

НОВОЕ
В ЖИЗНИ. НАУКЕ
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

5/1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

Т.И. Маталаева

ТЕМА
РЕВОЛЮЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ
СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ



Т. И. Маталаева

ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1974**

78С2
М33

Маталаева Т. И.

М 33 Тема революции в творчестве советских композиторов. М., «Знание», 1974.

40 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 5. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассказывается о том, как тема революции раскрывается в монументальных музыкальных жанрах (оратории, кантате, опере, симфонии), созданных советскими композиторами в 60—70-е годы, что нового, художественно ценного несут в себе эти произведения.

90103

78С2

На обложке рисунок С. Чехонина

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3.
ОРАТОРИИ И КАНТАТЫ	6
СИМФОНИИ	21
ОПЕРЫ	31

Маталаева Тамара Ивановна

**ТЕМА РЕВОЛЮЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

Редактор Л. Ю. Ильяина. Худож. редактор Л. С. Морозова.
Техн. редактор Т. В. Пичугина. Корректор В. И. Гуляева.

А 06783	Индекс заказа 47105	Сдано в набор 22/1-74 г.	Подписано к печати 2/IV-74 г.
Формат бумаги 60×84 ¹ / ₁₆	Бумага типографская № 3.	Бум. л. 1,25	Печ. л. 2,5
Усл.-печ. л. 2,32	Уч.-изд. л. 2,27	Тираж 93080	Заказ 2712
			Цена 13 коп.

Издательство «Знание». 101835. Москва, Центр пр. Серова д. 3/4.
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области

© Издательство «Знание», 1974 г.

Введение

Тема революции — одна из ведущих тем советского искусства. Дмитрий Фурманов и Всеволод Иванов, Сергей Коненков и Борис Иогансон, Сергей Эйзенштейн и братья Васильевы — эти и многие другие выдающиеся деятели культуры вошли в нашу жизнь и в нашу память в первую очередь как глашатаи и певцы революции. В лозунговой строке Маяковского, в полотнах Петрова-Водкина, суровых героях скульптуры Шадра живут образы, не тускнеющие во времени дней, дух которых окрашивает жизнь нескольких поколений, в том числе нашу сегодняшнюю жизнь. Советское искусство не только воспело революцию, оно боролось и борется за воплощение в жизнь ее идеалов. И едва ли не самая активная роль в этой важнейшей функции искусства принадлежит музыке. Революционная песня звучала на рабочих митингах и демонстрациях, вместе с залпом «Авроры» она звала восставший Петроград на штурм Зимнего.

Александру Блоку принадлежат замечательные слова: «...что касается «музыки», то без нее ничего нельзя понять из происходящего сейчас в мире... Но раньше нам было суждено слышать лишь отдельные ее голоса. И может быть, лишь теперь начинаем мы понимать, что Революция — это симфония. Симфония народа...».

В нашей брошюре и пойдет разговор о том, как симфония революции, симфония народа воплотилась в конкретных произведениях советских композиторов, как в различных формах мастера нашей музыкальной культуры выразили героину Октября и неразрывно связанный с ней образ вождя революции Владимира Ильича Ленина.

Вспомним, как широко проникла музыка в народную жизнь послереволюционной России. Выйдя из подполья, революционная песня словно разлилась по площадям и улицам городов и деревень. Именно в те годы на смену салонным душещипательным романсам, столь характерным для русской действительности начала века, пришла массовая песня, ставшая одним из главных компонентов массовых театрализованных празднеств.

Вот он — революционный праздник начала 20-х годов. Площади и улицы, одетые в кумач, кричащие со стен боевые плакаты и сатирические куплеты. И над всем этим — музыка. Трубы, фанфары, песня. В 1931 году Ромен Роллан писал: «...я узнал об экспериментальных исканиях, о театре народных масс на открытом воздухе, самым изумительным цветением которого — цветением варварским, беспорядочным, но захватывающим — были празднества Революции в 1920 году в Ленинграде. Когда я читал описание их, руки у меня горели. Зачем мне не дано было принять в этом участие...».

В драматических спектаклях этого времени роль музыки чрезвычайно значительна. Звуковая атрибутика народных празднеств — шум толпы, митинговый говор, гремевшая медь духового оркестра — органически вошли в театральные представления. Революционная или народная песня, марш, матросская гармонь стали необходимым элементом драматических спектаклей. Об этом легко судить хотя бы по ремаркам пьес Тренева, Вишневого, Всеволода Иванова. Своеобразная звуковая симфония, вызывавшая прямые ассоциации с минувшими революционными событиями, строилась на резких контрастах: неистовых криках и внезапной тишине, отдельно звучащего голоса и хоровой массе, ритмически организованных шумов и песне. Так было в жизни, так запечатлелось это и в народных празднествах, и драматических спектаклях.

Мы не случайно остановились на звуковой картине революции. Интонации этой живой симфонии вошли впоследствии в арсенал советской профессиональной музыки, в той или иной интерпретации возродились в большинстве произведений, посвященных революционной теме. Показательно, что стихийно

возникший в массовых действиях тех лет синтез элементов искусств — слова, звука, движения, цвета — отразил одну из передовых тенденций в развитии искусства XX века, предвосхитил то направление, в котором и по сей день ведутся интенсивные поиски в оперном, ораториальном и других музыкальных жанрах.

Создание советской оперы во многом опиралось на особый тип спектакля 20-х годов — «драму на музыке». В спектаклях тех лет музыка являлась неотъемлемой составной частью внутренней ткани театрального действия. Интерес к музыке в драматических спектаклях породил многообразные формы ее применения и использования. «Чисто» музыкальные номера вводились в остропсихологические моменты, музыка задавала спектаклю определенный темп, переключала ритм восприятия, удерживала зал в нужном «тоне». В статьях, рецензиях, дискуссиях той поры много говорилось о «музыкализации» драматических спектаклей. В этих своеобразных музыкальных спектаклях наметились новые пути развития советской оперы на современном материале. Не случайно среди авторов музыки к драматическим спектаклям в те годы были Д. Шостакович, Б. Асафьев, Ю. Шапорин и другие.

Тесно связанная со словом, — а следует сказать, что советская драматургия этого периода отличалась высокой публицистичностью — музыка проникала в новые для нее жизненно важные сферы и, творчески осваивая их, формировала эмоциональное отношение к изображаемому событиям.

В начальный период становления советского искусства образы социалистической действительности раскрывались, как правило, через тему революции. И поскольку события революции были свежи в памяти композиторов, воплощение этой темы в произведениях тех лет носило характер непосредственного отклика, достигая лишь в наиболее ярких сочинениях значительных художественных обобщений. Тем не менее само обращение к современной теме с первых лет развития советской музыки и утверждение этой темы как ведущей явилось переломным моментом в истории мировой композиторской мысли.

Два события в общественной жизни страны стали значительными вехами для развития музыки в последние годы. Это — пятидесятилетие Великого Октября и столетие со дня рождения В. И. Ленина. В преддверии знаменательных дат появилось множество новых музыкальных произведений различных жанров, прозвучавших в концертных залах, с оперных

сцен, по радио и телевидению. Разумеется, не все они обладают одинаковой художественной ценностью, но их объединяет острое чувство современности, стремление воплотить в музыкальных образах мироощущение советского человека, раскрыть гуманистическую сущность социалистической действительности в масштабных, концептуально-значимых произведениях. Музыкальные произведения последних лет как бы вобрали в себя, обобщили полувековой опыт советских композиторов. Они не только воссоздают образы революции, хранимые в памяти, сердцах людей, но и развивают те общие стилевые закономерности, которые восходят к «музыке революции».

Историческая дистанция сгладила в известной степени непосредственность жизненных впечатлений революционных лет, столь ярко проявившихся в музыке первых послеоктябрьских десятилетий. Однако в лучших произведениях сегодняшних композиторов присутствует то глубинное осознание исторического смысла революции, которого недоставало порой музыке 20—30-х годов.

Тема революции ориентирует художественное познание на постижение коренных процессов действительности. Она подсказывает композитору, художнику, поэту выбор наиболее жизнеспособных современных средств художественной выразительности, становясь тем самым средоточием новаторских поисков. Исторические этапы развития советской музыки преемственно связаны между собой. В них закрепляются устойчивые тенденции стиле- и формообразования.

Посмотрим теперь, как раскрывается тема революции в конкретных музыкальных произведениях (оратории, кантате, опере, симфонии), созданных советскими композиторами в 60—70-е годы, что нового, художественно-ценного несут в себе эти произведения.

Оратории и кантаты

История развития советской оратории и кантаты сложилась так, что одно из первых произведений этого жанра «Путь Октября» (1927 г.) — коллективное произведение советских композиторов¹ — открыло собой галерею сочинений, непосредственно относящихся к великим событиям. Литературную основу оратории составил монтаж из произведений Маяковского,

¹ В создании оратории принимали участие В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, С. Рязов, В. Тарнопольский, Н. Чемберджи, Б. Шехтер.

Блока, Асеева и других поэтов. Написана эта оратория для большого оркестра с участием органа, гармоники, двух хоров (поющего и декламирующего), певцов-солистов, чтецов. Так же как и во многих произведениях тех лет, здесь присутствовал синтез слова и вокально-декламационных средств музыкальной выразительности, звуковой монтаж в виде комбинаций различных шумовых эффектов. Ритмодекламация — как сольная, так и хоровая — придавала произведению большую плакатность, привносила в него своеобразную красочность звучания. Не все в оратории оказалось художественно равноценным, но многие хоровые номера этого «музыкального действа» (так называли его авторы), например, хоры «На десятой версте», «Улица волнуется» А. Давиденко, стали советской музыкальной классикой. Они органично синтезировали суровую красоту революционных, солдатских песен, частушечных попевок, наигрышей гармоник.

В дальнейшем, раскрывая тему революции в кантатно-ораториальном жанре, композиторы трактовали форму более свободно, расширяли круг сюжетов. Тема революции решалась и на материале истории — «Емельян Пугачев» М. Ковалы (1939 г.) и непосредственно связывалась с современностью — «Кантата к 20-летию Октября» С. Прокофьева (1937 г.). Судьба названных произведений сложилась по-разному. Первое вскоре получило широкое общественное признание, второе озадачило, насторожило своей необычностью. В концерте кантата С. Прокофьева впервые прозвучала лишь в 1966 г. В сущности, этот год и стал годом ее второго рождения.

