки из «Стансов» столь близкого ему поэта.

*... более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.*

«Мучила и жгла» боль за безвозвратно уходящее в исконно аграрной стране, за исчезающие крупницы драгоценной патриархальности, которые ещё гнездились в памяти россиянина. Из сказанного можно заключить, что Георгий Свиридов написал своё «Прощание с Матёрой» много раньше Валентина Распутина.

Таким образом, в своей первой оратории Свиридов предугадал вопрос, который стал коренным для так называемой деревенской прозы (Виктор Астафьев, Валентин Распутин, Василий Шукшин и др.) Это то, о чём заговорил ещё в начале века Иван Бунин (повесть «Деревня»): корни России – в её сельском укладе, пропадёт деревня – исчезнет исконно русское, загубим деревню – загубим русскую душу.

И раньше писателей-деревенщиков Свиридов передал ностальгию по уходящему естеству русской жизни – то, что мы слышим в I части «Поэмы памяти Сергея Есенина». При всём лиризме изъяснения, эта музыка воспринимается как философская поэма, передавая

извечное в русском национальном характере: неисходная тоска и нескончаемая юдоль русской жизни, обречённой на неустроенность и невзгоды, порождает тихий стон-плач, в котором звучит боль за горемычное Отечество.

В осмыслении национальной идеи Свиридов опирался и на собственный опыт, поскольку по укладу своей жизни он изведal Россию в полном её срезе: детские годы провёл в старинном уездном городке Курской губернии с исконно русским названием Фатеж, откуда каждое лето выезжал к родне в деревню; затем Курск, Ленинград, а в годы войны находился в Заволжье, потом в далёкой Сибири и наконец – Москва.

Но сразу же заметим, что, в основном пребывая в обеих российских столицах, сердцем он всегда оставался в глубинных уголках родной земли. В чём-то, видимо, не случайно и происхождение его родовой фамилии, в которой скрестились *свирель* и *Свирь* – река, соединяющая Онежское озеро с Ладогой.

В 1960-е годы глубинное постижение национального характера стало магистралью творчества Свиридова. И при всей значимости того вклада в разработку русского начала, который довелось сделать таким композиторам, как Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, неоспоримым является то, что центральной фигурой в данной сфере для второй половины XX века был их старший современник – Георгий Свиридов.

Уже начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина» определилась его художественно-историческая миссия сильнее и значительнее чем кто-либо раскрывать в музыкальных образах суть национально-русского архетипа. Русь–Россия всегда оставалась для творчества этого композитора немеркнущим светом.

И если одна из его ораториальных композиций поименована как «*Песни о России*», то практически и всё его художественное наследие – это единая и многоликая песнь о России. Потому так часто у него мелькают названия «*Деревянная Русь*», «*Отчалившая Русь*», «*Русь моя, жизнь моя*» и т.п. И это всегда в зримом и незримом сопряжении с понятием *Родина*, когда уместной становится высокая нота воспевания – как, скажем, в хоровом триптихе «Гимны Родине».

* * *

Путь Георгия Свиридова – путь глубоких раздумий о русской жизни в её различных исторических ликах. Причём он, как никто другой, умел привести к единому знаменателю, совместить в органичном сплаве исконное и современное, извечное и актуальное.

Только изредка, исходя из определённых соображений концепционного плана, композитор допускал намеренное сопоставление этих сущностей. Показательный пример – «Тройка» из музыки к фильму «Метель», где нам как бы предлагается из наших дней с характерным для них грохотом поездов и рёвом самолётов, поднимающихся в небо, бросить взгляд на неспешный бег саней, кибиток, дорожных карет пушкинской эпохи.

По сути же, подтекстом, в воссоздаваемом контрасте исходного образа и следующего за ним, основного, сквозит мысль о том, что неизменно русское упорно пробивается сквозь грозные, воинственные заграждения «железного» века. Певучая, чисто песенная тема, звучащая у «рожков» (гобой, затем кларнет, фагот), а потом у струнных – это то, что заложено в глубинах наших душ и нашей плоти, нечто тихое, сокровенное, идущее от родного раздолья.

Но олицетворяемая ею жизнь национальных традиций ввиду тревожно-экспансивных наплывов темы, обрамляющей композицию, оказывается стянутой стальным обручем урбанистической цивилизации, которая стремится подчинить и даже подавить их – таков проблемный узел, очень важный для всего творчества Свиридова.