Чем же увлекла кантата Прокофьева слушателя 60-х годов?

С. Прокофьев, композитор неустанных творческих поисков, поставил перед собой не только сложную, но и необычную для музыкального искусства задачу — создать вокально-инструментальное произведение на подлинные тексты политических документов, точно передающих атмосферу времени.

Кантата необычна не только в своей литературной основе, она уникальна и по композиции. Десять небольших частей¹ образуют своеобразный триптих: формирование большевистской партии, Октябрьская революция 1917 года, утверждение социалистического строя. Центральные эпизоды сочинения

¹ Вступление, хор «Философы», оркестровая Интерлюдия, хор «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути», оркестровая Интерлюдия, хоровая сцена «Революция», хор «Победа», хор «Клятва», Симфония, хор «Конституция».

(IV, VI, VIII части) основаны на фрагментах из ленинских работ «Что делать?», «Марксизм и восстание», «Очередные задачи Советской власти», из речей и партийных воззваний.

Обращаясь к текстам Ленина, композитор не персонифицирует в кантате образ вождя, но воссоздает его сквозь призму коллективного героя, образ народных масс. Именно народ (хор) становится главным выразителем, проводником ленинских идей. Вот почему в ней нет сольных вокальных партий. Она строится на контрастах хоровых и инструментальных эпизодов, образующих в целом монументальную оркестрово-хоровую фреску.

Монументальность Октябрьской кантаты проявляется в плакатной символике хоров, в театрализованности, действенности ее массовых сцен, в патетической декламационности мелодики многих эпизодов.

Удивительный талант композитора сделал сложное простым, казавшееся невозможным в музыке — осуществимым и понятным. Прокофьев ощутил музыку ленинской речи, ее эмоциональность, интонационное разнообразие, простоту и ясность. Поэтому так естественно звучит она у Прокофьева, воплощаясь то в суровый, маршевый напев, то в лирическо-песенную мелодию, то в речевую декламацию.

Исполнительский состав Октябрьской кантаты включает наряду с профессиональными музыкантами и самодельные коллективы (допуская использование общего числа участников-исполнителей до 500 человек!). Кроме хора и симфонического оркестра — обязательного исполнительского состава для кантаты, — Прокофьев вводит баяны, военно-духовой и шумовой оркестры. Разнообразная звуковая палитра, тембровая красочность, «наглядность» звукоизобразительных эпизодов, сочетание песенности и ораторской декламационности, симфонического развития тем и шумовых эффектов дают воображению слушателей богатую пищу. В музыке кантаты воссоздаются картины революционных действий масс, их монументальных празднеств, скорбных прощаний, ликующего утверждения настоящего.

«Кантата к 20-летию Октября» С. Прокофьева — этапное произведение в музыкальном искусстве. С ней связаны значительные художественные открытия в кантатно-ораториальном жанре: привнесение в него действенно-оперного начала, значительное усиление, активизация роли оркестра в раскрытии поэтической идеи произведения, расширение границ образной сферы жанра. В сущности, произведение Прокофьева пред-

восхитило то направление поиска, тот круг проблем, который начали решать композиторы на рубеже 60-х годов.

Лучшие произведения ораториально-кантатного жанра конца 50-х годов связаны с воплощением темы Октябрьской революции. Это «Двенадцать» В. Салманова на стихи А. Блока (1957 г.), две оратории Г. Свиридова — «Поэма памяти Сергея Есенина» на слова С. Есенина (1955 г.) и «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского (1959 г.). Важной особенностью этих произведений становится не только то, что в них вновь возрождается тип сюжетно-героической оратории, возникшей в первые десятилетия развития советской музыки, но и ярко выраженная тенденция к большей индивидуализации всего сочинения в целом.

Оратория-поэма «Двенадцать», созданная Салмановым к 40-летию Октября, — своеобразная музыкальная «метафраза» знаменитой блоковской поэмы. Сквозь призму поэтических образов Блока композитор ощутил огромный размах, сокрушительную и очищающую силу революции, сметающей своим вихрем старый мир.

Точно найденными музыкальными штрихами Салманов создает гротесковые образы врагов революции: злобного буржуя, трусливого попа, противопоставляя им героев поэмы — двенадцать красногвардейцев, символизирующих революционный народ. В целом создается яркая музыкальная картина уходящего мира, на развалинах которого уже властно утверждает себя новое начало жизни.

Блоковская поэма отличается необыкновенным разнообразием средств художественного выражения. Автор строит поэму на частой смене стихотворных размеров, вводит в нее революционные призывы, слова и ритмы народных песен, частушек. Эта ритмическая основа блоковского стиха определяет строй оратории-поэмы. Оттого так органично вплетается в музыкальную ткань произведения частушка, которую Блок, а вслед за ним и композитор, сделали монументальной и драматической, фольклор петроградских улиц семнадцатого года, мещанский городской романс.

Оратория состоит из шести частей. Каждой из них предпосланы программные заголовки: I — Ветер, II — Двенадцать, III — Старый мир, IV — Выюга, V — Смерть Катьки, VI — Вдаль.

Как и в Октябрьской кантате Прокофьева, в оратории Салманова «Двенадцать» главное — воплощение образа коллективного героя, что также определило трактовку оратории как

чисто хорового произведения без участия солистов. Новизна драматического решения здесь заложена в самом жанровом определении оратории как оратории-поэмы. Композитор отходит от привычного понимания оратории как произведения возвышенно-монументального стиля. В ней доминируют стихия движения, динамика порыва, сквозное развитие образов.

В драматической «лепке», в многообразном использовании хора в оратории-поэме нетрудно усмотреть влияние традиций русского музыкально-сценического искусства, в особенности массово-хоровых сцен известных опер М. Мусоргского. Но сам характер музыкальных тем, вобравших в себя типичные интонации революционных, солдатских, городских песен, частушечных попевок, метод их развития выявляют и другую линию — опору на традиции советской музыкальной классики. Эта связь раскрывается, в частности, в приемах симфонического развития, в своеобразной лейтмотивности, драматургической активности оркестра. Музыкальная драматургия оратории органично сочетает в себе два момента — стремление к непрерывному сквозному развитию и создание ряда завершенных сценок-эпизодов.

Шесть частей оратории объединяются двумя лейттемами. Первая — тема вихря, вторая — тема двенадцати — главного героя оратории. Обе, как и в блоковской поэме, органично связаны:

Гуляет ветер, порхает снег
Идут двенадцать человек.

Открывающая ораторию первая часть «Ветер» передает атмосферу начала поэмы Блока. Ветер, то хлесткий и свистящий, то веселый и озорной, втягивает в вихревую спираль различных людей, застигнутых им на улице. Музыкальная композиция части строится из цепи контрастных эпизодов, объединяющихся темой вихря, которой отводится главенствующая роль в первой части оратории. Каждый эпизод части — как бы высвеченный из темноты характерный момент из жизни революционного города. В «скользящих» музыкальных интонациях слышатся стелания старушки, появляются гротесковые «зарисовки» сценок с попом, дамочками-сплетницами, буржуем. В музыке возникает то сурово-сдержанная речь («Постановили: на время — десять, на ночь — двадцать пять»), то доносимые очередным порывом ветра стоны — «хлеба, хлеба!» К концу части достигшее кульминации напряжение обрывается плакатно-броским призывом: «Товарищ, гляди в оба!»

Вторая часть — «Двенадцать» — экспозиция основного образа оратории — двенадцати красногвардейцев. Выше отмечалось, что эта тема объединяет все последующие части оратории-поэмы и становится ведущим музыкальным образом. Ее мелодику характеризует уверенная маршевая поступь, чеканный ритм. В ней своеобразно обобщаются черты строевых, походных солдатских и революционных песен. Она трижды проводится во второй части, чередуясь с эпизодами, развивающими городские песенные, частушечные интонации («А Ванька с Катькой», «Как пошли наши ребята»). И, сохраняя верность блоковскому замыслу, часть вновь завершается ораторским призывом: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг».

После динамических первых двух частей третья «Старый мир» — в драматургии оратории воспринимается как «наплыв» в кинокадрах: вьюга проносится мимо буржуя, упрятавшего нос в воротник, ставшего символом отживающего, ненужного.

И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

В воссоздании образа уходящего мира композитор использует «музыкальную идею», подсказанную Блоком. Мелодической основой всей части становится популярная городская песня «Не слышно шуму городского». В контексте данной части (и всего произведения в целом) песня, связанная с образом буржуя, окрашивается в сатирически-гротесковые тона.

Музыка четвертой части «Вьюга» возвращает нас к динамике первых двух частей. Но если раньше образы вихря и двенадцати экспонировались отдельно, то здесь они объединяются. Постепенно восходящее движение мелодии у хора звучит на фоне уже знакомой нам темы двенадцати из второй части, проходящей в оркестре.

Ритм становится важным объединяющим фактором двух тем. Маршевая поступь пронизывает не только всю часть, но и ораторию в целом, подчиняя себе весь музыкальный материал. Это обусловлено прежде всего трактовкой образа двенадцати в оратории-поэме, с которым связывается волевое, организующее начало. Вот почему все важнейшие драматургические узлы сочинения композитор строит на музыкальном развитии темы двенадцати. Другим же ярким образом блоковской поэмы отводится эпизодическое место как в композиции всего произведения, так и внутри его частей. Подобная эпизодическая функция характерна для пятой части оратории — «Смерть

Катьки». Она представляет собой по типу музыкальной образности хоровое скерцо. В его вихре внезапно возникают и столь же внезапно исчезают образы Ваньки и Катьки, мчащихся на лихаче. Резким обрывом всей звуковой массы фиксируется гибель героини и начинается кода — своеобразный плач по Катьке. Но —

Потяжелее будет бремя
Нам, товарищ, дорогой!

Эпilog оратории — «Вдаль» — возвращает к музыкальному образу двенадцати. В торжественно-гимническом звучании коды эпilога утверждается героическое начало произведения.

«Двенадцать» Салманова — яркое, талантливое произведение ораториального жанра, тонко воссоздающее колорит, эмоциональный настрой эпохи через характерные для нее интонации. Авторское «Я» здесь как бы скрыто за «жанровой изобразительностью», вызывающей конкретные ассоциации, представления о самой среде, той обстановке, в которой действовали герои оратории-поэмы.

Однако путь непосредственного обращения к интонационному словарю эпохи для воплощения замысла произведения не единственно возможный в музыкальном искусстве. Композиторы нередко воссоздают достоверный образ того или иного исторического события, периода жизни, опираясь на самый широкий круг интонационно-выразительных средств.

Если в оратории-поэме «Двенадцать» Салманов стремился дать «портрет эпохи», воплотив по-возможности точнее ее интонационный колорит, то «Патетическая оратория» Г. Свиридова (1959) раскрывает тему революции в ином ракурсе. В ней воедино слиты три момента: Революция — Родина — Поэт. Мысль о социальном назначении художника, осознание им идей революции составляют художественную идею произведения.

Оратория Г. Свиридова написана на стихи Вл. Маяковского. Найти музыкальный «ключ» к стихам Маяковского нелегко: его поэтика, нарушившая привычные законы и нормы стихосложения, казалась многим антимзыкальной. Стихи не «ложились на музыку», упорно сопротивлялись ей. Обилие разговорных, ораторских приемов, лозунгов, резкая, ударная ритмика — все это было еще малоизведанным для музыки путем. К поэзии Маяковского советские композиторы обращались и в прежние годы, однако ни в одном из этих произведений не удавалось еще достичь столь органичного слияния слова и музы-

ки, как в «Патетической оратории». Необычайная сила стихов поэта была великолепно претворена в звуках музыки, в синтезе двух начал — песенного и декламационного.

«Патетическая оратория» Свиридова поразила всех не только новизной решения темы, но и смелостью музыкального языка. По мысли автора, оратория для баса, смешанного хора и большого симфонического оркестра представляет собой единое целое. Семь частей без перерыва следуют одна за другой. Поэтическая основа оратории — отрывки из Октябрьской поэмы Маяковского «Хорошо» и отдельных его стихотворений («Левый марш», «Наш марш», «Разговор с товарищем Лениным», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»). На основе этого литературного материала Свиридов создал свою поэтическую композицию произведения, оставаясь при этом верным духу поэзии Маяковского.

По сюжетному развитию оратория делится на три музыкальные картины. Первая включает в себя три части — «Марш», «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», «Героям Перекопской битвы».

Начало оратории сразу же приковывает слух точно найденной интонацией, задающей тон всему произведению: распетая солистом-басом декламация «Левого марша» лавиной обрушивается на слушателя. Ораторский пафос, приподнято эмоциональный тон, динамический накал подхватываются хором и естественно переводятся в героический марш («Наш марш»), прерываемый возгласами певца-солиста «Левой! «Левой!». Фанфары труб, мощное звучание оркестра завершают часть. После громогласного «Марша», утверждающего Человека, его свободную созидательную деятельность, словно издалека в призрачно «размытом» звучании хора возникает зауспокойная молитва... «Ныне отпускаеши раба твоего», на фоне которой ведется рассказ о бегстве генерала Врангеля. Этот образный контраст-противопоставление двух миров — необыкновенная по силе воздействия художественная находка композитора. Зауспокойная молитва воспринимается не только как фон для повествования, но и как символ-обобщение умирающего старого мира.

Подлинно эпического размаха музыкальное развитие достигает в заключении первой картины — «Героям Перекопской битвы». Широкая распевность мелодии, которая несет в себе черты революционных песен, спокойная ритмика и несколько необычная метрика придают ей черты гимна.

Таким образом, первые части оратории строятся на ярких контрастах: эпический размах и музыкально-театральная конкретность раскрытия сюжета, ораторски приподнятая музыкальная речь, декламация текста и широкий распев песенных мелодий, звучание оркестровой массы и выделение отдельных групп инструментов. Особенно следует отметить опору мелодического языка на кварту — интервал, особенно характерный для революционных песен.

Героика первых частей оратории сменяется лирически-пропнковой музыкой средних. Четвертая и пятая части — «Наша земля», «Здесь будет город-сад» — объединяются живым теплом человеческого чувства, передающего безграничную любовь и привязанность к своей земле, «которую завоевал и полуживую вынянчил»... Здесь глубокий лиризм Маяковского вылился в звуках широкой, песенной темы.

Исполнительски четвертая часть строится целиком как басовое соло в сопровождении оркестра. Прозрачная красочность флейт, арфы, челесты в сочетании с выразительной басовой темой, основанной на русско-песенных интонациях, нежная светлая лирика музыки воспринимаются как поэтическая мечта о будущем. Драматургически эта часть подготавливает заключительный апофеоз и перекидывает арку к первым частям, воссоздавая образ трудных революционных будней.

В части «Здесь будет город-сад», как и в начальных эпизодах оратории, использован прием сопоставления пения и декламации. Низкий женский голос (меццо-сопрано) говорком, но соблюдая высоту нот, произносит текст. Рефрен песни подхватывается хором. Стремительный темп, засурдиненная звучность оркестра, моторность движения придают этой части скерцозный характер. Новая эмоциональная краска в заключительный эпизод вносится лирическим авторским отступлением. После приглушенного звукового колорита всей части возникает красивая мелодия у женского голоса в сопровождении прозрачных пассажей челесты и фортепиано. Основная мысль этой части — вера в силу созидательных, творческих возможностей человека.

«Разговор с товарищем Лениным» — тема глубоких авторских размышлений. По форме шестая часть — монолог: «Двое в комнате, я и Ленин — фотографией на белой стене». Эта часть оратории является лирической кульминацией, идейным центром произведения.

Развитие музыкальной образности в заключительных час-

тях оратории идет от задушевной мужественной лирики к гимну-апофеозу «Солнце и поэт» — жизнеутверждающему, ликующему финалу оратории. В нем в полную силу вступают весь хор и оркестр, темп резко меняется, голос баса-солиста (усиленный микрофоном) переходит в речитатив «Пойдем, поэт, взорим, воспоем у мира в сером хламе». И далее — в маршеобразном трехдольном ритме звучит — «Я буду солнце лить свое, а ты свое, стихами». Вступивший хор подкрепляет и усиливает слова солиста, а полный «голос» органа превращает звучность оркестра в нечто грандиозное. Завершается оратория прославлением творческой силы человека, его способности творить новый мир по законам красоты.

Музыка оратории значительна. При всем своем новаторстве и новизне музыкального языка она поражает своей простотой и ясностью, монументальным, широким, поистине русским размахом. «Патетическая оратория» (как и другие произведения Свиридова кантатно-ораториального жанра) не только стала советской классикой, но и пробудила еще больший интерес к подобному типу сочинений. Она еще раз подтвердила мысль о том, что подлинное новаторство возможно лишь на основе поэтической идеи произведения¹.

Даже на основе краткого анализа трех произведений кантатно-ораториального жанра можно заметить, что в них как бы размываются жанровые границы. Эта тенденция жанрового взаимопроникновения, наметившаяся еще в довоенные годы, в 60—70-х годах становится доминирующей.

Современную ораторию и кантату сближает с оперой динамика драматургического развития хоровых эпизодов, яркость психологических характеристик персонажей; с симфонией — усиление в ораториально-кантатном жанре значения инструментальных эпизодов, не только носящих картинно-изобразительный характер, но и концентрирующих в себе процессы музыкально-тематического развития. Причем очень часто именно в этих эпизодах заключена концепция всего произведения.

Открытые С. Прокофьевым, Г. Свиридовым новые пути решения в кантатно-ораториальном жанре революционной темы находят свое продолжение в творчестве других композиторов: «Октябрьской оратории» И. Калныня, написанной на слова самодельных поэтов-революционеров начала XX века, в

¹ Постановлением Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства в 1960 г. Г. Свиридову за «Патетическую ораторию» на слова В. Маяковского присуждена Ленинская премия.

«Гимне природы» Н. Сидельникова, созданного под впечатлением «Диалектики природы» Ф. Энгельса, в оратории К. Хачатуряна «Миг истории», написанной на документальные тексты революционных лет, в оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина, в основу которого положено поэтическое сказание М. Крюковой и воспоминания о Ленине его современников.

Оратории К. Хачатуряна и Р. Щедрина, созданные на рубеже 70-х годов к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина,—новый поворот в решении темы.

В ораториях «Миг истории» и «Ленин в сердце народном» нет широкого охвата исторических событий. В этих сочинениях главное не событийное начало, а отношение народа к уже свершившемуся. Причем в них взяты наиболее трагически напряженные моменты, связанные с судьбой вождя,—покушение на его жизнь («Миг истории») и преждевременная смерть Ленина («Ленин в сердце народном»).

Текст «Миг истории» смонтирован из нескольких письменных свидетельств о случившемся: воззвания ВЦИК от 30 августа 1918 года, связанного с покушением на В. И. Ленина, письма красноармейцев 5-й роты 3-го Московского пехотного полка, фрагментов из беседы с доктором Обухом, сводок официальных бюллетеней и письма Ленина с просьбой не беспокоить врачей звонками и вопросами. Таким образом, перед нами еще одно музыкальное произведение, написанное для чтеца, смешанного хора и большого симфонического оркестра.

Оратория начинается с драматической кульминации произведения. Экспрессия оркестрового вступления первой части, пронизывающие его ритм «морзянки» и глухие удары литавр, стремительный взлет хроматической темы подводит к тревожному «Всем, всем, всем!» Трехкратное обращение хора становится затем оркестрово-хоровым фоном, на котором чтец произносит воззвание ВЦИК. Эта часть не только своеобразная драматургическая заставка ко всему произведению, определяющая эмоциональный тонус последующих двух частей, в ней зарождаются важнейшие ритмоинтонационные «формулы», играющие большую роль в становлении процесса сквозного музыкального развития оратории.

Особенности драматургии произведения обусловлены, с одной стороны, документальной точностью фиксации событий, заключенных в определенные временные рамки (от 30 августа до 18 сентября), с другой — «сверхзадачей» произведения, раскрывающей эмоциональный подтекст.