В этом и других подобных случаях сквозь шумные наслоения «актуальщины» в его музыке неизменно прослушивается извечное, в потоке быстротекущей жизни возникают отсветы непреходящего, которое у него всегда связано с выявлением русского национального начала как главной, стержневой идеи творчества. Её разработка покоилась у композитора на глубочайшей почвенности стиля, истоки которого чрезвычайно многоохватны:

- здесь и всевозможные пласты фоносферы, характерной для отечественного музыкального обихода прошлого и настоящего – от старинного знаменного распева и крестьянского фольклора до городской романсной культуры XIX века и массовой песни XX-го, от освящённых традицией колокольных звонов различного рода до образцов популярного духового и эстрадного инструментализма;

- здесь и прочные связи с русской музыкальной классикой, в которой для его творчества особую роль играло унаследованное от Глинки, Бородина, Мусоргского, Рахманинова;

- здесь, наконец, и корректное скрещивание устоявшихся стилистических норм национального музыкального языка с рядом новшеств современной композиторской практики, что касалось в первую очередь ритмической организации (склонность к остинатной пульсации) и гармонической вертикали (гроздь секунд и многоярусные кластерные образования).

В интонационном отношении незыблемой опорой творчества Свиридова всегда оставался мелос, причём мелос главным образом песенного склада. При этом имеется в виду прежде всего характерный тип певучести, поскольку при определённой опоре на строфическую форму композитор, как правило, тяготел к свободному развёртыванию звукового материала. Столь же важно то, что его музыка исходила из «гегемонии» пения, распева, певческого голоса.

Как известно, вытесненные стихией инструментализма, вокально-хоровые жанры оказались в XX столетии на периферии композиторских интересов. И они нашли в лице Свиридова самого выдающегося мастера из числа тех, кто стремился поддержать эту великую традицию прошлого.

Основные из его неоценимых заслуг в данной области состоят в следующем: существенное обновление различных видов вокальной музыки, возрождение хорового концерта с характерной для него идеей соборности, перенесение вокально-хоровых приёмов в сферу инструментального звучания – всё это, исходящее из горячего стремления сохранить и приумножить то, что суммирует в себе выражение *поющая душа России*.

В сознании Свиридова данное свойство более всего связывалось с крестьянским миром как коренным ядром национальной натуры. Сам композитор всегда подчёркивал, что он родом из крестьян (к слову, нелишне напомнить этимологию имени *Георгий – земледelec, возделыватель земли*).

Не случайно столь многое написано им на стихи наиболее выдающегося крестьянского поэта, каким мы числим Сергея Есенина, включая кантату с программным заголовком «У меня отец – крестьянин». И никто в русской музыке всех времён не раскрыл крестьянскую тему так сильно, проникновенно и разносторонне.

«Самый русский из русских композиторов»

Из уже сказанного в предшествующих очерках этой книги нетрудно заключить, что Свиридов был чрезвычайно многогранным художником. В том числе целый ряд страниц его творчества обнаруживает присущую облику композитора душевную тонкость и деликатность. Но при всём том в натуре Свиридова главенствовало глубоко коренное, близкое к природному естеству.

Хорошо знавший его И.Нестьев писал: *«При всей высокой, порой даже изысканной интеллигентности Георгий Васильевич сохраняет в себе с юных лет нечто очень земное, крестьянское»*, добавляя к сказанному — *«Он влюблён в среднерусскую природу, обожает тихий плеск степных речек, тишину зимнего леса, способен с юношеской непосредственностью любоваться старинной русской церквушкой, красотой Кремля»*.

На эту почвенную твердь, сопровождаемую обертонами природного окружения, прочно опиралась столь свойственная творчеству Свиридова позитивно-утверждающая основа, которая покоилась на органично присущем ему чувстве народности.

Один из замечательных образцов воплощения этого чувства — **«Весенняя кантата»**, написанная на стихи Н.Некрасова, подлинно народного поэта России. Она открывается частью «Весенний зачин», которая могла выйти только из-под пера русского композитора. Используемая здесь оригинальная метрика 5/8 выступает как знак неповторимого своеобразия национальной натуры.

Эта моноритмическая композиция целиком построена на краткой формуле-однотакте с исключительно энергичной пульсацией пружиняще-мускулистого ритма дробных восьмых, что дополняется волновыми динамическими разрастаниями с дразнящей игрой контрастов от *ff* к *pp* и нарядной инструментальной подсветкой с характерными для партитур Свиридова звончатыми эффектами. Так складывается праздничное хороводное действо, наполненное радостью бытия и ощущением крепкой народной плоти.