Эти две линии в произведении выявлены очень четко. Документальное освещение событий поручено главным образом чтецу, «драматургия чувств» раскрывается вокально-инструментальными средствами. Отношения между ними подвижны. Драматическая экспрессия первых частей во многом основана на интенсивной подаче документального материала. В них музыка по-разному соотносится с текстом. То она является лишь фоном, сопровождающим чтеца, то берет на себя основную выразительную функцию. Но в архитектонике целого соотношение текста и музыки в процессе развития все больше и больше изменяется в сторону чисто музыкального «прочтения» документов. Напряжение первых частей постепенно смягчается в лирико-драматической хоровой фуге IV части и стихает в светлом звучании V — заключительной части оратории.

«Миг истории» и «Ленин в сердце народном» сходны в общих контурах музыкально-образного движения от выражения скорби к «тихой» кульминации просветленных чувств, но это сходство скорее внешнего порядка. Произведение Щедрина отличается глубоко индивидуальным раскрытием темы, его появление на концертной эстраде в 1970 году стало ярким музыкальным событием. Сам композитор отмечал, что обратившись к ленинской теме, он остановился на одном ее аспекте — лирическом. Оратория в такой трактовке сближается с кантатой, становится лирическим повествованием, выражением сокровенного, личного отношения к Ленину.

Р. Щедрин воссоздает образ вождя сквозь призму народного восприятия. Для воплощения своего замысла он использует как поэтическое народное творчество, так и воспоминания простых людей о Ленине. Отобранные тексты подверглись значительной переработке. Обратившись к повествованию народной сказительницы М. Крюковой «Каменна Москва вся проплакала», композитор за счет удаления архаизмов как бы сжимает его, концентрируя внимание на эпическо-образной его стороне. В воспоминаниях А. Бельмаса (бывшего латышского стрелка из личной охраны Ленина) Щедрин исключает из текста повторы, снижающие эмоциональный накал повествования. Неприкосновенным остается введенный в ораторию рассказ работницы П. А. Наторовой «Пуговка».

Непривычным, необычным был не только текст кантаты, сочетание его с современным музыкальным языком, которым весьма широко пользуется автор, но и идейно-эмоциональный замысел сочинения.

В 20-е годы, например, большое количество произведений различных жанров, посвященных Ленину, возникло под непосредственным впечатлением смерти вождя. Естественно, они носили скорбный, траурный характер. Впоследствии в Лениниане акцентировалась иная сторона — жизненность, бессмертие ленинского дела, что характерно и для произведений последних лет. Р. Щедрин же снова обращается к образу скорби. Словами простых людей в оратории повествуется о самом моменте смерти Ленина, о неожиданности «вести нерадостной», но музыка всем своим строем утверждает его бессмертие в сердцах миллионов людей.

«Ленин в сердце народном» — шестичастное произведение, написанное для трех солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Каждая часть относительно замкнута, ярко характерна. Следуя без перерыва, все они образуют целостное в своей композиции произведение. Важнейшим объединяющим фактором становится симфонизм как действенный метод музыкального развития, основанный на непрерывном, многостороннем раскрытии художественного замысла.

Сочетание эпического и лирического, общего и индивидуального придает композиции оратории двуплановость. Первая, третья и шестая части, основанные на поэтическом тексте М. Крюковой, развивают лирико-эпическую линию; вторая, четвертая раскрывают глубоко личное, индивидуальное. Таким образом, «психологическая нагрузка» каждой драматургической линии различна и вместе с тем они взаимообусловлены. Подобная двуплановость создает возможность показа явления как бы с разных сторон.

Интонационной основой лирико-эпической линии становятся типичные попевки старинных русских сказов и плачей. Но музыкальная архаика преломляется композитором сквозь призму современного музыкального мышления, образуя органичный сплав старого и нового, что во многом определило самобытность музыкального языка оратории Щедрина.

Первая часть — монотонный распев в стиле русских народных сказов излагается у сопрано хора «Это было, было в Москве каменной... велико несчастье у нас случилось...» Сопрано отвечают тенора и басы, рассказ прерывается плачем (Ламенто) всего хора. Надолго запоминаются нисходящие, хроматические глиссандо хора, рождающие интонации стона.

Образуя одну глухо-звучащую в низком регистре ноту, хор повторяет «Не стало товарища Ленина». Ему протяжным звучанием, сигналом горя отливается оркестр.

Композитор (по его словам) стремился воссоздать картину всенародных похорон Ленина. Он намеренно имитирует звуки заводских и паровозных гудков — «печальный звуковой символ, мимо которого невозможно пройти музыканту» (Шедрин).

Принцип повторности, свойственный былинным жанрам, в определенной мере сохраняется в оратории, но он не дается буквально. Характерные обороты былинной речитации, текстовые повторы, сонорные (звуко-колористические моменты) сохраняются и в третьей части, во втором Ламенто. Но они даны здесь более напряженно, отливаясь в выразительную мелодию у женской группы хора.

Другая драматургическая линия связана с иным кругом музыкально-выразительных средств, характеризующих индивидуальных героев. Вторая и четвертая части — монологи, основанные на современных вокально-речевых интонациях. Они органично, без перерыва, вводятся в общий процесс музыкального развития, но драматургическая функция их различна. Монолог Бельмаса (вторая часть) — драматическая кульминация цикла.

В музыке этой части сохранен непринужденный стиль повествования. В ее монодийности великолепно передан образ старого бойца и большевика, глубоко преданного своему делу, партии и человеку, охранять которого ему поручено.

Здесь композитором применено интересное новшество — он не всегда представляет в начале эпизодов необходимый метрический показатель (например, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и т. п.), чем подчеркивается необходимая свобода речитатива. Во второй части это метрическое указание заменяется указанием в секундах, это значит, что один такт музыки должен длиться определенное количество секунд. В более стремительном темпе дается центральный эпизод: «Вдруг выходит Мария Ильинична, бежит к телефону и в ужасе говорит...» Напряжение рассказа возрастает и подводит к кульминации: «Ленин умер!...» Растерянные интонации, момент замешательства и сомнений: «Нет, не верится, не верится...» И наконец повторяющееся категорическое утверждение: — «Нет, нет, нет, не может этого быть. Ленин, жив, жив Ленин!...» Этим твердым, волевым утверждением и заканчивается вторая часть.

Рассказ Наторовой дан в ином ключе. Как бы из тишины рождается легкая, быстрая мелодия у флейт, начинающая четвертую часть — «Рассказ работницы Наторовой». Простая женщина вспоминает об этом эпизоде из ее жизни («К нам на

завод приезжает Ленин. Мне кричат: «Наторова, ты примешь пальто»). Это простой и непринужденный рассказ о том, как работница пришила пуговицу к пальто «толстым номером, чтобы надолго хватило...» и «что никому она не открывала свой секрет». Рассказ работницы подвижен, ряд довольно быстро следующих друг за другом фраз идет на застывшем звуковом фоне оркестра. Лишь в паузах рассказа возникают сольные наигрыши флейты. Так, весьма скупыми средствами композитор передал атмосферу радостного возбуждения самой работницы от встречи с Лениным. Рассказ-воспоминание богат тонкими психологическими нюансами, естественными переходами светлых, лирических эмоций в скорбные, современных песенно-речевых интонаций в «стонущие», секундово-хроматические ходы, приближающиеся к причитаниям. В целом создается яркий, психологически насыщенный образ.

В пятой и шестой частях суммируется весь музыкальный процесс развития. В них соединяются лирико-эпическая и драматическая линии, концентрируя в себе важнейший музыкально-тематический материал оратории.

Пятая часть — Симфония — небольшой оркестровый эпизод. Неторопливая, размеренная поступь всего оркестра, жесткий гармонический язык создает ощущение возрастающего напряжения, экспрессии. Развитие приводит к кульминации, в момент которой у трех труб звучит траурная тема вступления.

Без перерыва следует эпилог — шестая часть. В нем композитор впервые в монументальный профессиональный жанр вводит партию, специально предназначенную для исполнительницы народных песен, со специфической для данного типа исполнителей манерой пения, звукоизвлечения (на премьере оратории эта партия исполнялась широко известной певицей Л. Зыкиной). Глубоко национальный характер части придает проникновенная, типично русская попевка, на которой строится весь эпилог («Ты спокойно спи, дорогой Ильич»). Эта часть — одна из необыкновенных творческих находок композитора. Разлив лирической мелодии особенно сильно впечатляет после предыдущих речитативно-декламационных эпизодов. Как голос народа, его выражение мыслей и чувств, тихо, ласково звучат слова, завершающие ораторию: «Мы с тобой, Ильич, не расстанемся». Заканчивается оратория постепенным растворением звучности («тихой» кульминацией) в каденционном вокализе-распеве. Так в оратории в единое, художественно целое сливаются былинный сказ, плач, мелодический распев,

лирическая песня. Оратория «Ленин в сердце народном» — новое слово музыкального советского искусства.

В раскрытии темы революции в музыке в последние годы ораториально-кантатный жанр занимает одно из ведущих мест. В нем найдено много индивидуально-творческих решений, выявлены огромные возможности разнообразного прочтения темы, широкого охвата ее образов от возвышенно-трагических, плакатно-публицистических до лирико-эпических.

Театральность, яркая контрастность эпизодов, использование различных типов декламации и песенных мелодий во многом ведут свое начало от революционных массовых «действ». Однако эти «первозлементы» празднеств в сфере современного композиторского мышления представляют качественно новую ступень художественного обобщения.

Ораториально-кантатный жанр вобрал в себя многие характерные черты современной музыки, органично сочетая публицистичность, гражданственность и верно схваченные приметы времени — детали быта. Вокально-речевая декламационность, песенный разлив мелодии, внутренняя экспрессия и широкое эпическое начало, динамизация сюжетной линии, создание собственной поэтической композиции, симфонизм становятся важными признаками нового типа ораториальной драматургии. Ее яркие новаторские черты оказывают огромное воздействие на другие жанры музыкального искусства.

Симфонии

Воплощение темы революции в симфоническом творчестве советских композиторов связано с разными типами программности: с программой-заглавием, которое становится лаконичным выражением содержания, с сюжетом, непосредственно связанным с введением слова в симфонию, с программой в самом широком смысле слова, достигаемой чисто музыкальными средствами, где преобладает инструментализм, за которым стоит осознанная поэтическая идея. Таким образом, программность в самых разнообразных ее проявлениях становится важным фактором конкретизации творческого замысла и способствует более целенаправленному слушательскому восприятию.

Первым значительным симфоническим произведением, отразившим события Октябрьской революции, становится Шес-

тая симфония Н. Мясковского. Она была исполнена в 1924 г. Много лет спустя, известный советский композитор В. Я. Шебалин, вспоминая об этом, писал: «Симфония еще до исполнения вызвала огромный интерес, и естественно, что концертная премьера ее стала «событием». Исполнению сопутствовал огромный успех. Помню, что после окончания финала с его просветленной кодой в зале, казалось, на несколько минут воцарилось молчание, а потом разразилась буря аплодисментов, отразившая потрясенность аудитории»¹.

В музыке Шестой симфонии волнует все: мятущаяся, экзостатическая напряженность первой части, тревожное скерцо второй, внутренняя углубленность мысли третьей, динамизм народно-массовых сцен четвертой. Драматургическим центром большой четырехчастной симфонии становится финал, где впечатления композитора от событий Великой Октябрьской революции переданы через ритмическую энергию песен французской революции — «Карманьелу» и «Все вперед», весьма популярные в России того времени. Революционные мелодии контрастируют в симфонии с мрачным средневековым католическим песнопением «День гнева». Эта тема традиционно использовалась в музыке для изображения зла, образа смерти (например, в произведениях Берлиоза, Листа, Рахманинова и др.). Аналогичную роль она играет и в симфонии Мясковского, но суть контраста здесь иная: ею как бы оттеняется трудность, «жертвенность» пути. Таинственно, сумрачно появляется средневековый напев в звучании басовых инструментов. В момент наивысшего напряжения музыки в ее оркестровую ткань вплетаются стоны человеческого голоса (хора), переходящие далее в широкий напев древнерусского духового стиха «Расставание души с телом». Симфония заканчивается настроением умиротворенности, которое все же не снимает тревоги и напряжения, рожденного образным строем произведения.

Таким было первое по времени отображение великих событий в инструментальном творчестве. В Шестой симфонии нет прямого воплощения образов Октября. Композитор подошел к нему через личные, субъективные впечатления пережитого, перечувствованного им самим. Шестая симфония действительно стала для ее создателя «музыкальной исповедью души», поиском ответа на многие мучившие его вопросы. Однако одно лишь это не было бы столь интересным, если бы в ней не запе-

¹ Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. М., «Советский композитор». Т. 1, 1959, стр. 254.

чатлелась бы сложность восприятия революции определенной частью русской, главным образом художественной, интеллигенции тех лет. В ее представлении революция как выражение мощной стихийной силы неразрывно связывалась с ее жертвенным пониманием, с темой жизни и смерти. Сам композитор впоследствии признавал концепцию своего произведения «странный». Однако симфония и по сей день остается одним из значительнейших произведений советского симфонизма, покоящихся своей искренностью, благородством, силой выражения чувств¹.

Почти одновременно с симфонией Мясковского появилось еще одно произведение, принесшее мировую славу советской музыке — Первая симфония Д. Шостаковича. Созданная в 1925 году еще совсем юным — девятнадцатилетним студентом Ленинградской консерватории — она вскоре перелетела границы Советского Союза. Огромный успех симфонии был не случаен. В ней привлекал особый образный контраст, новый динамизм и эмоциональная напряженность чувств. По своему содержанию она не была непосредственно связана с темой революции, но в ней уже ясно ощущалось новое миропонимание.

Два произведения — Мясковского и Шостаковича, прозвучавшие почти одновременно, — дают нам как бы разные проекции одного и того же явления, устанавливая их органическую связь.

В 1933 году была впервые исполнена Четвертая симфония Л. Книппера. Через 30 лет (в 1964 г.) композитор вновь вернулся к ней, создав еще одну, более совершенную редакцию произведения. Симфония в ее последней редакции воспринима-

¹ В «Автобиографических заметках о творческом пути» Н. Мясковский писал: «Несмотря на инстинктивно верную идейную направленность, отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения (я начал заполнять этот пробел только около 1930 года), вызвало какое-то интеллигентско-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны; это, естественно, отразилось на тогда же возникшем замысле 6-й симфонии... Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения неизбежно привело к кажущейся теперь столь странной концепции 6-й симфонии с мотивом «жертвы», «расставания души с телом» и каким-то апофеозом «мирного жития» в конце; но волнение, вызвавшее зарождение этой симфонии, и жар при ее осуществлении делают это сочинение дорогим мне и теперь и, видимо, способным посейчас захватить слушателя, насколько я мог судить по здешним исполнениям и все учащающимся исполнениям этой симфонии за границей, особенно в Америке». Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Т. II, стр. 15—16.

ется не только как поэтическая повесть о юных героях гражданской войны, но и как рассказ о молодости нашей страны.

Четвертая симфония имеет определенную программу, задуманную автором как памятник годам становления Советской власти, годам гражданской войны и посвящена поколению комсомольцев, отдавших жизнь за светлое будущее. Потому она и названа им «Поэма о бойце-комсомольце». Это повесть о пареньке, ушедшем на войну и погибшем во имя свободы народа и жизни людей.

Симфония написана для большого симфонического оркестра, хора и солистов. В ней две основные темы: первая — сильная, волевая тема Жизни, вторая — походная кавалерийская песня. Они проходят через всю симфонию, объединяя собой все четыре части. Неповторимую прелесть этой симфонии придает проходящая у хора песня «Полюшко-поле» на слова В. Гусева (вторая тема), исключительная по своему богатству, яркости, незабываемой красоте и выразительности. Мелодия ее выходит из глубин народной песни (недаром сам композитор указывал на сходство некоторых ее оборотов с темой «Рассвета на Москве-реке» Мусоргского). Впоследствии «отделившись» от симфонии, она получила самостоятельную жизнь советской массовой песни. И вряд ли теперь многие из поющих знаменитую песню «Полюшко-поле» знают, что она впервые возникла как «побочная тема» большой симфонии...

Подлинное раскрытие народно-героической, революционной темы в инструментальной музыке принадлежит Д. Шостаковичу. Идеи революции стали жизненным нервом всего его творчества, всей его деятельности. Напомним, что композитор родился всего лишь через год после событий первой русской революции (в 1906 году). Обстановка его детства хранила еще свежие следы трагических событий. В 11 лет Шостакович создает свои первые произведения: «Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции». Третьего апреля он был среди рабочих, встречающих Ленина на Финляндском вокзале, а спустя несколько месяцев — стал свидетелем рождения нового мира в Петрограде.

Сам композитор вспоминает: «Октябрьская революция определила жизнь моего поколения, стиль творчества, тематику, язык. А главное — она создала тот подъем эмоциональных сил и ту особую душевную «температуру», которая всегда поднимает творчество над обыденной житейской суетой».

Уже в ранних симфониях (Второй и Третьей) выявляется чуткая ко всему жизненно новому музыкальная наблюдатель-

ность композитора. В них слышатся новые для музыки отголоски ораторской речи, митингового говора, ощущается «зримость» образов, картинность, театральность массовых эпизодов. Использование в музыке интонационных оборотов революционных песен становится важным стилиобразующим фактором в творчестве советских композиторов. Но в произведениях Шостаковича русский революционный песенный фольклор впервые обретает величайшую силу обобщения.

Революционный фольклор в творчестве Шостаковича — особая большая тема. Отметим лишь то, что путь к Одиннадцатой симфонии («1905 год») и к Двенадцатой («1917 год») лежал через десять хоровых поэм на слова революционных поэтов (1951). В них зарождаются важнейшие лейтмотивы Одиннадцатой симфонии.

Одиннадцатая симфония — этапное произведение монументального программного советского симфонизма, созданное к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции¹.

В симфонии воскрешаются образы революционного прошлого. Композитор ведет слушателя на Дворцовую площадь. Ощущение застылости и мрачного оцененения нарушается трагической картиной расстрела мирной демонстрации рабочих («9-е Января», 2-я часть). Оплакивание погибших и скорбное прощание с ними («Вечная память», 3-я часть) перерастают в гневный протест, готовность к революционным действиям («Набат», 4-я часть). В ткань симфонии органически входят революционные песни — «Слушай», «Арестант», «Вы жертвою пали», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу». Объединенные программой, сквозным сюжетным развитием, они придают симфонии документальную, историческую достоверность и вместе с тем становятся основой глубочайших художественных обобщений.

Динамика музыкального развития нарастает в симфонии через цепь контрастов. Принцип резких контрастных сопоставлений ощущается в общей структуре симфонии, в строении ее частей, в характере тематизма, в динамике чувств и т. д. Одиннадцатая симфония — гениальное воплощение в музыке трагической страницы истории русского революционного движения. Ее выразительность возникает из страстного, глубоко личного отношения самого композитора к событиям 1905 года. В мо-

¹ За Одиннадцатую симфонию Д. Шостаковичу была присуждена Ленинская премия.

мент наивысшего напряжения в сцене «Кровавого воскресенья» впервые как авторский комментарий звучит тема «Обнажите головы» (она взята композитором из написанной ранее хоровой поэмы «9-е Января»). В дальнейшем эта тема неизменно появляется в самых напряженных, кульминационных моментах развития симфонии. Шостакович словно говорит всем: «Склоните головы перед подвигом русских революционеров, русского народа». Музыка симфонии он как бы реализует свою же мысль о том, что «идейный смысл произведения определяется не внешней пропорцией «грустной» и «бодрой» (музыки), а пафосом выраженных в нем гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью»¹.

Еще до появления в 1927 году Второй симфонии («Посвящение Октябрю») у композитора возникла мысль о создании симфонии о Ленине. Но, вероятно, тогда он не нашел еще в себе достаточно творческих сил для воплощения столь грандиозного замысла. В 1940 году в статье «Памяти вождя», опубликованной в «Ленинградской правде», он отмечал, что «написать симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина, его заветное желание, что мысль о ней возникла еще в 1924 году, в дни глубокого всенародного траура. Но замысел ее начал созревать лишь ко второй половине 30-х годов. В одной из своих заметок композитор писал о том, что он отчетливо сознает невероятную трудность творческой задачи — воплотить в искусстве образ вождя. «И когда я говорю о сюжете своей симфонии, я разумею не исторические события, не биографические факты, связанные с именем Владимира Ильича, а лишь общую тему, общую идею произведения»².