При этом принадлежащее XX веку нераздельно соединяется с коренным, уходящем в глубь отечественного бытия. От первого — упругий «мотор» безостановочного репетиционного движения, магия остинатности и «ударная» трактовка звукоизвлечения не только ин-

струментальных партий, но и хора. От второго – ощущение широкого раздолья, пантеистическое слияние топчущей людской массы с щебетом, шорохом, шелестом расцветающей природы (как бы иллюстрируя знаменитое *«Идёт-гудёт зелёный шум»*). Вот из чего вырастает своеобразнейшая русская токката, переполненная брожением буйных земных соков и ликованием человеческих душ (*«Хорошо, светло в мире Божием»*).

Исключительно яркий «зачин» кантаты дополняется затем тремя разноплановыми картинками, в сумме своей воссоздающими целостный облик отчего края. И если оркестровая III часть («Колокола и рожки») перекликается с I частью национальной экзотикой родного пленэра (бескрайние дали среднерусского пейзажа), то II и IV части обращены к духовным глубинам народной жизни.

И здесь на смену степенным, но с душевной теплотой текущим раздумьям о возвышенных началах существования («Песня») приходит в финале («Матушка-Русь») могучий набат утверждения одновременно горделивой и горькой истины извечной судьбы и крестного пути этого народа и этой страны (*«Ты и убогая, ты и обильная, // Ты и могучая, ты и бессильная...»*).

Присущее Свиридову глубоко органичное чувство народности, о котором идёт речь, обуславливает свойственный ему столь же органичный демократизм художественного высказывания. Его отличала удивительная способность даже о самых сложных и трудных вещах изъясняться в звуках просто, ясно, доступно. Но простота эта у него поистине драгоценная.

Младший брат Георгия Свиридова по направлению в искусстве Валерий Гаврилин высказался на этот счёт так: *«Звуковая ткань его творений всегда поражает своей безыскусственностью, в ней нет украшения, внешне она очень неброская, но звук к звуку так точно подобран, так чист, так верен, что сразу понимаешь – так говорят правду, так говорят самое главное для жизни»*.

Главное с точки зрения значимости сделанного Свиридовым состоит в том, что он как никто другой из композиторов XX столетия сумел с максимальной концентрированностью, силой и глубиной выразить суть национального характера. Вельо Тормис отозвался на этот счёт сакраментальной оценкой: *«Свиридов – самый русский из русских композиторов»*.

Выполняя свою историческую миссию, формулируя в музыкальном искусстве эталоны национальной идентификации, Георгий

Васильевич нередко добивался в воссоздании образа Руси–России поистине пронзительной сокровенности. Это ощущение очень характерно претворено в оркестровой композиции под названием **«Маленький триптих»**, написанной по музыке к фильму «Русский лес».

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

Здесь сливаются вроде бы «несовместные» образные ипостаси:

- громкая, вызывающая, истовая звонница и «ситцевая» прелесть ландшафта среднерусской полосы, которому вторит *«синий плат небес»* (как выразился Есенин, один из любимых поэтов Свиридова);
- горячее биение праздничной славы и чувство щемящей, но сладкой ностальгии по «нездешнему»;
- характерно национальная нарядность затейливой цветистости (бряцание «колокольцев», которые сродни декору старинных народных промыслов) и ударный, «битовый» пульс сопровождающих голосов, идущий от современной фонки.

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

Завет духовности

Из национальной почвенности, столь характерной для творчества Свиридова, вытекало важнейшее качество, присущее его устремлениям – глубокая одухотворённость. Он писал, как правило, о серьёзном и значительном в жизни и писал об этом с позиций устоявшихся нравственных идеалов.

Тем самым содержание целого ряда его произведений поднималось к высотам духовности, исключаяющей суетное, обыденное и говорящей о лучшем, возвышенном в человеческой натуре. И постепенно складывалась та часть наследия композитора, которая непосредственно соотносится с представлениями о духовной музыке.

Исходное прикосновение к ней можно было почувствовать в первом из «Пяти хоров на слова русских поэтов» (1958) – «**Об утраченной юности**». Прежде всего отметим то, что Свиридов был способен и прозу возвести в ранг самой высокой поэзии: отрывок из Н.Гоголя (IV глава «Мёртвых душ») распет в мелос широкого дыхания, не утрачивая при этом тонких оттенков смысла и настроения.

Мелос этот обретает характер сугубо сокровенного высказывания – в монологе тенора запечатлена исповедь человеческого сердца, изливаемая из самых глубин. Она воспринимается как молитва души, чему так отвечает звучание человеческих голосов *a cappella*. Причём пение *solo* на фоне чуткой педали хора (часто закрытым ртом) создаёт впечатление действия, творимого под сводами храма. Такое фактурное решение композитор впоследствии использовал в подобных случаях неоднократно.