Замысел симфонии в тот период не получил своего творческого воплощения, а музыкальные эскизы были использованы в других произведениях. Реализовался этот замысел лишь в 1961 году в его Двенадцатой симфонии («1917 год»). На титульном листе — посвящение: «Памяти Владимира Ильича Ленина». Конкретные революционно-исторические события, запечатленные в частях большого четырехчастного цикла, объединяются одной идеей — великого созидательного начала общества, основанного Лениным.

Двенадцатая симфония является логическим продолжением Одиннадцатой. Их объединяет не только тема, но и черты общности в строении цикла, в характере музыкальной образ-

¹ «Дмитрий Шостакович». М., Советский композитор, 1967, стр. 20.

² Д. Шостакович. Заметки композитора. — «Литературная газета», 1938, 20 ноября.

ности, интонационной основе тем. Однако в каждой из них есть своя доминирующая сфера образов: в Одиннадцатой — трагическая, в Двенадцатой — героическая. В последних своих симфониях композитор широко использует программность, что в некоторой степени облегчает их восприятие. Его образно-конкретная, выразительная музыка XI, XII, XIII, XIV симфоний заставляет вспомнить слова Ромена Роллана: «В музыке в тысячу раз больше оттенков и точности, чем в словах; и выражение определенных чувств и сюжетов не только ее право, но и ее обязанность...»¹.

Двенадцатая симфония сочетает в себе программный (сюжетно-картинный) и философски-психологический типы симфонизма (непрограммный). Сохраняя внешние классические контуры четырехчастной симфонии, Шостакович не доводит до полного завершения ни одну из ее частей. Весь процесс развития Двенадцатой симфонии неудержимо устремляется к финалу, в котором и разрешаются все драматические коллизии произведения. Части симфонии сливаются, и она воспринимается не как многочастное симфоническое произведение, а как симфонический дифирамб, как написанная на одном дыхании поэма, в которой драматическое повествование вбирает в себя огромное чувство любви к вождю.

Четыре части Двенадцатой симфонии имеют программные заголовки: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора» и «Заря человечества». Первые же такты вступления симфонии («Революционный Петроград») вводят слушателя в атмосферу бурлящих гневом заводских рабочих окраин города. Тема вступления (излагаемая в басовом регистре виолончелей и контрабасов) рождает образы героики, эпической мощи.

В основе первой части две темы, близкие по своему мелодическому рисунку, но различные по характеру. Одна из них — динамична, ритмически четка, другая — более спокойна, мягче, лиричнее. Обе они играют важнейшую роль в драматургии симфонии. Драматически напряженная экспозиция тем сменяется еще более высоким накалом развития в разработке. В момент кульминации в героическое звучание второй темы вляется (у труб) мотив песни «Смело, товарищи, в ногу». В репризе части доминирует тот же напряженный тон, что становится одной из характерных стилизованных особенностей симфоний Шостаковича. Автор весьма сильно динамизирует репризы в своих произведениях. Для него реприза — не просто возвра-

¹ Р. Роллан. Музыканты наших дней. М., Музгиз, 1938, стр. 60.

щение экспозиционного материала, а качественно новый этап развития. Вот почему репризы его симфоний часто совпадают с генеральными кульминациями развития. В Двенадцатой симфонии это подчеркивается не только проведением главной темы у всего оркестра, но и сопровождающей ее тревожной дробью малого барабана и литавр — как напоминание о том, что борьба еще продолжается. Яркая оркестровка придает музыке первой части зрелищность, необычную образную выразительность.

Первая часть симфонии непосредственно переходит во вторую — «Разлив». Величавая тема, излагаемая валторной, воссоздает в воображении слушателя образ вождя. Здесь нет внешнего действия: основное — глубина философской мысли, энергия ее выражения, строгость, сосредоточенность.

В мелодике второй части нет широких размашистых ходов. Основанная преимущественно на секундовых попевках, она рождает ассоциации с человеческой речью. Секундовое «кружение» словно раскрывает напряжение мыслительного процесса, мелодия как бы «интеллектуализируется». В процессе развития темы параллельно с ней возникает вторая. Мелодический контур ее начальной фразы близок теме «Обнажите головы» из Одиннадцатой симфонии, но здесь она звучит не как обращение к человечеству, его памяти, а как раздумье вождя о готовности товарищей к новым битвам и связанных с ними новыми жертвами.

В музыке второй части симфонии ясно выявляется свойственное стилю Шостаковича «...особое единство интеллектуализма и напряженнейшего эмоционализма... это в основном не сочетание холодного разума с пылким чувством, а чаще наоборот — сочетание пылкой, страстной мысли со сдержанным проникновенным и обобщенным чувством»¹. Именно в этом слиянии эмоционального и интеллектуального начал выражается в музыке величие Ленина.

Третья часть «Аврора» естественно и органично развивает одну из тем медленной (второй) части. Но она обретает здесь энергию движения огромных масс, соединяясь с победно-торжествующим звучанием второй лейттемы симфонии.

Последняя, четвертая, часть «Заря человечества» утверждает главную идею симфонии. В ней синтезируется музыкальный материал предыдущих частей, подводится итог всему предшествующему развитию. В светлой, радостной коде ширит-

¹ Дмитрий Шостакович. М., «Советский композитор», 1967, стр. 353.

ся и разрастается победное звучание знакомых тем из первой части.

Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Шостаковича и по сей день остаются вершинными точками в развитии советского программного симфонизма. В них органично сливаются высокая идейность и художественное мастерство.

Среди произведений, написанных после Двенадцатой симфонии Шостаковича, следует выделить симфонию-ораторию «Про Ленина» Я. Вайсбурда (1965) для смешанного хора, баритона и большого симфонического оркестра на стихи В. Маяковского (по поэме «Владимир Ильич Ленин»).

Художественная идея произведения раскрывается в ее эпиграфе:

Залили горем,
 свели в Мавзолей
Частицу Ленина —
 тело.
Но тленью не взять —
 ни земле, ни золе —
Первейшее в Ленине —
 дело.

Четверостишие Маяковского становится как бы авторским указанием на характер развития темы в произведении. Если в Двенадцатой симфонии Шостаковича программа ее раскрывала последовательно-историческое развитие событий, то в симфонии-оратории Вайсбурда она дается словно ретроспективно.

После трагической, патетически-траурной музыки первой части («Мы хороним») начинается рассказ про Ленина. («Время, начинаю про Ленина рассказ»). В ней еще сохраняется тяжелая маршевая поступь, пунктирная ритмика, стоны-плачи у хора, но в общей направленности развития образ народной скорби сменяется мужественной лирикой.

Третья и четвертая части («Сверху взгляд на Россию брось», «Город грабил, греб, грабастал») воссоздают картины царской России, «словно плетью исполосованной», и капиталистического города.

По музыкальной образности они контрастны: третья — зловеще-мрачное скерцо, четвертая — урбанистически-механизированная картина города-спрута. Пятая и шестая части («По всему по этому родился Ленин» и «Вся власть Советам») — победа революции, установление народной власти.

Все шесть частей симфонии-оратории идут без перерыва. Они объединены единым кругом интонаций, мотивов, которые

претерпевают значительные изменения в процессе своего развития, трансформируясь то в интонации траурного марша, то лирико-драматического монолога, то в остросинкопированные, нервно-подстегивающие интонации американского танца регтайма, то приобретая черты революционной песни. Интонационное единство, логика контрастных сопоставлений, динамика тонального развития способствуют цельности, стройности композиции произведения.

Как видно из определения симфонии-оратории, в ней соединены признаки двух жанров, но с преобладанием первого — симфонического, что выявляется не только в сквозном интонационном развитии, но и в особой драматургической роли чисто инструментальных эпизодов. Они несут в произведении разную функциональную нагрузку: вступления, экспозиционного изложения основных тем, объединения различных эпизодов части, и, что самое главное, они становятся важными обобщающими узловыми моментами музыкального развития.

Если Вайсбурд в своем произведении органично сочетает признаки двух жанров, что создает возможность возникновения контрастов, обусловленных смыслом текста, требованиями сюжета, драматическим действием и сменой настроения, то Я. Иванов в Тринадцатой симфонии, созданной в канун 100-летнего юбилея со дня рождения В. И. Ленина, находит иные пути соотношения текста и музыки.

В Тринадцатой симфонии («Symphonia Humana») использованы стихи З. Пурва. Само название говорит о стремлении композитора передать своей музыкой образ философски-насыщенный, обобщенный, сдержанно-сосредоточенный. «Мы, композиторы, можем лишь стараться приблизиться к тому, чтобы отразить небольшой аспект этой общечеловеческой темы, сказать то, что является дорогим нашему сердцу», — писал Я. Иванов.

Поэтический текст, введенный композитором в симфонию, не является основой сюжетного развития (как это наблюдается, например, в симфоний-оратории Вайсбурда); он лишь направляет чувство и мысль слушателя. Текст становится как бы эпиграфом к каждой части, и не случайно композитор поручает его чтецу, а не певцу. Голос чтеца-актера становится для композитора важной фонемой — своеобразной звуковой краской, которая должна определенным образом соотноситься со звучанием оркестра как темброво, так и эмоционально.

Своеобразие использования текста в произведении обусловило во многом оригинальность его структуры: каждой из трех

частей симфонии предпослано небольшое вступление-прелюдия (в которой и вводится чтец), завершается симфония постлюдией. Музыка всех вступительных разделов одинакова, но появляясь вновь, она звучит в иных оркестровых тембрах, иной инструментовке.

Тринадцатая симфония латышского композитора — это утверждение образа нашего современника, великого созидательного начала советской действительности.

Так в симфоническое творчество советских композиторов входит новое — публицистичность, тенденциозность, подчинение современных средств выразительности воплощению коммунистического идеала.

Оперы

Исторически эстетические принципы оперы складывались так, что ее сюжеты, как правило, брались из далекого прошлого: мифологии, античной литературы. Считалось, что условности оперного искусства лучше увязываются с представлениями о прошлом, нежели с отображением настоящего, современности. Тем не менее оперная классика знает произведения, в которых была бы отражена жизнь, современная композитору (например, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Травиата» Верди, «Кармен» Бизе, «Чио-чио-сан» и некоторые другие оперы Пуччини).

Действительно ли опере «противопоказана» современность? Ответ на этот вопрос был уже дан, как мы видели, классическим оперным искусством, которое не только через прошедшее раскрывало важнейшие проблемы настоящего, а в сущности подошло к непосредственному их воплощению. Великая Октябрьская социалистическая революция ускорила этот процесс.

Разумеется, воплощение новой темы в искусстве не означает отхода от традиций прошлого. Многое в русской классической опере не только подготовило, но и определило важнейшие черты оперы наших дней.

Первые попытки раскрытия революционной темы в советской опере относятся ко второй половине 20-х годов. Примечательно, что за решение этой сложной проблемы взялось молодое поколение композиторов. Вслед за первой современной оперой С. Гладковского и Е. Пруссакса «За красный Петроград» появляется еще несколько очень характерных для этих

лет произведений: «Прорыв» С. Потоцкого, «Лед и сталь» В. Дешёва, «Северный ветер» Л. Книппера, «Фронт и тыл» С. Гладковского, «Черный яр» А. Пашенко¹. Объединяет их общность темы — борьба за власть Советов; одно стремление — воплотить образ нового человека, коммуниста-борца, раскрыть несокрушимую волю, героизм рабочего класса. Характерны для них и общие композиционные приемы.

В первых советских операх на современную тему есть много выразительных зарисовок быта России времен гражданской войны. Это ценные музыкально-документальные памятники эпохи. Вместе с тем на этом раннем этапе развития советской оперы преобладала «сиюминутность» эмоциональных ощущений. Трудно было еще отделить главное от преходящего, вырваться из интонационного плена привычных драматургических приемов.

В ранних советских операх, отображавших революционные события, герои, как правило, раскрывались с какой-либо одной стороны. В них высвечивалось главным образом волевое начало, что, впрочем, в те годы было положительным явлением.

Важными вехами в развитии советской оперы становятся «В бурю» Т. Хренникова (пост. 1939) и «Семен Котко» С. Прокофьева (пост. 1940).

Вскоре после появления их на сцене вокруг спектаклей разгорелась жаркая дискуссия, в ходе которой они противопоставлялись друг другу как песенная опера («В бурю») и речитативно-декламационная («Семен Котко»). Годы подтвердили жизнеспособность обоих произведений: «Семен Котко» пережил свое второе рождение в Большом театре в 1970 году, «В бурю» много лет не сходит со сцены театра им. Станиславского и Немировича-Данченко в Москве и других театров страны.

Основная идея оперы Т. Хренникова «В бурю» — утверждение «ленинской правды» (Немирович-Данченко). В эмоциональном накале образов композитор воплотил тему становления революции в деревне и жестокую борьбу с врагами. Драматической кульминацией оперы становится сцена в кабинете Ленина, куда пришли издалека крестьяне — «ходоки за правдой».

Здесь мы подошли к труднейшей проблеме — возможности воплощения образа Ленина на оперной сцене. По логике развития сцена у Ленина должна стать важнейшим узловым мо-

¹ См. об этом подробнее в кн.: «История музыки народов СССР», т. I. М., «Советский композитор», 1970.

ментом в сценическом и музыкальном развитии произведения. Она действительно становится кульминационной, но пока только в одном лишь плане — сценическом. Композитор еще не решился воплотить всю сцену с Лениным чисто вокальными средствами: Ленин, появляясь на сцене, произносит текст только лишь как драматический актер, музыка в этот момент снижается.

Интересно, что двумя десятилетиями позже Вано Мурадели в опере «Октябрь» решил подобную творческую задачу уже музыкальными средствами. По своей жанровой природе эта опера продолжает линию песенной оперы, берущей свое начало от «Тихого Дона» И. Дзержинского.

Время и место действия оперы «Октябрь» — Петроград в период с 3 апреля по 25 октября 1917 года, т. е. в самое напряженное время для партии большевиков. В опере ощущается стремление композитора не только показать движение народных масс, но и желание более многогранно воплотить образ вождя. Мы встречаемся с Лениным трижды: в сцене перед Финляндским вокзалом (3-я картина), в Разливе (6-я картина) и в финале оперы (сцена «Залп «Авроры», 8-я картина). Эти три картины отражают важнейшие этапы социалистической революции: Апрельские тезисы, курс на вооруженное восстание, начало Великой Октябрьской революции. С образом Ленина связываются главные, узловые моменты драматургического развития. Мурадели, как и Хренников, для раскрытия образа вождя использует прием драматического театра. Вместе с тем он делает первый шаг на пути создания образа Ленина музыкальными средствами. Художественно ценным в этой опере можно считать то, что композитор нашел убедительное решение сцены, в которой зритель видит Ленина поющим. Шестая картина первого действия стала одной из лучших во всей опере.

Предутренний час светлой лунной ночи, видна мерцающая гладь озера. Перед затухающим костром сидит пожилой рыбак, он ждет приезда товарищей, чтобы провести их к шалашу. Встреча и беседа с Лениным дается как разговорный диалог. Но вот Ленин прислушивается к доносящейся с озера бурлацкой песне «Камушка»; под влиянием нахлынувших воспоминаний он подхватывает естественно и просто знакомый мотив.

В этой сцене оперные условности не противоречат жизненной достоверности. Музыкальный эпизод — русская песня, включенная в словесную ткань действия, — привносит в образ Ленина теплоту, задушевность человеческого чувства.

Музыкальная критика единодушно отмечала достоинства этой сцены, оценивая ее как творческую находку. Так постепенно рушились накопившиеся веками предвзятые суждения по поводу того, что можно показывать на оперной сцене, а чего — нельзя! И композиторы, шаг за шагом преодолевая устаревшие каноны, заставляют нас, слушателей и зрителей, нередко менять свои, накопившиеся с годами, устоявшиеся суждения и привычки.

Подобное произошло и с восприятием нами «Оптимистической трагедии» В. Вишневского. Зная хорошо пьесу, неоднократно встречаясь с ней в драматических театрах в разных режиссерских интерпретациях и в кино, как-то не думалось о возможности ее музыкального прочтения. Казалось, что она и не укладывается в границы музыкальных, а еще более — оперных форм!

Композитор А. Холминов художественно убедительно доказал, что сюжет «Оптимистической трагедии» не только легко «ложится» на музыку, но и дает возможность органически синтезировать в себе черты классической и советской оперы. Трагический сюжет, исключительные ситуации, обобщенность, монументальность образов и глубокий психологизм — благодарный материал для музыки. Именно в раскрытии подобных ситуаций острее, глубже выявляются специфические возможности музыкального искусства.

Опера «Оптимистическая трагедия» (либретто А. Машистова и А. Холминова, пост. 1965) подкупает талантливостью музыки, взволнованностью, накалом революционно-романтических чувств. Драматургия оперы основана на контрастном противопоставлении различных музыкально-интонационных сфер, характеризующих женщину-комиссара, коммуниста финна Вайнонена, революционных матросов, с одной стороны, Вожака, Сиплога, матросов-анархистов — с другой. Опера по своей природе — песенна. Песенность становится ведущим методом художественных обобщений.

Начало оперы необычно. Холминов отказался от вступления (столь распространенного ранее в оперном жанре). Зритель включается в действие сразу же. Опера открывается призывным сигналом трубы, чередующимся с голосом диктора. Трубные сигналы являются не только заставкой к каждому действию, как бы открывающей новую страницу; они играют роль символа пути, по которому пройдет матросский полк. Кроме того, сигнал становится важным импульсом интонационного развития. Его квартовые «зовы» органично включаются

в музыкальные характеристики главных действующих лиц. Так, трубные сигналы вплетаются в оркестровую ткань, становятся интонационным ядром монолога комиссара в первом действии оперы. Лирически-нежно звучат они в большой моно-сцене второго акта, в словах комиссара, обращенных в письме к матери. Приобретают графическую четкость в последнем действии, в сцене пленения батальона и гибели комиссара.

Волевые музыкальные интонации, берущие свое начало от революционных, народных песен, становятся той стилевой основой, на которой рождается монументальный образ балтийских моряков.

Если важнейшим средством раскрытия образа нового героя становится песенность, то в показе отрицательных персонажей главенствующая роль принадлежит речевой декламации, насыщенной хроматизмами. Хроматические интонации используются в опере многообразно, но, как правило, в нисходящем движении, в противопоставлении квартовым взлетам героических тем. Они пронизывают речитативы Вожака, врываются резким диссонансом в сцену пьяного разгула анархистов, в картине расстрела двух пленных офицеров.

Следуя традициям классической оперы, кульминационным моментом драматургического развития становится столкновение героя и антигероя — Комиссара и Вожака, а наиболее действенным элементом формы — диалог. Но это — не просто столкновение характеров, это столкновение двух противоположных миров! А между ними — мятущаяся фигура Алексея. С первых же тактов оперы создается ощущение родства судьбы Алексея и матросов. В его образе собрано в узел, персонифицировано все то, что рассредоточено в матросской массе.

Большая роль в драматургии оперы отведена мужскому хору. Это и естественно, так как прежде всего через хоровые сцены раскрывается основная идея произведения — процесс перерождения матросской вольницы в боевой морской полк. Хоровые эпизоды — лучшие в опере. Они покоряют своей стихийной силой, эмоциональным накалом, широким дыханием мелодии. Значителен по музыке финал первого акта, в котором разнокалиберная масса объединяется в едином порыве.

Полк выступает на фронт. Всех всколыхнуло известие, что необходимо покинуть море. Хор «Прощай, море, прощай!» звучит в опере всего лишь один раз, но он надолго остается в памяти. В последнем, третьем, действии оперы, когда ночью в степи у догорающего костра уставшие моряки вспоминают безбрежные просторы родной Балтики, возникают реминисценции

знакомых интонаций из первого акта. Но это — лишь отголоски страстно-напряженного, мятежного чувства, влитого в хор «Прощай, море, прощай!» Композитор, создавая мелодию этого хора, не привносит в него каких-либо новаторских приемов; он скорее воспринимается как нечто уже знакомое. Мелодика хора рождает ощущение когда-то слышанной песни. Вместе с тем это не так. Здесь даны лишь типичные интонации советской массовой песни.