Со временем духовное начало становилось в творчестве Георгия Свиридова всё более сосредоточенным и углублённым. Примечательной вехой на этом пути стала музыка к трагедии «**Царь Фёдор Иоаннович**» (1973) в постановке Бориса Равёнских и с Иннокентием Смоктуновским в главной роли.

Выдающийся актёр, говоря о поисках художественного решения, впоследствии вспоминал: «*Работа была трудной. Мы блуждали, шли на мерцающую где-то вдали цель, слушали себя, время, опять блуждали и, наконец, однажды... выйдя из репетиционного зала на сцену, впервые услышали музыку Георгия Васильевича Свиридова. И произошло нечто неожиданное! Музыка захватила своей мощью, своим звучанием той эпохи. Насыщенность чувств живших и действовавших тогда людей была выявлена столь глубоко, что я до сих пор не утратил ошеломляющего ощущения от первого знакомства с этой удивительной музыкой*».

Композитор предложил неожиданное для театральной практики звуковое решение: только хор с выделенным иногда *solo* женского голоса. Вокально-хоровое звучание *a cappella* обеспечило спектаклю совершенно особую ауру, которая высвечивала стремление уйти от жизненного разлома и бума новаций второй половины XX века, возносясь над всем этим в мир высшей одухотворённости и нравственной красоты.

Музыка звучит как тихая, смиренная молитва, олицетворяющая готовность нести всё, что предназначено судьбой. При этом очень характерна окрашенность состояния в тона особой меланхолии, суть

которой можно обозначить названием одного из Свиридовских хоров, написанных на слова Есенина: *«Душа грустит о небесах»*.

Ещё в этой музыке очень примечательна несомненная соотнесённость с сакральными традициями русского православия: её распевность – не просто глубоко национальный признак отечественного искусства, она восходит к молитвенным образцам, которые свободно претворяются композитором.

Тем самым он закладывал долгосрочный прогноз на 1980-е годы и рубеж XXI столетия, в числе первых начиная возрождение культовых форм музыкального искусства. После многих десятилетий их искоренения и забвения открывался этап очищения и покаяния, как бы отмаливая грехи коммунистического прошлого, которому принадлежал и сам Свиридов.

На этой волне в его творчестве с середины 1980-х появляется множество произведений, написанных на религиозные тексты, в том числе нередко предназначенных для богослужения. Одно из них – хоровой цикл **«Неизреченное чудо»** (1992). В отношении сакральной стилистики позднего Свиридова в рамках данного цикла очень показательна часть **«Святый Боже»**.

Для этого хора композитор избрал слова из стародавнего молитвенного канона восточной христианской церкви, который используется в Литургии Иоанна Златоуста и Всенощной. Всего четыре краткие фразы с троекратным повторением слова *Свя́тый*: *«Свя́тый Боже, Свя́тый Крепкий, Свя́тый Безсмертный, помилуй нас»* (прописные буквы и слово *Безсмертный* – в соответствии с традиционным церковным правописанием).

Вся четырёхминутная композиция построена на шестикратном повторении этого лаконичного текста и выдержана на едином распеве, который в каждой следующей музыкальной строфе обретает новые и новые варианты с добавлением различных динамических градаций (вариантное развёртывание – чисто национальный принцип музыкального изложения).

Припадая к стопам Творца, имярек в этой молитве души смиренно склоняется перед вышними силами и вместе с тем истово вызывает к ним, что переводит звучание в характер заклинания. Сказанному отвечает предельная строгость изъяснения, очищенного от суетно-мирского, а хоральное пение в общем ритме для всех голосов монолитностью своего звучания как бы олицетворяет дух соборности.

Шестичастная композиция «Неизреченное чудо» стала исходным звеном огромного хорового цикла «Песнопения и молитвы» (16 номеров), который, в свою очередь, предполагался составной частью гигантского собрания «Из литургической поэзии», включающего 43 номера. Композитор напряжённо пестовал любимое детище, тщательно подбирая тексты из богослужебных книг русского православия, а также из народного духовного творчества.

Пафос этого художественного радения хорошо объясняют его слова, сказанные тогда, когда он уже почитался патриархом отечественной культуры XX века: *«Для меня Россия – страна простора, страна песни, страна печали, страна Христа».*

* * *

Ушёл из жизни Георгий Васильевич в 1998 году, прожив большую и завидную жизнь, наполненную творчеством и высокими достижениями. Он прошёл вместе со своей страной огромный исторический путь – от утверждения социалистических идей к горизонтам постсоветского сознания, оставаясь на всём протяжении этого пути художником абсолютно честным, искренним, чуждающимся малейшей фальши и конъюнктурности.

Значимость сделанного им подтверждается тем, что под его влиянием в отечественном музыкальном искусстве сложилось целое направление, которое именуют свиридовским (Владимир Рубин в Москве, Валерий Гаврилин в Петербурге и уже называвшиеся Отар Тактакишвили в Грузии, Вельо Тормис в Эстонии, Ширвани Чалаев в Дагестане и т.д.).

Главное в отношении ценности его наследия состоит в том, что он как никто другой (и, пожалуй, не только в XX столетии) сумел выразить суть русского национального характера – может быть и потому, что в прошедшем столетии русский дух словно бы испытывали на прочность во всевозможных исторических катаклизмах и сломах.

Ещё раз вернёмся к тому, что сказал о композиторе его младший собрат по искусству В.Гаврилин: *«Мир музыки Свиридова хочется назвать заповедным. Здесь всё свежее, настоящее, незагрязнённое, не отравленное ни шумом, ни фосфатами, ни бетоном, ни синтетикой».* Действительно, его музыку отличает нечто изначально первозданное, особая, родниковая чистота, пронзительное чувство Руси-России.

Постепенно нараставшая значимость подобных мотивов в творчестве Георгия Васильевича Свиридова привела к тому, что на завершающем этапе его художественной эволюции они стали абсолютно доминирующими. Следовательно, последний завет выдающегося мастера воспринимается однозначно: именно духовное начало является определяющим вектором национального этоса.

Основные произведения Г.В.Свиридова

Камерно-вокальная музыка

Шесть романсов на слова А.С.Пушкина (1935)

«Страна отцов», вокальный цикл (1950)

Песни на слова Роберта Бёрнса (1955)

«У меня отец крестьянин», вокальный цикл (1956)

«Петербургские песни», вокальный цикл (1969)

«Отчалившая Русь», вокальный цикл (1977)

Отдельные вокальные сочинения («Рыбаки на Ладоге», «Ворон к ворону», «Русская песня», «Голос из хора», «Баллада о гибели комиссара», «Юным» и др.).

Хоровая музыка

Пять хоров на слова русских поэтов (1958)

Концерт памяти А.А.Юрлова (1973)

Три духовные песнопения из музыки к трагедии А.К.Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» (1973)

«Пушкинский венок», концерт (1978)

«Ночные облака» (1979)

«Ладога» (1980)

«Песни безвременья» (1981)

«Неизреченное чудо», цикл (1992)

Песнопения и молитвы (1994–1998)

Вокально-симфонические произведения

«Поэма памяти Сергея Есенина» (1956)

«Патетическая оратория» (1959)

«Нет! Не верим!» («Песня о Ленине»), кантата (1960)

«Курские песни», кантата (1963)

«Деревянная Русь», маленькая кантата (1964)

«Снег идёт», маленькая кантата (1965)

«Весенняя кантата» (1972)

«Светлый гость», кантата (1975)

Инструментальные сочинения

Соната для фортепиано (1944)

Фортепианное трио (1945)

Фортепианный квинтет (1945)

Альбом пьес для детей (1948)

Музыка для камерного оркестра (1964)

«Маленький триптих» для оркестра (1964)

Музыка для театра и кино

«Огоньки», оперетта (1951)

«Метель», фильм (1964)

«Время, вперёд!», фильм (1965)

«Царь Фёдор Иоаннович», спектакль (1973)

Музыкальные фрагменты

CD (47.29)

01. Шесть романсов на слова Пушкина, № 1 (2.08)
02. Шесть романсов на слова Пушкина, № 6 (1.33)
03. Песни на слова Роберта Бёрнса, № 2 (2.50)
04. Рыбаки на Ладоге (1.00)
05. Пять хоров на слова русских поэтов, № 1 (2.40)
06. Поэма памяти Сергея Есенина, I часть (3.04)
07. Поэма памяти Сергея Есенина, II часть (0,57)
08. Патетическая оратория, III часть (1.58)
09. Нет, не верим! (4.59)
10. Курские песни, № 1 (1.54)
11. Курские песни, № 2 (1.25)
12. Весенняя кантата (2.35)
13. Метель, Романс (1.56)
14. Метель, Тройка (2.28)
15. Время, вперёд! (2.13)
16. Снег идёт (0.47)
17. Голос из хора (1.32)
18. Триптих (1.51)
19. Пушкинский венок, Наташа (1.16)
20. Пушкинский венок, Зорю бьют (2.35)
21. Любовь святая (1.56)
22. Святый Боже (2.56)

Научное издание

Демченко Александр Иванович

Георгий Свиридов

Очерки творчества

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 17.02.2022 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 5,6. Уч.-изд. л. 4,3. Тираж 50. Заказ 23.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1