Интересна и драматургическая роль хора. Композитор и либреттист не включили в оперу весьма важную и «выгодную» для музыкального произведения сцену прощального бала на корабле. Однако хор («Прощай, море!»), своеобразно сочетающий черты вальса и марша, как бы вбирает в себя сиюминутное (прощанье) и будущее (героический марш). В финале второго акта, в хоре «Степной солончак под ногами» — маршевость приобретает уже главенствующее значение. Все это органично вытекает из музыкально-драматургического развития. Если в первом действии ощущение единства пришло через вспышку эмоций, то здесь мы встретились уже не с разноликой матросской массой, но с коллективом, спаянным единой целью.

Опера завершается апофеозом. Хор (без слов), сливаясь с оркестром, звучит как торжественный гимн людям, которые сделали все, что могли... Больше, чем могли...

Общий оптимистический тон произведения, песенная природа, броскость музыкальных тем, плакатная публицистичность — перекидывают мост к советскому искусству первых десятилетий. Однако это уже иная степень обобщения на более высоком уровне развития искусства. Опера заслуженно получила высокую оценку критики и общественности¹.

К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции появились новые оперы. Большой интерес вызвала поставленная в сезон 1967/68 года театрами Ленинграда и Москвы опера «Виринея» С. Слонимского (либретто С. Ценина по повести Л. Сейфуллиной). А. В. Луначарский в свое время оценил Виринею как один из самых светлых, поучительных образов, какие дало нам послереволюционное искусство в крестьянской теме.

«Виринея» — первый опыт молодого композитора в этом жанре. И тем не менее критика оценила ее как значительную

¹ А. Холминову за оперу «Оптимистическая трагедия» и «Весну о Ленине» в 1969 г. была присуждена Государственная премия РСФСР — премия им. Глинки.

веху в развитии советского музыкального театра. При оценке произведения Слонимского критики нередко в своих сравнениях ссылались на имена величайших наших русских композиторов — Мусоргского и Прокофьева, считая, что «Виринея» в своей острой речевой характерности, выразительной, смысловой подаче слова, драматургически-активного решения народно-массовых сцен продолжает линию «Бориса Годунова» и «Семена Котко». Само по себе сопоставление этой оперы с гениальными творениями русской оперной классики говорит о факте очень значительном, о том, что в опере появилась незаурядная, ярко индивидуальная личность композитора.

Индивидуальность Слонимского сказалась в новизне трактовки жанра, в самой музыке, выразительной красоте ее мелодий.

Многие знакомы не только с повестью Сейфуллиной, но и с ее инсценировкой, сделанной самой писательницей совместно с В. Правдухиным, экранизацией ее, современной постановкой пьесы театром им. Вахтангова. Такой широкий интерес к одному и тому же произведению далеко не случаен. Привлекает в нем как незаурядность личности героини, так и сама тема деревни с ее трудностями роста, резкими классовыми противоречиями. «Для своей повести о деревенской женщине, стихийно рванувшейся к очистительной грозе Октябрьской революции, я взяла началом жизнь Ариши, переплела ее с судьбой другой деревенской бунтарки — сибирячки. Эта вторая — деревенская революционерка первых лет нашего Октября. Она тоже была староверка, кержачка. А «октябрила» я свою соединенную героиню звучным староверским именем «Виринея» — вспоминала Сейфуллина¹.

Слонимский вслед за Сейфуллиной также стремится раскрыть новые черты характера советской крестьянской женщины, взглянуть на деревенскую жизнь как бы изнутри. В «Виринее» действие происходит между Февральской и Октябрьской революциями. Внимание зрителя приковано к судьбе жителей глухого башкирского села Нижней Актыровки и постепенному осмыслению ими совершающихся событий.

Сам композитор определил жанр оперы как музыкальную драму. Это определение достаточно точно раскрывает суть произведения, включающего в себя черты народной музыкальной драмы и лирико-драматической оперы. Неразрывная

¹ Л. Н. Сейфуллина. Собр. соч., т. 4. М., «Художественная литература», 1969, стр. 320.

связь судьбы героев и судьбы народной ощущается на протяжении всего произведения.

Слонимский, как и Холминов ищет своего решения композиционной структуры оперы. Если в «Оптимистической трагедии» все действие ее объединяется дикторским текстом и фанфарами труб, то в «Вирине» эту функцию берет на себя хор. Драматургическая роль хоровых сцен здесь чрезвычайно велика: они создают динамику сквозного развития трех частей оперы, на их основе дается широкая зарисовка быта глухой деревни. В хоровых сценах претворены характерные черты старинной крестьянской обрядовой песни, частушек, вобравших в себя черты злободневности деревенского быта и новых для деревни интонаций солдатских и городских песен того времени. Именно на их основе в опере воссоздаются реальные черты эпохи. Однако ведущая роль как в народных сценах, так и в музыкальной характеристике Виринеи отводится интонациям крестьянского фольклора, тонко претворенного в музыке оперы.

Начинается опера со своеобразного «запева» — песни Виринеи с хором. Чистое звучание без сопровождения оркестра, народнообрядовый характер его мелодии создают иллюзию естественности происходящего. В нем, как в народных свадебных обрядах, оплакивается женская доля. В сущности, Виринея, выступающая в этой сцене как ведущая хора, оплакивает себя, свою безрадостную жизнь, свое нетронутое любовью сердце. Ее мелодия, сначала неотделимая от общего звучания хора, приобретает затем черты экспрессивной звуковой выразительности, переходя в песню-плач.

Встреча с Павлом круто меняет все. Основная тема Виринеи, проходящая через все последующее действие оперы, отличается благородством мелодического рисунка, «теплым» оркестровым лейттембром. Тематическое развитие вокальной партии сочетается со звучанием струнных инструментов оркестра, колоколов и арфы. Выбор наиболее «теплых» по тембру инструментов, красота мелодий создают богатый по эмоциональной выразительности образ.

Через личное приходит Виринея к пониманию необходимости борьбы за Советскую власть. Дело, за которое борется ее Павел, становится и ее делом. Гордая, независимая, счастливая бросает она вызов старым устоям жизни и гибнет от руки кулаков. Как в предыдущих картинах оперы, сквозь призму народного мирозерцания дается и сцена смерти Виринеи.

Слонимский в заключительной сцене избегает самого слова «смерть», называя ее «Прощание с Виринеей». В ней повторяется музыка вступления, более усиленная народными причитаниями. Как и в народной песне — это не прощание с Виринеей, а ее прости — ранним зорям, подвенечному яблоневому цвету, суженому, земле, политой кровью, над которой поднимается солнце. В опере нет торжествующего апофеоза-финала, столь обычного для произведений этого жанра. Она кончается словом «прости», на прозрачном, затухающем фоне колоколов оркестра.

В опере удачно найдена эмоциональная атмосфера простого, ясного народного чувства, переданного в распевной музыке народнопесенного характера. Стремление к максимальной простоте, жизненной правдивости воплощения драмы, интерес к судьбе простого человека, его повседневным, обыкновенным человеческим эмоциям, порывам, страстям сближает «Виринею» с лучшими произведениями советского искусства.

В поисках новых путей синтеза слова, музыки, пластики, света и цвета латышский композитор М. Заринь создал свое новое произведение, посвященное 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. «Опера на площади» М. Зариня продолжает традицию народных массовых действ, возрождая в определенной мере тип представлений, возникающих в первые годы становления Советского государства, с их глубоким демократизмом, способностью пробуждать энтузиазм в массах. Действие «Оперы на площади» развивается под открытым небом, роль декораций выполняет натура, вместо бутафории — подлинные предметы, смена картин определяется «звуковой кулисой». В музыке звучат знакомые интонации массовых песен. Но это уже не массовое действо в его первоначальном виде, а организованное по всем правилам музыкальной драматургии оперное произведение, вынесенное за пределы оперного театра на площадь, навстречу массовому слушателю-зрителю.

Историко-революционная опера, опера-трагедия, музыкальная драма, массовая опера — таковы основные линии, по которым идут творческие поиски в оперном жанре в раскрытии темы революции. Новые поиски мы ощущаем в трактовке оперного жанра, в конфликтных ситуациях, характерах, средствах музыкальной выразительности. Многого достигнуто, но еще многое необходимо сделать, а главное — воплотить в опере образ Ленина и народа в их единстве, создать яркий, запоминающийся, индивидуальный образ героя наших дней, человека — строителя нового коммунистического общества.



Разные композиторы, разные жанры, разные произведения, посвященные одной теме. Они подтверждают мысль о том, что ленинская тема, тема революции неисчерпаема как материал художественного творчества. Мы охватили лишь небольшую часть произведений, созданных советскими композиторами, и каждое из них, как нам думается, представляет значительный интерес своим творческим отношением к теме, индивидуальностью композиторского почерка. Так в практике музыкального искусства осуществляется положение, выдвинутое Программой Коммунистической партии Советского Союза о «проявлении личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

«Восславьте Октябрь», — писал А. В. Луначарский еще в 1926 году. Обращаясь к советским композиторам, он отмечал, что «из бытовой первоначальной музыки (которую нужно делать со всем талантом и со всем вниманием к нуждам обслуживаемых масс) вырастет... та предварительная прослойка новой музыки, на которой потом с быстротой, производящей впечатление внезапности, вырастут пирамиды и гигантские колонны новой музыкальной архитектуры в области музыки вершинной»¹.

Предсказание Луначарского сбылось. На наших глазах создаются все новые и новые музыкальные «пирамиды» и «колонны», воздвигнутые в честь Октября, они знаменуют собой неустанный творческий поиск советских композиторов, раскрывают множественность жанровых решений, выявляют разнообразную палитру музыкально-выразительных средств.

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. М., «Советский композитор», 1958, стр. 321.



Сканирование - Беспалов
DjVu-кодирование - Беспалов



13 коп.

Ком Чвфд

Индекс 70095

Поездному

НОВОЕ
В ЖИЗНИ. НАУКЕ
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

5/1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

Т.И. Маталаева

ТЕМА
РЕВОЛЮЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ
СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ

