Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 1

1917-1941

Под редакцией М.Е. Тараканова

Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высшего профессионального образования
в области музыкального искусства
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений
по специальности 051400
«Музыковедение»



Москва · Музыка
2005

Ш33[illegible]

ББК 85.313
И 90

АВТОРСКИЙ КОЛЕКТИВ:

М. Е. Тараканов (музыкальная культура СССР в 20—30-е годы, опера 20-х и 30-х годов), И. В. Лихачева (массовая песня), Е. В. Дуков (эстрадная музыка), Е. И. Тарасенкова (музыка для духовых оркестров, музыка для оркестров народных инструментов), Е. Б. Долинская (предисловие, симфоническое творчество 20-х и 30-х годов), Л. Д. Никитина (камерно-инструментальные жанры, камерная вокальная музыка), И. В. Степанова (кантатно-ораториальное и хоровое творчество), Ю. А. Розанова (балет), Е. Б. Морозова (оперетта), Т. К. Егорова (музыка кино).

773929

И 90 **История** современной отечественной музыки: Учебник. Вып. 1 / Ред. М. Е. Тараканов. — М.: Музыка. — 2005. — 480 с., нот.

ISBN 5-7140-0560-0

В учебнике освещаются становление и развитие отечественной музыкальной культуры в первые десятилетия после революции 1917 года (до 1941), характеризуются достижения музыкального творчества в разных жанрах.

Для студентов музыкальных вузов.

ББК 85.313

© Коллектив авторов, 1995, 2005
© Издательство «Музыка», 1995, 2005

ISBN 5-7140-0560-0

ПРЕДИСЛОВИЕ

Создание учебника по истории отечественной музыки XX столетия — одна из труднейших задач нашей музыкальной науки. Теперь она выполнена: с 1995-го по 2001 год издательство «Музыка» выпустило в свет трехтомное издание «История современной отечественной музыки» общим объемом более 100 печатных листов, которое быстро нашло своего читателя и уже стало библиографической редкостью.

Коллектив авторов (преобладающий состав в котором — профессора Московской консерватории) предпринял сложную попытку дать объективное и непредвзятое освещение музыкально-исторического процесса в отечественной культуре XX столетия. Сложности, вставшие перед музыковедами, были различного свойства. Одна из самых существенных продиктована тем, что начало работы над трехтомником происходило в одной стране (в рамках бывшего СССР), а ее окончание в иной и уже на стыке XX и XXI веков.

Другая трудность проистекала из-за сравнительной близости во времени событий, которые еще не успели полностью «отстояться», а потому отбор наиболее жизнеспособного и значительного представлял собой весьма непростой и кропотливый процесс. Не следует забывать, что жизнь отечественной культуры, в том числе музыкальной, в XX столетии реально была много богаче и разнообразней, чем она представала в свете тенденциозного подхода к истории художественного творчества в СССР. Теперь, когда XX столетие завершилось и может быть рассмотрено комплексно и с большей объективностью, появилась возможность проявить многие «белые пятна», возвратить в анналы истории имена и творчество выдающихся мастеров, ранее замалчивавшихся или получивших необоснованное критическое освещение.

Нужно также учесть, что пересмотр многих оценок и установок советского периода отнюдь не означает, что может быть поставлено под сомнение величайшее художественное значение признанных шедевров крупнейших отечественных мастеров завершившегося столетия — Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Свиридова, творчество которых совпадает с хронологическими рамками феномена «искусство СССР». Как известно, музыка в нашей стране интенсивно развивалась вопреки давлению конъюнктуры, вопреки некомпетентному вмешательству в творческий процесс. Авторы коллективного труда видели своей задачей объективное освещение истории отечественной музыки за минувший век во всей ее многосложности и внутренних противоречиях.

Русскую музыку XX столетия справедливо называют «расколотым единством», имея в виду тот факт, что вклад в нее внесли многие мастера, оказавшиеся по разным причинам в эмиграции (в их числе, например, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Н. Метнер, И. Стравинский. А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Обухов, А. Черепнин). Однако в какой бы географической точке ни разворачивалось их творчество, оно неизменно принадлежало русской культуре, с которой они были связаны корневой системой. Само же «собирание камней» русской музыки началось, по сути, лишь в последней трети XX века.

Процесс этот только набирает силу, что и получило соответствующее отражение в материалах учебника.

Первый выпуск (1917—1941) создавался в середине 1980-х годов. Его хронология предопределилась датами, установленными в советский период. К печати книга подготовлена в 1988—1989 годах и издана лишь в 1995 году. Естественно, она не вполне отразила ту переоценку исторического процесса в нашей стране, которая сложилась в свете позднейших событий.

Сказанное относится прежде всего к одному из ярчайших феноменов отечественной культуры — многоликому Серебряному веку, названному Н. Бердяевым Русским культурным Ренессансом (конец XIX — начало XX столетия). Художественным открытиям Серебряного века исторически выпала миссия во многом предопределить пути развития последующего XX столетия. Рассмотрение же наследия эпохи Серебряного века, отстоящей от нас лишь на столетие, было бы невозможным без осмысления документальных и архивных материалов, книжных и журнальных публикаций, мемуаров и воспоминаний крупнейших деятелей культуры. Вместе с тем новые данные о названном этапе долгое время замалчивались и пришли к читателю уже за хронологической чертой периода работы над первым выпуском «Истории современной отечественной музыки». Именно проблематике первых десятилетий XX века посвящены разделы в книгах «Русская музыка и XX век» под редакцией М. Арановского (М., 1997), статьи Ю. Келдыша в «Истории русской музыки» (вып. 9, 10а, М., 1994, 1997). Многообразие культурной жизни России названного периода стало темой работы Т. Левой «Русская музыка конца XIX — начала XX века в художественном контексте эпохи» (М., 1991).

Картина же социальной жизни и мира культуры в России начала XX столетия характеризовалась особенно острым столкновением уходящего и нарождающегося. В антиномии индивидуалистичности и соборности, романтизма и антиромантизма, модерна и авангарда отразился процесс прогрессирующей эмансипации искусств. Вместе с тем временна́я сближенность тяжелейших социальных потрясений, таких, как Первая мировая война, революции 1905 и 1917 годов, редко когда выпадает на долю исторических периодов, объемлющих всего полтора десятилетия.

При переиздании трилогии авторы первого выпуска «Истории современной отечественной музыки» встали перед проблемой, разрешение которой оказалось делом не простым и тем более не механическим. Возникло, естественно, первоначальное желание компенсировать вводным очерком «пропущенные» по вышеизложенным обстоятельствам первые семнадцать лет в жизни русской культуры завершившегося столетия. Однако подобная акция себя не оправдала, ибо приходила в известное противоречие с характером и стилем изложения последующего материала в томе. Кроме того, в самом учебном процессе укоренилось рассмотрение периода 1890—1910-х годов в корпусе классического этапа истории русской музыки.

Второе издание трилогии «История современной отечественной музыки» оставляет без изменения все материалы данного пособия как первоначального опыта обобщения путей и перепутий русской музыки XX века.

Е.Б. Долинская

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СССР В 20 – 30-е ГОДЫ

Общий обзор

Революция, совершенная в октябре 1917 года в России, стала важнейшим событием не только в развитии страны, но и во всей мировой истории. Как бы ни оценивать смысл и последствия утверждения советской власти на шестой части земного шара, трудно было бы отрицать, что это событие обозначило новый этап в развитии современного мира. Очевидны те изменения, которые затронули все стороны существования нашего общества – его политическое устройство, образ жизни, государственные и общественные учреждения и институты, мировоззрение и мироощущение людей. Несомненны и коренные изменения, какие претерпела художественная культура народов Советского Союза, в том числе и музыкальная. И в этой сфере сформировалась новая система учреждений и институтов, ответственных за функционирование музыки в стране. Речь идет о музыкальном образовании и воспитании, об исполнительстве – интерпретации классического наследия и вновь создаваемых произведений, об условиях, при которых звучащая музыка способна стать достоянием широкой аудитории.

Существенные преобразования охватили и собственно музыкальное искусство. В нем, естественно, сказались общемировые процессы, нагляднее всего проявившиеся в композиторском творчестве стран, следовавших европейской музыкальной традиции. Но общее движение развертывалось совершенно оригинальными путями в отечественных условиях, его итогом стала советская музыка как особое явление мировой музыкальной культуры. Понятие «советская музыка» неоднократно меняло свое содержание: оно давно уже лишилось первоначально присущего ему идеологического смысла, исходившего из антитезы «советское – антисоветское», и ныне обозначает, по сути дела, лишь музыкальное творчество, создавшееся на территории Советского Союза как единой страны и даже единого географического пространства. Советская музыка пережила периоды становления, развития и завершения; грань последнего совпала с распадом унитарного сообщества народов, прежней социалистической империи. Советская музыка как явление отмечена чертами своеобразия, открывающегося по многим линиям: в общности исторического движения и более конкретно – в тематике творчества, в стилистических тенденциях, в эволюции жанров, в их взаимодействии и даже в языковых средствах.

Процесс становления и развития профессиональной культуры нового типа в нашей стране принял сложные формы, с ним были сопряжены значительные трудности и противоречия. И все же невозможно отрицать, что на этом пути удалось добиться определенных достижений, что дает возможность говорить о советской куль-

туре как исторически сложившейся многонациональной общности. Речь идет о сложной, многоступенчатой системе, где можно обозначить, по крайней мере, три уровня: отдельную национальную культуру; культуру обширного региона, включающего группу наций; и, наконец, высшую ступень – культуру в масштабах всей страны. Следует выделить пять основных региональных объединений: Прибалтику (Эстония, Латвия, Литва); западный фланг Восточной Европы, включающий Украину, Белоруссию и Молдавию; Закавказье (Грузия, Армения, Азербайджан); Казахстан и республики Средней Азии (Туркмения, Узбекистан, Таджикистан, Киргизия); Российскую Федерацию, включающую помимо краев и областей также многочисленные автономные республики, которые группируются по обширным региональным объединениям: это Поволжье и Приуралье, Сибирь и Северный Кавказ. Ведущую роль в сложении этой многонациональной общности играла русская советская культура, не только развивавшаяся в ведущих центрах Российской Федерации, но и оказавшая стимулирующее воздействие на становление и дальнейшее движение литературы и искусства многих народов СССР.

Неравномерность культурного развития народов явилась в определенной мере плодом русификаторской политики царизма, политики, которую не разделяли ни передовые деятели России, ни русский народ, испокон веков чуждый расовой и национальной нетерпимости. Исторически сложились и определенные формы межнационального общения народов обширной страны. Революция же открыла новые возможности для взаимодействия и взаимообогащения их художественного творчества, обмена духовными ценностями.

Сложность и противоречивость становления новой музыкальной культуры отчетливо обозначились уже с первых лет после Октябрьской революции. Они были обусловлены братоубийственной гражданской войной, спровоцированной большевистским режимом. Ожесточенная классовая борьба в городе, а особенно в деревне наложила неизгладимый отпечаток на развернувшееся в 20-е годы становление нового государственного и общественного строя. Введение новой экономической политики, интенсивная индустриализация страны – эти основополагающие мероприятия осуществлялись в условиях нехватки жизненно необходимого, тяжких лишений, вызванных голодом, хозяйственной разрухой. Не меньшими сложностями отмечен исторический процесс и в 30-е годы. Установление сталинской диктатуры, насильственная коллективизация деревни, массовые репрессии, затронувшие судьбы миллионов неповинных людей,– все это происходило в условиях обострения международной напряженности. Мир стоял перед новой войной – самой жестокой и разрушительной в истории человечества. Все это не могло не отразиться на духовном самосознании советского общества.

Отсвет грандиозных катаклизмов истории ощутим во всех делах и свершениях, быть может, самого напряженного и богатого потрясениями столетия, которое когда-либо переживало человечество. Драматизм истории сказался и на движении музыки в нашей стране, на жизненных судьбах ее крупнейших деятелей; он отразился и на содержании самого музыкального искусства, отмеченного явственными приметами времени.

Что же хотела новая власть от деятелей культуры, какое искусство было для нее приемлемым? Политика в сфере культуры, изложенная в официальных декларациях лидеров большевизма, поначалу сводилась к одному – открыть доступ народу к ценностям художественного творчества, сделать их достоянием масс людей. Нужно признать, что художественная интеллигенция в основном приняла эту установку, искренне поверив обещаниям власть имущих, и стремилась поднять духовную культуру народа до уровня высокого искусства.

Принято ссылаться на мысли В. И. Ленина о роли искусства в социалистическом обществе, где наиболее важной представляется идея о необходимости овладеть всеми завоеваниями прежнего художественного творчества, которые ранее были достоянием лишь «верхних десяти тысяч». Но и в высказываниях вождя революции, и в суждениях об искусстве ее активных деятелей мы найдем немало иных директив, по сути дела отрицающих роль национальных традиций как отживших и несущих на себе печать буржуазно-дворянской идеологии. Литература, равно как и другие виды искусства, должна была быть поставлена на службу партии и пропаганды коммунистической идеологии. Что же касается деятелей художественного творчества, выдвинувшихся в старой России, то вожди большевизма и их сторонники придерживались по отношению к ним двойственной позиции, своего рода политики «кнута и пряника». Они притворно заигрывали с крупными мастерами, дабы привлечь их на свою сторону, и в то же время не скупились на репрессивные меры по отношению к «неисправимым». Можно напомнить о позорном факте – принудительной высылке за границу выдающихся русских философов и религиозных деятелей, осуществленной в начале 20-х годов. Резко критическое отношение к накоплениям мирового художественного творчества возобладало в деятельности представителей так называемой «пролетарской культуры», и оно определило негативные оценки лучших произведений классиков прошлого и крупнейших мастеров музыки современной.

Практика «отлучения» великих творений музыки прошлого и настоящего от участия в культурной жизни страны шла вразрез со здравым смыслом, который порой проявляли вожди революции. «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм, – писал Ленин в работе «Успехи и трудности Советской власти».– Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»[1]. Следует признать, что уже с первых шагов культурного строительства в нашей стране не удалось избежать упрощенных толкований многих выдающихся явлений искусства, к которым иной раз легко и бездумно приклеивался ярлык классово

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 38, с. 55.

чуждого творчества. И все же живая деятельность мастеров культуры, в том числе и культуры музыкальной, преодолевала односторонние взгляды, опрокидывала ошибочные суждения, отмеченные категоричностью и нетерпимостью, бывшими данью тому нелегкому и суровому времени.

Государственное музыкальное строительство

Органической частью культурной работы, начавшейся уже с первых месяцев и даже дней после установления советской власти, стало государственное музыкальное строительство, стимулировавшееся и поддерживавшееся властями. Сходные процессы происходили в развитии других видов искусства — литературы, театра, изобразительного творчества, кинематографа. Даже во время тяжких лишений, вызванных гражданской войной, находилось время для упорной и плодотворной работы в этой области. Были национализированы крупнейшие музыкальные театры, концертно-филармонические учреждения, консерватории и нотоиздательства. Поставленные под контроль советской власти, они на первых порах как будто продолжали свою прежнюю деятельность. Более того, новая власть была кровно заинтересована в том, чтобы привлечь видных специалистов, прославленных мастеров музыки к сотрудничеству, ибо только с их участием можно было обеспечить нормальное функционирование музыкальной жизни общества. И нужно признать, что многие видные музыканты откликнулись на этот призыв, хотя отъезд за рубеж некоторых мастеров обескровил развитие музыки в Советской России[2]. Тем не менее началось постепенное преобразование музыкальных институтов, которое не происходило по какому-либо разработанному плану, а осуществлялось в значительной мере спонтанно в соответствии с задачами, вставшими перед страной, настоятельными требованиями времени. Наглядным выражением таких перемен стала четкая установка на нового слушателя-зрителя. В концертные и театральные залы пришли люди, дотоле надежно отгороженные от высокого искусства плотным барьером социально-классовых различий. Рабочие, военнослужащие Красной Армии и другие, ранее неимущие слои городского населения получили свободный доступ в храмы музыки — в залы бывших императорских театров и филармоний.

Конечно, приобщение масс к высшим духовным ценностям могло быть осуществлено лишь в ходе планомерной и долгосрочной работы. Но поистине поражающим воображение явлением тех далеких лет стало доверие, которое испытывали неискушенные в подлинном искусстве люди к творцам ранее незнакомого им мира, и ответный энтузиазм деятелей культуры.

Резко возросло количество концертов, дававшихся профессиональными коллективами. Наряду с привычными их выступлениями в стенах залов и театров устраивались народные концерты для новой, широкой аудитории. Такая деятельность получила столь большой размах, что в прессе тех лет говорилось даже о «море концертов»[3]. И это писалось в голодный 1919 год, когда людям как будто было не до музыки! Но именно в это время пульс музыкальной и музыкально-театральной жизни забился с ускоренной частотой. И словно бы в ответ на запросы аудитории, нуждавшейся в духовной пище, стали организовываться новые концертные коллективы, ориентировавшиеся прежде всего на классическую музыку. Конечно, в их репертуаре находились разные сочинения. Но все же предпочтение отдавалось той музыке, которая казалась особенно созвучной эпохе революционной борьбы. Вот почему так много и постоянно в те годы звучали сочинения Бетховена, особенно его прославленные симфонии. Без преувеличения можно сказать, что он воспринимался тогда как народный композитор, как выразитель революционного порыва масс. Большой популярностью пользовалась музыка Скрябина — в ней ощущалось предвестие грядущих перемен, устремленность ко всеобщему обновлению.

Отметим, что концертное движение развернулось не только в двух крупнейших центрах страны — революционном Петрограде и новой столице молодой Советской страны — Москве. Преобразование концертной жизни происходило и в Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону, Саратове, Воронеже и многих других городах. Среди выдающихся музыкантов и организаторов концертов были дирижеры С. Кусевицкий, Н. Малько, К. Сараджев, Э. Купер, В. Сук, Н. Голованов и другие. Возникли новые оркестры, развернувшие широкую концертную деятельность. Среди них был и оркестр без дирижера, созданный по инициативе видного скрипача Л. Цейтлина. Первый симфонический ансамбль (Персимфанс) сделал немало полезного в пропаганде симфонической музыки, в том числе и музыки советской. Наряду с оркестровыми коллективами организовывались также и камерные, оркестры народных инструментов.

Поистине небывалого размаха достигло хоровое движение. Хоровое пение — древнейшая традиция русской музыкальной культуры, пустившая в стране глубокие корни. С первых лет революции хоровое дело начало терять культово-прикладное назначение и стало развиваться на светской основе. Можно выделить по крайней мере два направления в развертывании хорового движения: развитие хоров фольклорной ориентации и становление коллективов, нацеленных на исполнение современной массовой песни и революционного фольклора, представавших в хоровой интерпретации. Но при этом была грубо оборвана традиция русской духовной музыки, укоренившаяся в России со времен принятия христианства.

[2] Покинули страну С. Рахманинов и Н. Метнер, Ф. Шаляпин, с начала первой мировой войны за границей находился И. Стравинский. Начались долгие зарубежные странствия С. Прокофьева. Судьбу этих музыкантов разделяли некоторые деятели других видов художественного творчества, по разным причинам оказавшиеся за рубежом.

[3] См. журнал «Вестник театра», 1919, № 13.

Но и более сложные формы хоровой культуры, предполагавшие значительное мастерство в передаче тонкостей музыки развитого полифонического склада, также нашли свое место в музыкальной жизни страны. Здесь выделяется деятельность крупнейшего мастера, знатока русского многоголосия А. Кастальского. В хоровое движение включились также многие другие выдающиеся музыканты, в том числе молодые, выдвинувшиеся уже в годы Советской власти.

Нужно, однако, признать, что в 30-е годы развитие хорового дела приняло несколько иные, более централизованные формы. Пропагандистами хорового пения стали государственные коллективы и ансамбли песни и пляски, получившие статус профессиональных организаций. Среди них в первую очередь следует назвать Государственный оркестр народных инструментов, основанный в 1919 году (ныне Академический русский народный оркестр им. Н. П. Осипова), Ансамбль народного танца СССР, основанный И. Моисеевым в 1937 году (позже Государственный академический ансамбль народного танца СССР), Русский народный хор, организованный хранителем и энтузиастом русской народной песни М. Пятницким в 1910 году (позже Академический русский народный хор РСФСР им. М. Е. Пятницкого), Ансамбль красноармейской песни, созданный в 1926 году (позже Дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова). Эти объединения наряду с другими многочисленными профессиональными и самодеятельными коллективами стали носителями и продолжателями традиций хоровой культуры в нашей стране. Вместе с тем процесс профессионализации хорового движения имел и негативную сторону. Из обращения вытеснялись некоторые жанры хоровой музыки, расходившиеся с установкой на праздничность, нарядность зрелища, представляемого ансамблями песни и пляски.

Постепенно складывалась и новая система функционирования музыки в жизни общества. Возрастание роли различных учреждений и институтов, их прогрессирующее разветвление есть общая, можно даже сказать — универсальная тенденция XX века, характерная для промышленно развитых стран вне зависимости от их социального устройства. Однако в молодой Советской стране она приняла своеобразные формы. Речь идет о предельной централизации всех организаций, ответственных за производство, воспроизводство и распространение музыки,— организаций, без которых ныне немыслим доступ музыки к широкой, а тем более массовой аудитории. Имеется в виду музыка, которая требует для своего исполнения весьма значительных коллективов музыкантов и немалой затраты средств. Такие жанры, как опера или симфония, не могут распространяться стихийно, минуя сложившиеся учреждения, обеспечивающие доступ музыки к слушателю. И характерной чертой развития этих учреждений в нашей стране стала тяга к унификации и универсализации как системы концертно-филармонической и музыкально-театральной деятельности, так и системы музыкального образования и воспитания. Работа филармонических учреждений в Москве, Ленинграде и других культурных центрах страны была по-

ставлена под контроль Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). Ему были подчинены и национализированные высшие музыкальные учебные заведения (ведущие консерватории), а также крупнейшие нотоиздательства.

Характерной чертой развития музыкальной жизни страны в 20-е годы стало, однако, широкое развитие художественных объединений, созданных творчеством масс или бывших плодом инициативы отдельных энтузиастов музыкального дела. Это движение, начавшееся уже с первых лет революции, довольно скоро приняло организационные формы музыкальной и музыкально-театральной самодеятельности. Возникли народные театры, народные музыкальные студии и кружки при крупнейших предприятиях. Конечно, в большой мере деятельность этих стихийно возникавших объединений была связана с массовыми жанрами музыки, но ими дело не ограничивалось. Трудно ныне представить, что в те суровые годы возникали также самодеятельные оркестровые коллективы, исполнявшие симфоническую музыку, любительскими силами ставились даже оперы, действовали различные балетные школы и студии.

Подобного рода любительское движение, конечно, было и в старой России. Новыми же стали формы, в которые выливалась эта деятельность. Она приобрела немыслимую ранее массовость, вдохновленную идеей коллективизма. То была эпоха митингов, спонтанно возникавших собраний, где живое слово, прямое обращение оратора к аудитории подчас играло решающую роль. Искусство потянуло на площадь — идеальное место для массовых действ, где зрители становились равноправными участниками представления. На таких митингах, празднествах и действах звучала не только приподнятая речь, проникнутая агитационным зарядом и пафосом революционного порыва,— свое место заняла там и музыка в ее наиболее популярных жанрах, рассчитанных на массовую аудиторию.

Вместе с тем в развитии музыкальной самодеятельности также сказалась общая тенденция к централизации, к усилению роли организационных видов работы, ее системности, где высшие звенья были наделены правом контролировать и регулировать работу низших. Своего апогея эта система достигла в 30-е годы, когда самодеятельное движение стало группироваться вокруг своего рода центров — клубов, организованных при крупных предприятиях и учреждениях, в колхозах и совхозах, домах народного творчества.

Централизованная система повлекла за собой профессионализацию самодеятельных коллективов, ставших важным резервом для государственных концертно-филармонических и театральных организаций. Такая судьба постигла многие народные хоры, ансамбли песни и пляски. В их исполнении исчезала непосредственность, свободная импровизация, неотшлифованность любительского музицирования, но зато возрастала роль профессионализма, слаженности и точности исполнения, а главное, неизмеримо расширялась аудитория, к которой получали доступ такие обьединения. Конечные результаты преобразования самодеятельного творчества, равно как и негативные последствия его заорганизованности, сказались уже в

30-е годы, но его движение в сторону профессионализма началось с первых же шагов под эгидой печально известного Пролеткульта. Подобная направленность была неизбежной уже в силу того обстоятельства, что руководителями самодеятельных объединений были чаще всего музыканты-профессионалы, специально приглашенные для помощи любительским коллективам, а порой даже и для их организации «на пустом месте». В дальнейшем эта практика получила настолько широкое развитие, что возникла необходимость в организации специальной подготовки руководителей народных ансамблей и хоров, равно как и прочих форм клубной и кружковой работы любителей-музыкантов.

По данным, приведенным в печати, к 1928 году в Советском Союзе действовало до 20 тысяч музыкальных кружков, объединивших 200 тысяч участников. К концу же 30-х годов в стране насчитывалось около 95 тысяч самодеятельных коллективов и объединений, в них входило свыше двух миллионов представителей самых различных социальных групп. Наряду с выступлениями профессиональных артистов и коллективов в рабочей и красноармейской аудитории всячески поощрялось вовлечение трудящихся в самодеятельное движение. Надо подчеркнуть, что в 20-е годы нынешние формы клубной работы еще только складывались, многое рождалось как результат свободной инициативы людей, но стремление ввести такую деятельность в рамки организованных объединений возникло изначально. Тогда же сложилась и практика смотров, фестивалей самодеятельного искусства, которая также не мыслилась без упорядоченных форм исполнительства, а порой даже без предварительной режиссуры и эффективной помощи музыкантов-профессионалов. Своего расцвета подобная практика достигла в 30-е годы. Многочисленные олимпиады, смотры, декады и прочие проявления фестивального движения стимулировались путем внедрения конкурсной системы — награждения призами, вручения дипломов.

Вместе с тем было бы искажением исторической правды замалчивать те негативные последствия директивного руководства художественной деятельностью, которые проявились в 30-е годы. Они нашли свое выражение в закрытии театров, чья деятельность заслуживала хотя и серьезного, возможно даже критического, но доброжелательного подхода (такая судьба постигла театр В. Мейерхольда), в грубом вмешательстве в репертуарную политику театральных и концертных организаций, в целенаправленных «проработочных кампаниях» взамен естественной борьбы мнений вокруг спорных художественных явлений. Это коснулось и советской музыкальной культуры (хотя следует признать, что ее деятелей в основном не затронули самые крайние и жестокие формы репрессий). Тем не менее естественный процесс развития учреждений и организаций культуры не прерывался ни на мгновение, а кадры деятелей искусства не лишались притока свежих сил.

Вот почему такое пристальное внимание было уделено уже в первые годы существования Советской власти музыкальному образованию и воспитанию. И здесь предусматривалось сохранение сложившихся еще до революции учреждений, сохранение системы звеньев низшего, среднего и высшего музыкального образования с предоставлением им широких прав и эффективного самоуправления[1].

Высшие музыкальные учебные заведения составляли в 20-е годы надстройку над сетью музыкально-образовательных учреждений, многие из которых возникали стихийно. При этом творческая деятельность в них зачастую была неотделима от музыкально-образовательной. Многочисленные школы, студии, народные театры, самодеятельные ансамбли стали центрами несистематического образования и самообразования музыкантов и артистов, особенно работавших в массовых жанрах творчества. Путь к профессионализму был открыт в те годы не только через консерваторский диплом; ряды музыкантов пополнялись через самодеятельность, ставшую важным резервом для кадров творческой интеллигенции. И здесь организованные формы музыкально-образовательной работы сочетались с «неформальными», часто сводившимися к живому обмену опытом, передаче навыков в практической работе студий, кружков, клубов. Ныне действующая, строго упорядоченная система трех звеньев музыкального образования (школа, училище, консерватория) укрепилась в 20-е годы, хотя еще и не достигла тогда полной монополии. Это произошло позднее, в 30-е годы, когда многие музыкально-образовательные учреждения, возникшие на общественных началах, были преобразованы в профессиональные наряду с появлением новых консерваторий, музыкальных техникумов и музыкальных школ.

Не менее важно, конечно, было содержательное наполнение деятельности всех этих разнообразных учреждений и институтов. Укажем на одну область, которая не станет предметом специального рассмотрения в нашей книге. Имеется в виду развитие мысли о музыке, ее научное и критическое осмысление. Пожалуй, никогда такая работа не была столь активной, творчески плодотворной, как в те далекие и суровые годы. Бурно развивалась популяризаторская деятельность: слово музыковеда, его контакты с аудиторией разного состава и уровня культурного развития были важной частью просветительской работы, важным звеном развернувшейся деятельности по приобщению широких масс трудящихся к ценностям музыкальной культуры. Здесь одинаково важным оказалось и письменное, и устное слово высокообразованных музыкантов, таких, как Б. Асафьев и И. Соллертинский, труды которых стали основой для постановки дела музыкальной пропаганды и музыкального воспитания.

Государственное музыкальное строительство не стало уделом лишь ведущих культурных центров Российской Федерации — оно развернулось во всесоюзном масштабе. Даже в короткий период существования Советской власти в Прибалтике получили развитие ра-

[1] По мысли Луначарского, национализированные консерватории приравнивались «в отношении основных начал своего внутреннего строя и modus'a академической и государственной жизни к университетам». См.: Ответ народного комиссара по просвещению на вопросы делегации Петроградской консерватории 29 июля 1918 года. Цит. по кн.: *Луначарский А.* О музыке и музыкальном театре, т. 1.— М., 1981, с. 296.

бочие хоровые коллективы, рабочие клубы и секции, где находило выход самодеятельное движение. Возникли также новые профессиональные коллективы — симфонические оркестры и другие объединения музыкантов. Исключительно активно развернулось музыкальное строительство на Украине и в Белоруссии. В отличие от ряда вновь образованных национальных республик СССР, Украина еще до революции располагала весьма значительными творческими силами, а Киев был крупнейшим музыкально-культурным центром страны. Никогда еще ранее не была столь весомой роль национального репертуара в работе ведущих оперных и балетных театров республики. Народ получил доступ к наиболее выдающимся достижениям украинской музыки, познакомился с музыкальными спектаклями национального театра. Украина и Белоруссия включились в концертное движение — их также захлестнула волна симфонических концертов, которые давались силами вновь организованных профессиональных и самодеятельных коллективов. Выдвинулись новые исполнители, сыгравшие ведущую роль в утверждении национального музыкального творчества, в его выходе к широкой аудитории. И, наконец, западный «фланг» нашей страны также покрыла сеть музыкально-образовательных учреждений. На Украине наряду с Киевской консерваторией действовали многочисленные начальные и средние музыкально-учебные заведения, организовывались народные консерватории, профессионалы прививали основы музыкального образования всем тем, кто тянулся к настоящему искусству, стремился освоить навыки владения музыкальными инструментами и искусством хорового пения.

Так, значительный вклад в развитие профессионального хорового движения на Украине внесла капелла «Думка», а также Хоровое общество им. Н. Леонтовича. Во многих городах Белоруссии также организовывались музыкальные школы, создавались симфонические оркестры и наряду с ними возникали фольклорные коллективы. Началось и освоение оперного жанра — оперный класс был открыт при Минском музыкальном техникуме.

Крупнейшим музыкальным коллективом всесоюзного значения стал Киевский театр оперы и балета. Именно ему принадлежит заслуга в возрождении украинской национальной оперы, постановки забытых произведений. В 1935—1936 годах были показаны в новой редакции оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко. В новой редакции была возобновлена классическая украинская опера «Тарас Бульба» Н. Лысенко (1937). Значительных успехов добились также оперные театры в Одессе, Харькове, Днепропетровске. Большого размаха достигло самодеятельное движение: в республике действовали многочисленные хоровые ансамбли, оркестры народных инструментов, существовали рабочие оперные студии и музыкально-драматические коллективы. В 1936 году состоялась I Всеукраинская олимпиада самодеятельного искусства. Среди профессиональных коллективов ведущее положение заняли Украинский государственный симфонический оркестр, который возглавлял Н. Рахлин (организован в 1937 году),

Капелла бандуристов (создана в 1935 году) и Ансамбль песни и танца УССР (основан в 1939 году). Центрами музыкального образования на Украине стали консерватории в Киеве, Харькове и Одессе. Под руководством открытого в 1936 году Института фольклора осуществлялась работа по собиранию, записи и научному изучению украинской народной песни.

Крупнейшим событием в музыкальной жизни Белоруссии стало открытие в 1933 году Театра оперы и балета в Минске. Во главе концертной деятельности стояли симфонический оркестр Белорусской филармонии (организован в 1937 году), оркестр народных инструментов, хоровая капелла. Самодеятельное движение группировалось вокруг республиканского и областных домов народного творчества. В 1932 году открылась Белорусская консерватория, ставшая основным звеном музыкального образования в республике.

Воссоединение западных областей Украины и Белоруссии в 1939 году привело к значительному оживлению музыкальной жизни на новых территориях, вошедших в состав СССР. Здесь в первую очередь следует упомянуть о Львовской консерватории им. Н. Лысенко, созданной на основе ранее существовавшего Высшего музыкального института, а также об организации филиала Института фольклора АН УССР во Львове.

Аналогичные процессы развернулись в Закавказье — и там существовали давние традиции музыкальной жизни, восходившие к прошлому столетию, а города Тбилиси, Баку и Ереван давно завоевали авторитет важных культурных центров страны. И там 20-е годы стали решающими в подъеме национально-самобытных форм творчества, в развертывании музыкального исполнительства и педагогики. Первоочередными стали две основные задачи: сохранить тот достаточно высокий уровень музыкальной жизни, который был достигнут еще до революции, и найти новые пути для развития национально-самобытной культуры, открыть доступ к профессиональному музыкальному образованию коренному населению трех ведущих республик, объединенных тогда в Закавказскую Федерацию.

Музыкально-организаторская деятельность в Закавказье развертывалась в трех направлениях. Во-первых, необходимо было сберечь достижения народного творчества, сделать их достоянием массы людей, обеспечить им выход за пределы локальных условий их бытования. Этой цели служили фольклорные коллективы, фестивали народной и народно-профессиональной музыки, особенно республиканские олимпиады и смотры народных мастеров — ашугов, гусанов.

Во-вторых, следовало развивать европейские формы музыкального исполнительства, от чего зависело прежде всего будущее национальной оперы. Наряду со старыми оперными театрами, существовавшими в Баку и Тбилиси, начала функционировать оперная студия в Ереване (1923). В Закавказье получили развитие новые формы музыкальной жизни: концерты народных оркестров, выступления музыкантов в клубах, развитие творческой и исполнительской самодеятельности.

И, наконец, в-третьих, активизировались развитие музыкального образования, организация музыкальных школ и техникумов, деятельность консерваторий (народная консерватория была открыта в 1920 году в Баку).

Процессы эти были продолжены в 30-е годы. Бакинская консерватория стала профессиональным музыкально-учебным заведением, одним из центров работы по собиранию и записи азербайджанской народной музыки. В 1936 году была организована Азербайджанская государственная филармония, при которой возник первый в республике хоровой коллектив. В том же 1936 году был создан Азербайджанский государственный ансамбль песни и танца, а в 1939 — Республиканский дом народного творчества.

Премьерой оперы А. Спендиарова «Алмаст» открылся в 1933 году оперный театр в Ереване, поставивший два года спустя классическое творение армянской музыки — оперу А. Тиграняна «Ануш». Интенсивную концертную деятельность вела Армянская филармония, организованная в 1932 году. При ней были созданы симфонический оркестр, хоровая капелла, коллективы народной музыки. Всесоюзное значение приобрел квартет имени Комитаса (основан в 1932 году).

Музыкальная жизнь Грузии в 30-е годы концентрировалась вокруг Тбилисского оперного театра и основанного в 1938 году симфонического оркестра республики. В репертуар этих коллективов входили наряду с шедеврами русской и мировой музыки творения грузинской классики и сочинения современных грузинских композиторов. Широко развернулось и самодеятельное движение. Хоровые коллективы и ансамбли народных исполнителей сыграли важную роль в сохранении и пропаганде грузинской народной песни с ее уникальным многоголосием. В 1936 году в Тбилиси был открыт Дом народного творчества, который вел большую работу по организации смотров музыкальной самодеятельности, в частности республиканских олимпиад.

В развитии музыкальной жизни и музыкального образования республик Закавказья весьма значителен вклад деятелей, получивших широкую всесоюзную известность. Среди них были В. Щербачев, К. Сараджев, Р. Глиэр. Однако ведущую роль сыграли выдающиеся музыканты — дирижеры, певцы, инструменталисты, композиторы, представлявшие местные творческие силы. Это были люди разных поколений — и вступившие в музыкальную жизнь еще до революции, и выдвинувшиеся в 30-е годы.

Не менее сложные задачи стояли перед деятелями музыкальной культуры в республиках Средней Азии, в Казахстане и в автономных республиках РСФСР. Речь шла, по сути дела, об организации разных отраслей «музыкального дела» в обширных регионах страны, до революции располагавших лишь ценностями фольклора и народно-профессионального творчества устной традиции. Хотя успехи в развитии оригинального музыкального творчества в 20-е и особенно в 30-е годы не следует недооценивать, основной акцент падает, однако, на развертывание музыкального образования, на приобщение

народа к европейским формам музыкальной жизни — театральным спектаклям и публичным концертам. Трудно переоценить ту работу, которая была проделана в этой области русскими музыкантами, связавшими свою судьбу с национальными культурами народов, начавших осваивать опыт мировой музыки, в том числе и достижения великих русских мастеров. И здесь следует указать не только на перестройку музыкального образования, организацию народных консерваторий, концертную деятельность, но и на интенсивную работу по собиранию и записи музыкального фольклора и профессионального творчества устной традиции. Эта работа, проводившаяся в 20-е и 30-е годы, не только заложила основы для научного изучения национальной музыкальной культуры народов страны, но и создала прочную базу для становления оригинального композиторского творчества, основывавшегося на претворении фольклора. Особенно важное значение в Средней Азии, а также в автономных республиках РСФСР приобрела концертно-исполнительская деятельность народных музыкантов-профессионалов, участвовавших в этнографических концертах, знакомивших людей с национальной традицией, хранителями и носителями которой были акыны и бахши.

Организация концертно-филармонической и музыкально-театральной деятельности в республиках Средней Азии и в Казахстане приняла своеобразные формы. В 30-е годы были открыты музыкальные театры, начали действовать филармонические организации. В их работе основное внимание уделялось развитию навыков ансамблевого исполнительства на народных инструментах и созданию музыкальных спектаклей на основе традиционной музыки народов Советского Востока. Создание оркестров народных инструментов либо их ансамблевых объединений не было чисто формальным мероприятием — по сути дела, речь шла о становлении новых форм национального музыкального творчества, предполагавших совместное музицирование группы народных музыкантов, исполнителей на народных инструментах. А спектакли, где культивировался и поныне популярный жанр музыкальной драмы, подготовили почву для создания первых национальных опер. Здесь прежде всего следует указать на плодотворную работу классика советской татарской музыки С. Сайдашева в качестве руководителя музыкальной части Татарского государственного драматического театра. Он создал и по сей день популярную музыку к ряду спектаклей национального репертуара.

Сходные процессы развернулись и в других автономных республиках Российской Федерации — здесь также начали возникать профессиональные коллективы. В ряде национальных республик РСФСР первоначально создавались единые музыкально-драматические объединения (театры, студии). Получили развитие клубное движение, фольклорные ансамбли и коллективы художественной самодеятельности. В развитии музыкального образования первоначально наибольшее распространение получила работа на уровне низшего и среднего звена — организация техникумов и школ.

773929

Фольклор и массовые жанры

Революционные события, до дна перевернувшие жизненный уклад старой России, не могли не отразиться на той музыке, которая бытовала среди народа. И в ней развернулись стремительные преобразования, взрывные процессы. Корни таких преобразований уходили далеко в глубь веков, исходным же пунктом для них стал тот интонационный фонд, которым располагали народы нашей страны к моменту Октябрьской революции. Прежде всего это те ценности народного творчества, которые сохранялись в памяти людей, передавались из поколения в поколение. Однако музыкальный фольклор народов СССР еще до революции представлял собой явление многосоставное, живую традицию, которая не могла сохраняться в неприкосновенности. По-прежнему существовала и развивалась старинная крестьянская песня с ее уникальным многоголосием — тот слой музыкального фольклора русской деревни, который содержал в себе высокие художественные достоинства, вдохновлявшие отечественных композиторов-классиков. Не меньшая жизнеспособность была присуща традиционному фольклору и профессиональной музыке устной традиции, определявшим самобытное музыкальное сознание других народов Советской страны. Сам по себе такой фольклор представлял разные жанры и стили песнетворчества, а также народной инструментальной музыки, следовавшие усвоенным народами канонам. Эти традиции не претерпевали быстрых преобразований в силу особой постепенности их развития, создававшей иллюзию неподвижности и даже мнимой несозвучности старинной народной песни требованиям нового времени.

Гораздо заметнее его веяния сказались на иных, относительно более новых слоях фольклора, которые обладали большей динамичностью и способностью вместить в себя новое содержание. Такова городская песня, еще в прошлом столетии проникшая в деревню и признанная ею. Как известно, сама городская песня стала плодом обработки средствами европейской функциональной гармонии русского фольклора, привнесенного в город выходцами из села, пополнявшими его население. Происходил, как упоминалось, и обратный процесс — городская песня уходила в деревню, осваивалась ею. Возникли также иные формы, приспособленные к практике музицирования на пришедшем с Запада инструменте, который сравнительно быстро стал достоянием разных народов России. Пение под аккомпанемент гармоники с набором готовых аккордов не могло не отразиться на песенном складе, воспринявшем воздействия гармонической функциональности. Большая обобщенность и структурная четкость песенных мелодий, окутанных вязью гармошечных переборов, создавали возможность легкой подстановки под такие мелодии текстов различного содержания. И такая возможность была в полной мере использована уже в первые годы революции.

Поистине повсеместное распространение получила частушка — простые, даже порою нарочито примитивные куплеты, распевавшиеся на твердо усвоенные, стабильные интонационные формулы, где

смысл текста, его броские детали отражались скорее в манере исполнительской подачи отдельных оборотов, нежели в самих изгибах мелодии. Частушка звучала повсеместно — и в городе, и в деревне, на шествиях и демонстрациях, в частях Красной Армии и в тылу. Она мобильно отражала новое революционное содержание, воплощала сатирически-пародийные мотивы и одновременно лирические излияния в жанре «страдания». Это сделало ее яркой приметой музыкального быта широких народных масс, взбудораженных революцией. Не случайно именно частушка стала активно осваиваться в профессиональных жанрах, прежде всего в концертно-филармонических и музыкально-театральных произведениях, связанных с современной тематикой.

Революция подтолкнула естественное движение музыкального фольклора. Усиленная миграция населения, вызванная гражданской войной, возникновение новых социально-культурных общностей привели к интенсивному взаимодействию песенных стилей, к рождению новых слоев бытового музицирования. Наиболее ярким и наглядным выражением этого процесса стала советская массовая песня.

Естественно, что она не возникла из ничего — в ней преломились различные истоки. Здесь и русский революционный фольклор, песни каторги и ссылки, мелодии зарубежного происхождения, которые зазвучали с новыми текстами; здесь и городская песня, бытовой романс, а наряду с ними задорные мотивы частушки. И все же массовая песня выступила как новый жанр, в сложении которого наряду с безымянными авторами, вышедшими из народа, приняли участие также композиторы-профессионалы и самодеятельные музыканты. Активное взаимодействие различных истоков, способность быстро подхватить наиболее броское, рельефное, становившееся достоянием миллионов, определили коллективную природу нового жанра, его направленность на массового слушателя. Отсюда и трудности в установлении авторства многих популярных песен первых лет революции и гражданской войны, равно как и тех текстов и песенных мелодий, которые стали звучащими символами 20-х годов.

Хотя стилистические истоки новой песни были различны, но все они обладали повышенной действенностью, предназначались для коллективного пения в унисон. Массовая песня 20-х годов была хоровой по своей природе, более того, сила ее воздействия заключалась именно в способности быть подхваченной организованным либо спонтанно возникшим сообществом людей — бойцов Красной Армии на марше, рабочих и крестьян на митинге, демонстрации. Она стояла в одном ряду с броским призывом, ораторским выступлением. Это была эпоха массовых собраний и действ, немыслимых без участия музыки, обращенной к широкой аудитории. И характерный для того времени дух коллективизма ярче, нагляднее всего воплощался в песне, где находила выход праздничная приподнятость, охватившая сообщества единомышленников.

Маршевость, плакатность, насыщенность текстов лозунгово-ми-

тинговой риторикой — все это было неизбежно в период становления нового мира. Но было бы ошибочно утверждать, будто лишь эти свойства определяли музыкальное сознание Советской страны. Даже в массовой песне была велика роль шуточно-комедийного жанрового наклонения: песня, как говорилось, была неоднородной по своим интонационным прообразам, переплавленным в броские песенные мелодии. Велика была и потребность в лирике, которая удовлетворялась песней традиционной, в частности столь любимым народом городским, «жестоким» романсом. Но уже тогда критика начала наступление на гитарно-романсовую чувствительность, которая воспринималась ею как живая примета старого быта. Подобное отношение к романсовой лирике, популярной в народе, утвердившееся в 20-е годы, не было вовсе безосновательным — оно питалось реальными образчиками песенных мелодий типа пресловутых «Кирпичиков»[5] либо печально известной «Маруси». Успех этих песен объяснялся, по-видимому, явным дефицитом высокохудожественных произведений песенной лирики, способных ответить требованиям нового времени, запечатлеть необратимые сдвиги в мироощущении людей. Возникший «вакуум» заполнялся далеко не лучшими «творениями», по-своему, однако, удовлетворявшими неискоренимую потребность в самовыражении, тягу к искреннему чувству. «Питайте отвращение к плохой музыке, но не презирайте ее,— отмечал французский писатель Марсель Пруст.— Ее исполняют гораздо чаще, с бóльшим увлечением, чем прекрасную, и потому мечты и слезы людей ее пропитали. Уважайте ее за это. Ее роль, ничтожная в истории искусства, исключительна по своему значению в истории человеческого чувства. Уважение,— я не говорю любовь, к плохой музыке есть не только своеобразное милосердие хорошего вкуса или проявление скептицизма. Нет, кроме этого уважение есть сознание значительности социальной роли музыки»[6]. Именно такого осознания значительной социальной роли музыки и не хватало молодым пуристам из пролетарских творческих организаций, которые обрушились с нападками на все и всяческие явления музыки быта.

А народу нужно было многое в эпоху коренной ломки всего жизненного уклада и общественного сознания. Столкновение старого и нового, крушение дотоле незыблемых традиций, когда ставились под сомнение даже признанные национальные ценности и нравственные устои,— все это определило пестроту музыкального сознания миллионов. И нигде эта пестрота не сказалась с такой очевидностью, как в сфере музыки бытовой, обиходной, возникавшей спонтанно, как плод самодеятельного творчества миллионов, или предлагавшейся музыкантами — деятелями развлекательной музыки или музыкальной эстрады. Здесь, как и в сфере песенного творчества, трудно было порою отделить профессионалов от любителей, подлинные ценности от откровенной халтуры. Мнение критиков по отношению к этому слою музыкальной культуры было сугубо

[5] Эта песня была написана композитором В. Кручининым.

[6] *Пруст М.* Похвала плохой музыке.— В кн.: Утехи и дни.— Л., 1927, с. 131—132.

негативным. Нападки эти оказались, однако, неэффективными — новая музыкальная эстрада обнаружила удивительную жизнеспособность, в ней также происходило свое движение, развертывались свои процессы.

Одним из них стало повсеместное распространение и утверждение раннего джаза, а также популярной, как тогда говорили — «легкой» музыки, ассимилировавшей джазовые элементы. Хотя процесс этот начался еще до революции, по-настоящему он развернулся в 20-е годы. Тогда советская эстрада чутко воспринимала веяния западной моды, сказывавшиеся в повсеместном распространении фокстротов и танго. Новые танцевальные стили требовали иной музыки, и она не замедлила появиться в исполнении многочисленных джаз-бандов, освоивших синкопированные ритмы короля джаза — регтайма. Появились и крупные мастера — А. Цфасман, И. Дунаевский, М. Блантер, будущие классики советской песенной и танцевальной эстрады. Но пока им еще приходилось вести ожесточенную борьбу за существование, искать новый стиль, представлявший советский джаз. В этом и сказалось своеобразие развития популярной музыки в нашей стране: воспринятое и усвоенное с Запада подвергалось коренному переосмыслению, наделялось тем «лица необщим выраженьем», в котором проступали все более явственно ощутимые национальные традиции.

Яснее это обнаружилось в музыкальной эстраде 30-х годов. Всенародный успех джаз-оркестра под управлением Л. Утесова определялся прежде всего тем, что он не представлял собой бледной копии, списанной с зарубежных стандартов, а воспринял и претворил живую, общительную интонацию, восходящую к русскому бытовому романсу, веселым одесским куплетам. «Низкие», презираемые серьезными музыкантами проявления популярной, общедоступной музыки под рукой выдающегося мастера эстрады преобразились, облагородились, отнюдь не потеряв при этом своей эмоциональной заразительности.

Действенность национальных традиций сказалась не только в сфере бытового музицирования, на массовых представлениях и митингах, но и в работе профессиональных коллективов, специально созданных для сохранения и пропаганды народной песни. В них проявилось, быть может с особенной наглядностью, новое понимание фольклоризма как освоения, развития и переосмысления народного творчества, вынесенного на всероссийскую, а затем и на всесоюзную концертную аудиторию. Движение это началось еще до революции, но даже такие прославленные коллективы, как народный Хор имени М. Пятницкого или Оркестр русских народных инструментов имени В. Андреева, получили новые стимулы для своей работы.

Наряду с такими постоянно действовавшими объединениями музыкантов приметой времени стали массовые действа на открытых площадях, представления передвижных театров, где особенную известность приобрел жанр агитационных театрально-эстрадных представлений «Синяя блуза». Непременным участником такого рода представлений была музыка в своих наиболее популярных, часто ве-

сьма незамысловатых проявлениях. Боевой агитационный заряд и был тем примечательным качеством, которое отличало эстраду 20-х годов, в том числе и эстраду музыкальную. И здесь оказался важен не только песенный плакат, не только призывно-маршевые звучания песен революции и гражданской войны, но и сатирически-пародийные куплеты, осмеяние музыкальных символов — «гримас старого мира». Даже в сугубо агитационных проявлениях искусства 20-х годов также сказалась многосоставность, неоднородность песенной культуры народа — от броских, нередко нарочито примитивных «агиток» до проникновенно-чувствительного пения под гитару и даже звуко-шумовых эффектов. Тем рельефнее ощутима эта неоднородность, если представить себе все те площадки, где звучала или могла звучать музыка. Концертная и клубная эстрада, цирковая арена, открытая площадь, улица, заполненная шествием людских колонн, красноармейские части на марше и, наконец, скромные собрания в домашнем кругу. В 30-е годы значение представлений и массовых действ на открытом пространстве сильно упало. Единственной формой, культивировавшейся в десятилетие, предшествовавшее началу Великой Отечественной войны, стали организованные шествия людских колонн преимущественно на демонстрациях, приуроченных ко всенародным праздникам 1 Мая и 7 Ноября. На таких демонстрациях пелись по преимуществу советские массовые песни, созданные композиторами-профессионалами.

Было еще одно принципиально новое явление, возвестившее вступление нашей страны в эру развития средств массовой информации. Именно в начале 20-х годов родилось отечественное радиовещание. После первых опытов было создано в 1924 году акционерное общество «Радиопередача», которое стало вести регулярное вещание. С самого начала его существования важное место в программах радиопередач заняла музыка — преимущественно популярная, рассчитанная на массовую аудиторию. В 20-е годы была продолжена традиция трансляции и консервации записей эстрадной музыки, которая сложилась еще в дореволюционные годы. Наконец, музыка в таперском исполнении звучала в кинозалах при демонстрации очередных откровений «великого немого». Показательно, что и здесь предпринимались попытки унифицировать практику таперской игры и положить пределы полному произволу. Свидетельством этого стали списки рекомендуемой музыкальной литературы, приуроченной к типовым киноситуациям — погоням, любовным объяснениям и т. д. Качественно новые изменения в развитии средств массовой информации наступили с рождением в 30-е годы звукового кино. И сразу именно песня, а также другие массовые жанры приобрели мощное, мобильное и эффективное средство внедрения броских лозунгов в сознание людей, воздействуя на их вкусы и пристрастия.

Нужно отметить еще одно свойство популярной музыки тех лет. Речь идет о вненациональной ориентации этой музыки, ее обращенности ко всем народам страны. И в самом деле, прославленные массовые песни пелись в различных уголках страны, «Интернационал» П. Дегейтера стал ее государственным гимном. Массовая песня была

рассчитана на «пролетариев всех стран», ее смысл заключался не в ориентации на национальную исключительность, а в сплочении разных наций в революционной борьбе, в строительстве нового общества. Внешне те же цели преследовали и сочинители эстрадных шлягеров, музыки модных фокстротов и танго. Высшая «сверхзадача» этой музыки сводилась к насаждению единого общеевропейского стандарта, диктуемого всесильной модой.

Однако проблемы национальной ориентации массовой музыки не были сняты с повестки дня — именно 20-е и особенно 30-е годы стали временем зарождения новых национальных песенных стилей. Только процесс этот протекал не прямолинейно, он сопряжен был со значительными трудностями как музыкального, так и внемузыкального порядка. Одно было непреложно — решительно все народы нашей страны располагали ценностями национального фольклора, а если обратиться к Советскому Востоку, то и богатым профессиональным искусством устной традиции. Вопреки трудностям разного порядка, вопреки попыткам отрицать роль национального наследия как якобы «устаревшего» и несозвучного требованиям времени уже в 20-е годы развернулась интенсивная работа по сохранению традиционной музыки народов СССР. Она следовала по многим линиям. Наиболее важными из них были собирание и запись фольклора с последующим изданием сборников народных песен и инструментальной музыки, а также организация фольклорных коллективов, проведение слетов народных исполнителей, осуществление первых записей их пения и игры на грампластинки.

Особенного размаха эта работа достигла в 30-е годы — в сеть коллективов и исполнителей, группировавшихся вокруг домов народного творчества, вошли широкие массы любителей музыки и народных музыкантов.

Сходные процессы сказались в композиторском и самодеятельном творчестве народов СССР, где явно преобладала установка на органическое сочетание национального и интернационального, фольклора и достижений мировой музыкальной культуры, в том числе и принципов музыкального мышления, утвердившихся в европейской музыке. Нагляднее и эффективнее эти процессы сказались в песне. Во всех республиках возникли новые национальные песенные стили, где традиция вступала в сплав со свойствами, восходившими к интернациональной по духу массовой песне, вызванной к жизни революцией. Отсюда идут активизация ритма, бóльшая структурная четкость, подчеркнутая маршевость напевов вне зависимости от того, созданы они музыкантами-профессионалами или любителями, вовлеченными в систему самодеятельного музицирования.

Аналогичную картину можно было наблюдать и в республиках, уже располагавших к началу революции композиторскими кадрами и имевших определенные достижения в различных жанрах музыкального творчества, и в тех вновь возникших государственных объединениях, которые дотоле были оторваны от мирового музыкального процесса. Конечно, условия для творческого движения на Украине либо в Закавказье сложились более благоприятно, неже-

ли в республиках Средней Азии, Казахстане и автономных образованиях Российской Федерации.

Стилистическая многосоставность по-своему проявилась и в бытовавшей песенной, а также инструментальной культуре союзных и автономных республик СССР. С одной стороны, продолжала владеть сознанием народных масс традиционная музыка, с другой — началась победная «экспансия» революционной пролетарской песни. Обе эти тенденции вступили во взаимодействие. Так возникли новые варианты песен, сочетавшихся с новыми текстами — переводами и вольными подтекстовками (напомним о белорусском варианте популярнейшего «Яблочка»). Новые тексты пелись и на привычные народные мелодии, подвергнутые профессиональной или любительской обработке.

Но, разумеется, наиболее ценным и наглядным проявлением взаимодействия старой песенной традиции и общенародной пролетарской и революционной массовой музыки стали новые песни, как создававшиеся выдающимися мастерами, так и явившиеся плодом творчества самого народа. Наиболее характерной чертой, отражавшей органический сплав старого и нового, стало соединение маршевых ритмов, метрической четкости с национальной фольклорной интонацией, а шире — с особенностями музыкального мышления, утвердившимися в музыке устной традиции и хранимыми ее носителями. Такие песни появились на Украине, где кобзари создавали напевы в духе привычных дум, но с текстами, приуроченными к событиям времени революционных преобразований. Песни коллективные, песни-марши создавались и музыкантами-профессионалами (здесь важна деятельность композиторов К. Богуславского и Ф. Козицкого). Новые обработки народных песен появились в Белоруссии, в практике народных ансамблей лэутаров в Молдавии.

Тщательное изучение богатств народной культуры — фольклора и музыки устной традиции — развернулось в Закавказье. Одновременно с этим появились переводы текстов пролетарских песен и гимнов, создавалась новая массовая песня на основе народной. В эту работу включились видные мастера — У. Гаджибеков в Азербайджане, Р. Меликян в Армении. Не менее показательными были процессы, развернувшиеся в песенном творчестве Казахстана и Средней Азии. Поистине неоценимым стал вклад в национальную музыкальную культуру классика узбекской литературы Хамзы — создателя первых узбекских революционных песен, в которых свойства общепролетарских мелодий сочетались с особенностями национальной музыки. В Таджикистане приобрели популярность песни и марши Абулькасима Лахути, создававшего новые тексты на мелодии бытовых и революционных песен. В Киргизии общенародный отклик получили песни акына Токтогула Сатылганова, маршевые песни на основе интонаций народной музыки рождались в Казахстане, во многих автономных республиках РСФСР.

В 30-е годы явственнее проявился процесс подчинения фольклорного, народно-профессионального и самодеятельного творчества жесткому и централизованному контролю, что отражало общую тенденцию к унификации художественной деятельности в стране, ее объединению вокруг немногих творческих организаций, входивших в административную систему, управляемую при помощи командных методов. В реальной же жизни проявились и свои позитивные стороны — выдающиеся народные музыканты приобрели статус профессионалов, развивалась практика их сотрудничества с русскими композиторами. В ряде союзных и автономных республик СССР на передовые рубежи вышла массовая песня, создававшаяся мастерами музыки в духе народной, а обработка народной песни стала одним из ведущих жанров. Появились ростки и национальной музыкальной эстрады, имевшей явную фольклорную окраску.

Бурные преобразования, которые претерпело музыкальное сознание всех народов нашей страны, взаимодействие старого и нового определили ту диалектику общности процессов и оригинальность их национального выражения, которая стала ведущей приметой времени. Процессы эти были крайне сложны, а пути их развертывания оказались весьма разветвленными. Но движение началось, и оно привело к необратимым сдвигам в звуковой среде обитания, в фоносфере нашего общества — важном слагаемом той социально-природной целостности, определяющим и направляющим звеном которой выступает разум человечества[7].

Советская музыка в 20-е годы

Не менее сложные процессы протекали в движении композиторской музыки концертно-филармонических и театральных жанров — музыки высокого интеллектуального потенциала, напряжения мысли и чувства, музыки, предъявляющей к слушателю определенные требования. Но прежде чем осветить характер и направленность тех преобразований, которые развернулись в творчестве виднейших мастеров, действовавших в первые годы советской власти и в последующее десятилетие вплоть до начала 30-х годов, необходимо напомнить о том, с чем вступила отечественная музыкальная культура в новый этап в истории человечества.

К началу Октябрьской революции наша страна располагала музыкально-культурными ценностями мирового значения, представленными шедеврами русской классической музыки. Имена Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина приобрели всемирную известность, а их произведения звучали на концертной эстраде и в залах музыкальных театров крупнейших культурных центров Европы и Соединенных Штатов Америки. В старой России сложилась также система учреждений и институтов, которые могли обеспечить нормальное функционирование музыки концертно-филармонических и театральных жанров в жизни общества. Наряду со сценами императорской оперы в Петербурге и Москве оперные

[7] Эта социально-природная целостность в трудах академика В. Вернадского и французского философа П. Тейяра де Шардена обобщена в понятии ноосферы.

театры существовали в ряде крупнейших городов, действовала и частная опера; сеть отделений Русского музыкального общества (РМО) покрыла всю страну, концерты и театральные спектакли находили отклик в прессе, где действовали критики-профессионалы. Наконец, существовала система музыкального образования, увенчанная двумя ведущими консерваториями — Московской и Петроградской. Весьма значительной была также роль Киевской консерватории; в ней до революции работал виднейший русский музыкант Р. Глиэр.

Творчество русских мастеров, естественно, развертывалось в рамках жанров, рассчитанных на концертное исполнение и на постановку в музыкальном театре. Последнее и послужило одним из стимулов небывалого расцвета оперной и балетной культуры в дореволюционной России, располагавшей великолепными исполнительскими силами: оперными певцами, дирижерами и оркестрантами, непревзойденными по уровню мастерства балетными артистами. Их творчество раскрыло публике достоинства высокохудожественных произведений — опер и балетов отечественных композиторов, в которых в полной мере могло проявиться их высокое мастерство. Существовала и благодатная почва для развития симфонической, камерной вокальной и инструментальной музыки. Сложился русский симфонизм, отечественные композиторы заявили о себе во всех жанрах музыкального творчества, культивировавшихся в развитых странах Европы.

Русская классическая музыка была вместе с тем и «полномочным представителем» всех народов России. Она была обращена и к близко родственным культурам — не случайно столь велика в ней роль украинских интонационных воздействий и украинской тематики. В то же время русские композиторы-классики проявили живой интерес и к окраинам России; сложился своеобразный ориентализм, представленный русской музыкой о Востоке. Его характерной чертой стал обобщенный подход к восточным музыкальным культурам как к некоей целостности, где национальные различия были не столь существенны. Однако именно на рубеже двух веков сформировались самостоятельные композиторские школы в Прибалтике, на Украине и в Закавказье, появились профессионалы, будущие классики национальной музыки: М. Чюрлёнис в Литве, Н. Лысенко на Украине, У. Гаджибеков в Азербайджане, А. Спендиаров в Армении, З. Палиашвили в Грузии. Их выдающиеся произведения относятся еще к дореволюционной поре, но в полной мере творчество большинства из них развернулось уже в советский период истории нашей страны.

В отечественной музыкальной культуре обозначились также процессы, отражавшие коренные сдвиги европейского музыкального сознания в начале XX века. При этом русская музыка не просто следовала за Европой — она сама определила многие направления ее художественной эволюции, решающим образом повлияла на преобразование самого музыкального мышления. Можно даже сказать, что никогда голос отечественной музыкальной культуры не звучал в

мировом хоре столь ярко, как на рубеже двух веков, а особенно в начале XX столетия!

Сложность развития европейской музыки в годы, непосредственно предшествовавшие первой мировой войне, определялась новой стилистической ситуацией, в создании которой сыграла решающую роль и деятельность русских композиторов. Над музыкальным сознанием творцов еще сохраняла власть образная направленность и стилистика позднего романтизма, и многие великие мастера были верны ее заветам. В предреволюционной же России важные позиции занимал русский музыкальный реализм, который, однако, приобрел явственную романтическую окраску. В начале XX века еще действовали Римский-Корсаков и Глазунов, композиторы «беляевского кружка». Но и в творчестве композиторов, заявивших о себе на рубеже двух столетий,— Рахманинова, Метнера, а частично и Скрябина — европейская романтическая традиция, своеобразно укоренившаяся на отечественной почве, нашла блестящее и самобытное продолжение. Это была в полном смысле этого слова музыка XX века, которая черпала стимулы к обновлению в традициях отечественной и мировой музыки, придала им новый поворот, созвучный веяниям времени.

Появились и новые течения, которые стали в оппозицию к музыкальному романтизму. Ситуация перелома, обозначившаяся в Европе в канун грандиозных катаклизмов истории, с необыкновенной ясностью отразилась и в музыке русских мастеров. Она по-своему сказалась в творчестве композиторов, верных прежней традиции; напомним об идейно-художественной направленности и музыкальной стилистике поздних опер Римского-Корсакова, о теме весеннего обновления в музыке Рахманинова, о предвестии новой эры в жизни человечества, столь ярко ощутимом в ослепительных кульминациях «Поэмы экстаза» Скрябина. Ожидание грандиозных свершений в той или иной мере пронизывает творчество композиторов разных поколений. Но, конечно, явственнее всего оно сказалось в раннем творчестве Мясковского, Стравинского и Прокофьева. «Весна священная» Стравинского открыла для музыкантов всей Европы новые горизонты — трудно назвать другое сочинение, столь же мощно повлиявшее на музыкальное мышление композиторов XX века и возвестившее наступление новой эры, отмеченной эмансипацией диссонанса, энергией резко акцентного, нерегулярного ритма, порывом к «мелосу тембровых комплексов» (Б. Асафьев). Но и другие направления, где разрыв с прежней традицией происходил путем ее радикального преобразования, даже перерождения, также нашли отражение в русской музыке. В позднем творчестве Скрябина с его рафинированной утонченностью и опорой на многозвучные комплексы, играющие спектром обертонов, ощутимо явное родство с исканиями мастеров новой венской школы атонального периода. Одним словом, в русской музыке предреволюционной поры в полную меру развернулись сложные процессы обновления, которые привели к сосуществованию разных направлений и тенденций, к той множественности стилистических исканий, которая не только определила после-

революционное развитие русской музыки, но и стала характерной чертой звукотворчества XX столетия с присущим ему стилистическим плюрализмом музыкального сознания, сосуществованием и переплетением различных творческих принципов и систем мышления в звуках. Конечной причиной всех этих преобразований стало прежде всего то особое мироощущение, которое сложилось в русской художественной культуре в канун революции. Ожидание неизбежных перемен, предчувствие их неотвратимости стало лейтмотивом свершений всех видов искусства предреволюционной поры, оно и вызвало порыв к творчеству новых форм, в том числе и новых звукообразных решений. Музыка России в живом многообразии всех ее направлений стала прямым выражением психологического климата общества, стремительно двигавшегося к революционным катаклизмам.

Уже в первые дни революции встал вопрос о судьбах художественного творчества. В каком направлении должно развиваться искусство, что из прежнего наследия может быть использовано в строительстве нового мира, в сложении его духовной культуры? И наконец, какое место в новом обществе займут деятели искусства, мастера-профессионалы, владеющие средствами художественного выражения?

Вопросы эти были далеко не простыми, и их решение стало плодом значительных усилий, борьбы идей и тенденций, порой доходившей до крайнего ожесточения. Новое рождалось в муках. В 20-е годы возникли острейшие разногласия по вопросам конкретной политики в сфере культуры, в установлении путей развития художественного творчества. Примечательна та оценка положения, сложившегося в культуре начала 20-х годов, которую дал В. И. Ленин: «Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня „осанну“ по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие „распни его“,— все это неизбежно. Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни»[8]. В художественном творчестве развернулась борьба самых различных направлений, возникла прямая и скрытая конфронтация неодинаковых тенденций. Такая конфронтация противонаправленных устремлений, определявшая саму природу искусства первых лет революции и 20-х годов, отразилась во множественности организационных форм, вокруг которых группировалась творческая интеллигенция, в широком развитии сосуществовавших, а порой и враждовавших друг с другом группировок. Взаимная нетерпимость, стремление заострить разногласия привели к серьезным перегибам, к утверждению односторонних суждений и оценок в отношении культурного наследия, в том числе великих творений отечественной и зарубежной музыки, созданий современных мастеров.

Наиболее влиятельной организацией, возникшей вскоре после

[8] *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине.— В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. 4-е изд.— М., 1969, с. 662.

Октябрьской революции, стал Пролеткульт. Несомненна искренность многих его деятелей, стремившихся к новому искусству, способному, по их убеждению, отразить нужды и чаяния пролетариата. Позициям пролеткультовцев нельзя отказать в последовательности: новое искусство, по их мнению, должно стать решительным отрицанием прежнего. «Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы» — такой лозунг был начертан на здании, где помещался штаб этой организации.

Но как же представляли деятели Пролеткульта новое искусство и, собственно, кто был призван его создавать? По мнению теоретиков этой организации, пролетарская культура должна принципиально противостоять едва ли не всей прежней и представлять собою самодеятельное творчество народных масс. Прежнее искусство, в том числе и сложившееся в старой России, не просто отвергалось как классово чуждое — под сомнение была поставлена сама идея профессионализма художественного творчества.

Нужно сразу же сказать, что музыка в системе творческих отделений Пролеткульта играла сравнительно скромную роль. В его составе не было крупных творческих деятелей, а музыканты, причастные к его работе, стремились «помочь пролетариату овладеть по возможности всем подлинно художественным достоянием человечества»[9]. Реальная практика Пролеткульта шла порою вразрез с лозунгами, провозглашавшимися с трибуны. Так, определенный вклад внес Пролеткульт в дело пропаганды народной песни, хоровой культуры и музыки для народных инструментов. Нельзя отрицать его заслуги как зачинателя музыкальной самодеятельности, обретавшей организованные формы.

Тем не менее нельзя было пройти мимо деятельности ретивых ниспровергателей старого, их нигилистических установок по отношению к культурному наследию, принесших ему значительный, а порою даже непоправимый урон. Весьма показательной и симптоматичной стала резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года, где подчеркивалась необходимость «величайшего такта, осторожности, терпимости по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним». Резолюция на словах осуждала поспешность в решении творческих вопросов, нетерпимость в оценке подлинно художественных явлений и тех средств, которые использованы при их создании. Указывалось, что «партия должна высказаться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области», отвергались претензии отдельных объединений художников на монополию, какая-либо регламентация в решении проблем художественной формы, средств выражения.

Соревнование различных группировок и течений развернулось в 20-е годы и в области музыкального творчества. Наиболее ярким

[9] Так высказался, вопреки установкам руководства Пролеткульта, Б. Красин, стоявший во главе музыкального отдела этой организации в Москве (см: Горн, 1918, кн. 1).

его выражением стала принципиальная конфронтация двух ведущих творческих объединений, действовавших в 20-е годы,— Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) и Ассоциации современной музыки (АСМ). Нужно подчеркнуть, что подобные организации возникли и в развитии других видов искусства. В литературе громче всех заявила о себе группа писателей, сосредоточившихся вокруг журнала «На посту», а затем образовавшая Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП). Она сразу же заняла ведущее положение в системе других ассоциаций, придерживавшихся пролетарской ориентации, и повела бескомпромиссную борьбу с многочисленными литературными группировками так называемых «попутчиков». Среди последних были конструктивисты, имажинисты, сторонники левого фронта искусств (ЛЕФ), писатели, входившие в объединение «Серапионовы братья», и другие. Различные направления были представлены деятельностью ведущих театров страны. Коллективы академической ориентации, где задавали тон лидеры Московского Художественного театра (МХАТ) К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, противостояли театрам и студиям, ратовавшим за решительное обновление сценических искусств. Здесь наиболее крупными фигурами были В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров. Борьба направлений, представленных самостоятельными организациями, развернулась и в изобразительном искусстве. Своеобразие 20-х годов сказалось в том, что многие художественные объединения располагали своими печатными органами. Среди них были многочисленные, но часто весьма недолговечные музыкальные журналы: «К новым берегам», «Современная музыка», «Музыка и революция» и другие. Видное место музыкальное искусство заняло в еженедельнике «Жизнь искусства», издававшемся в Ленинграде,— в нем публиковались статьи В. Каратыгина, Б. Асафьева, В. Беляева. Значительное место музыке уделяла также общая пресса, с завидной регулярностью освещавшая события музыкальной жизни.

Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) была организована в 1923 году по инициативе группы музыкантов-коммунистов. В отличие от аналогичного объединения, входившего в состав Пролеткульта, новая ассоциация основывалась на весьма определенной и достаточно последовательной теоретической платформе, принимавшей во внимание специфику музыки. Однако общие идейно-эстетические основы рапмовских теорий были едины с установками аналогичных организаций, объединявших деятелей литературы и различных видов искусства. Своего рода первоосновой стала односторонне истолкованная идея коллективизма. В высказываниях деятели РАПМ всячески подчеркивали роль музыки как мощного средства сплочения масс в классовых боях, они ратовали за доступность музыки, ее демократичность, способность ответить запросам рабочей аудитории. Вот почему именно они возглавили работу над созданием революционного репертуара. Ключевым звеном такого репертуара была признана массовая песня, аккумулировавшая в себе новые слои песенной интонации, рожденные революцией. Музыканты, входившие в состав РАПМ, оценили роль массовой песни как эффективного средства пропаганды и практического выражения идеи коллективизма среди широких масс трудящихся. Не случайно они ориентировались не на всякую песню, а на песню хоровую, которая могла быть подхвачена в унисон даже людьми, не имевшими музыкальной подготовки. Среди остальных жанров музыки симпатиями деятелей РАПМ пользовались по преимуществу хоровые и вокально-симфонические, где они также стремились к предельной простоте и доходчивости форм выражения, доступных неискушенным слушателям.

Но даже в этих близких им сферах музыкального творчества участники рапмовской группы не смогли преодолеть сектантства: вместо того чтобы привлечь на свою сторону возможно более широкий круг музыкантов, они ревниво оберегали интересы своей группировки, подвергали ожесточенным нападкам композиторов, не разделявших их суждения и оценки. Неудивительно, что уже на начальном периоде существования этой организации в ней произошел раскол — группа композиторов и работников музыкальной самодеятельности отделилась от РАПМ и образовала в 1925 году Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКиМД).

В своей работе музыканты-рапмовцы исходили из достаточно разработанной идейно-эстетической платформы, представлявшей систему взглядов по основным вопросам развития музыкального искусства в СССР. Важнейшими в этой системе были установки, определявшие отношение к классическому наследию. Это отношение не было целиком и исключительно негативным — отдельные явления музыки прошлого признавались, подчеркивалась их основополагающая роль в становлении советской музыки. Оценки явлений классической музыки вырабатывались на основе метода вульгарной социологии, получившей в те годы определенное развитие. Любой, даже самый великий художник, согласно этому методу, являлся выразителем интересов определенного класса, с которым он был связан по своему социальному происхождению[10]. С таких позиций было оправдано резко негативное отношение к Чайковскому как певцу упадочных настроений российского дворянства. По-своему закономерна была и в целом негативная оценка старинной русской крестьянской песни, городского романса и наследия музыкальных культур устной традиции. Традиционный фольклор воспринимался как своего рода пережиток старого уклада жизни, как символ мировоззрения, восходящего к эпохе феодализма, крепостническому строю, что было несозвучно революционному порыву, бодрости, силе и энергии строителей нового мира.

В классической музыке, равно как и в классической литературе, не принималось художественное исследование внутренних противоречий человеческого сознания, глубокий психологизм, пренебре-

[10] В этом правиле, однако, допускались отдельные исключения, которые были, к примеру, сделаны для Бетховена и Мусоргского.

жительно третировавшийся как «психоложество». Но идея всеобщего объединения, братства людей находила признание — вот почему был поднят на щит именно Бетховен, провозгласивший гимн радости в финале своей 9-й симфонии. В творчестве Мусоргского — другого кумира деятелей РАПМ — ценилось прежде всего выражение дум и чаяний народных масс, их противостояние власть имущим, переходящее от сдержанного ропота и недовольства к стихийному бунту. В тени оставалось другое свойство музыки Мусоргского — ярчайшее отражение мук совести страдающей личности, нравственные искания автора «Бориса Годунова» и «Хованщины», сближавшие его с классиками русской литературы критического реализма — Толстым и Достоевским.

Отношение к современной зарубежной музыке было резко негативным: не признавались не только композиторы, представлявшие нововенскую школу,— отрицалось творчество Стравинского, и даже глубоко демократическая по своей направленности «Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля вызвала резкое порицание.

Но с особенной наглядностью и полнотой принципиальные ошибки РАПМ проявились в их оценках выдающихся явлений молодого советского искусства. Признавалось и одобрялось лишь то, что выходило из пределов кружка,— остальное критиковалось с яростной нетерпимостью. Вред такой «критики» проявился не только в негативных мнениях и оценках явлений текущей музыкальной жизни. За ударами критической дубинки следовали «оргвыводы» — снимались с репертуара спектакли, «провинившиеся» музыканты увольнялись с работы. Так, усилиям рапмовских деятелей мы обязаны изгнанием со сцены оперы «Нос» Шостаковича, его ранних балетов; не увидел свет балет «Стальной скок» Прокофьева, где композитор попытался обратиться к советской действительности.

Вопрос о том, в какой мере РАПМ, как и другие родственные ей организации, выражала мнение партии и в особенности политического руководства страны,— достаточно сложен. Поначалу смысл политики, отраженной в ряде партийных решений, сводился к терпимости в оценке художественных явлений, к признанию значительной сложности творческих вопросов, к внимательному и бережному отношению к работникам искусства, чьи пути к народу порой складывались нелегко, иной раз даже драматично. Видные деятели партии на словах отвергали высокомерно-пренебрежительное отношение к таким мастерам как к «попутчикам»[11]. Известно, что не кто иной, как Луначарский, осудил «аристократическое пренебрежение к эстраде», огульное отрицание музыки легкого жанра. Не получали поддержки и претензии пролетарских ассоциаций говорить от имени народа, присваивать себе своего рода «монополию на критику». Но к году «великого перелома», когда был взят курс на форсирование насильственной коллективизации деревни, степень влиятельности пролетарских организаций существенно возросла. Они, однако, не

[11] Напомним, что «попутчиком» признавался даже выдающийся поэт революции Маяковский.

оправдали ожиданий, возлагавшихся на них политическим руководством страны, не сумели сплотить вокруг себя писателей и деятелей искусства, которые могли бы поставить свой талант на службу осуществлявшейся в СССР программы насильственных преобразований. Это и вызвало в конечном счете их роспуск в 1932 году.

Если же обратиться к собственному творчеству композиторов, входивших в состав РАПМ, то на первых порах оно было крайне слабым по уровню. Трудящиеся города и деревни не подхватывали песни, вышедшие из «творческой лаборатории» организации, чуждые живой, общительной интонации. Существенное оживление в ее работе наступило в 1929 году, когда в состав ассоциации вошла одаренная молодежь из Производственного коллектива студентов Московской консерватории (Проколл)[12]. Многие композиторы, входившие в состав Проколла, в дальнейшем стали полезными деятелями советской музыкальной культуры; среди них В. Белый, М. Коваль, З. Левина, Н. Чемберджи, Б. Шехтер. Но особенное, можно даже сказать, исключительное положение занял среди них одареннейший А. Давиденко. Значительную популярность приобрели созданные им массовые песни («Конница Буденного», «Первая Конная», «Красноармейские запевки»). Известность получила и его музыка к широко практиковавшимся тогда массовым действам. Наиболее ценными, пережившими свое время стали его хоровые сочинения, отмеченные безупречным вкусом, оригинальностью претворения русской распевности. Именно вклад Давиденко оказался наиболее весомым в коллективной оратории «Путь Октября», созданной усилиями проколловцев,— хоры «На десятой версте» и «Улица волнуется» и ныне могут украсить любую концертную программу[13].

Наиболее влиятельной из других организаций, действовавших в 20-е годы, стала Ассоциация современной музыки (АСМ, возникла в 1924). Она была создана по образцу и подобию Интернационального общества новой музыки — международной организации, ставившей своей целью поощрение творческой деятельности композиторов разных стран Европы[14]. Но АСМ, по сути дела, была совершенно самостоятельна, хотя имела широкие международные связи и сыграла определенную роль в распространении советской музыки 20-х годов за рубежом. Более того, даже ее Ленинградское отделение только номинально подчинялось руководству, находившемуся в Москве, но в своей практике было совершенно автономно[15]. Параллельно с отделением АСМ в Ле-

[12] Это объединение возникло в 1925 году и ставило своей задачей поиски новых музыкальных форм, созвучных современности, и создание музыкальных произведений, рассчитанных на массовое исполнение.

[13] Эти хоры существуют в оркестровой редакции сопровождения, выполненной Шостаковичем.

[14] Одно время в Москве находилось руководство этого общества, во главе которого стоял Г. Эйслер.

[15] Об этом свидетельствует известный советский музыковед М. С. Друскин, занимавший в Ленинградском отделении АСМ ответственный пост: «Мы не были связаны ни с Московской ассоциацией, ни тем более с зарубежным Интернациональным обществом новой музыки» (*Друскин М.* Исследования. Воспоминания.— М.; Л., 1977, с. 203, 205).

нинграде существовал также «Кружок новой музыки», организованный в 1926 году. Отсутствие строгой и жесткой централизации объяснялось тем, что по своему составу АСМ была крайне неоднородна, не было у нее и единой платформы, которую разделяло бы большинство деятелей, формально к ней примыкавших. А среди них были выдающиеся мастера, в решающей мере определившие облик советской музыки 20-х годов, такие, как Н. Мясковский, В. Щербачев, Б. Асафьев, и другие.

В печатных выступлениях ряда композиторов и музыковедов современной ориентации явственно прозвучали установки на радикальное обновление средств музыки в духе исканий тогдашнего зарубежного «авангарда». Но такие установки не разделялись весьма влиятельной группой «умеренных» в АСМ, которые не могли принять новейшие течения послевоенной западной музыки с их вызывающим антиромантизмом. И все же в своих устремлениях АСМ придерживалась курса на обновление музыки, активно поддерживая разные течения, возникшие после окончания первой мировой войны, в их отечественном и зарубежном выражении.

В деятельности АСМ была весьма существенная положительная сторона. Ассоциация сыграла важную роль в организации и проведении концертов, где музыканты и любители музыки могли познакомиться со многими новинками советской и зарубежной музыки 20-х годов. Но что же звучало в программах этих концертов? Как правило, это были творения крупных композиторов, ныне признанных классиками музыки XX века,— Стравинского, Прокофьева, Бартока, Берга, Онеггера, Мийо и других ныне прославленных мастеров. Знакомство с их творчеством помогало понять молодым композиторам, выдвинувшимся в 20-е годы, куда идет музыка XX века, какие тенденции задают в ней тон; знание же новейших произведений помогало определить свой путь, свое отношение к состоянию музыкального искусства, какое сложилось в зарубежной Европе в период относительной стабилизации после первой мировой войны. В творчестве молодых композиторов достаточно явно было выражено стремление идти своими путями, не просто воспринимая зарубежные веяния, но переосмысливая их с учетом особых задач, стоявших перед советской музыкой.

Тем не менее было бы неверно и исторически несправедливо не учитывать ошибок, сопутствовавших работе АСМ. Такие ошибки вовсе не заключались, как ранее иной раз принято было отмечать, в стремлении освоить новейшие достижения музыки XX века, в обновлении средств музыки, в самом духе творческого эксперимента. Пресловутый «формализм», который ставился в вину явным и мнимым последователям «современничества» их рьяными противниками из среды РАПМ, часто представлял собой лишь ярлык, возникший в пылу групповых сражений. Действительные ошибки АСМ коренились в непонимании огромной значимости связи музыки с жизнью общества, с его насущными проблемами, с трагическими перипетиями становления и развития его духовной культуры. Представление о самодовлеющем движении музыки как искусства,

отъединенного от житейских бурь, оказалось необыкновенно живучим.

Опасность заключалась даже не в сознательно провозглашаемой автономности новой музыки, абсолютной художественной ценности ее завоеваний, что снимало вопрос о путях ее к заинтересованному слушателю, к массовой аудитории. На таких крайних позициях, в сущности, никто из видных советских композиторов не стоял. На деле речь шла, скорее, об инерции композиторского ремесла, о выдвижении на первый план технических, сугубо музыкантских задач, причем казалось, будто глубокое содержание приложится само собой. Известная аполитичность, замкнутость в пределах «чистой» музыки, отсутствие четкой направленности формы на слушателя — все это безусловно имело место.

Однако едва ли правильно было бы упрекать виднейших советских мастеров в том, что они остались нечувствительными к грандиозным событиям, развернувшимся в их родной стране. Об этом, в частности, свидетельствует декларация московских композиторов во главе с Н. Мясковским, где они заявили о своем разрыве с АСМ (этот документ был опубликован в газете «Советское искусство» 8 августа 1931 года). Выдержанная в духе политических установок того времени, она отражала надежды определенной части творческих работников на благотворные последствия происходивших тогда перемен в общественном устройстве страны. Но и раньше мыслящие музыканты осознавали всю остроту и животрепещущую актуальность задач, выдвинутых жизнью, стремились к музыке, способной найти отклик не только в кругу ценителей и знатоков, но и среди широких масс людей. Наиболее четко, глубоко и прозорливо эти задачи были сформулированы в статьях виднейшего советского музыковеда, ведущего идеолога АСМ Б. Асафьева, опубликованных в 1924 году. Одна из них имела в высшей степени показательное название — «Кризис личного творчества». Конечно, в ней речь шла о ситуации 20-х годов, но многое сказанное ее автором звучит так, словно написано сейчас, в преддверии XXI века.

В чем же усматривал Асафьев кризис личного творчества? По его мнению, «композиторы, считавшие до сих пор творчество самоцелью и личность, осуществляющую творческий акт, самостоятельной единицей, теряют под ногами почву»[16]. Причина кризиса заключена, по мнению Асафьева, в той государственной и общественной необходимости, которая, по его мнению, возвышалась над волей творцов музыки. Перед лицом новой эпохи — утверждал ученый — композиторам более нельзя пребывать в горделивом сознании отчужденности, иначе жизнь начнет обходиться без них.

Но глубина и прозорливость позиции Асафьева заключалась в том, что он решительно отвергал установку на «опрощение», примитивизацию музыки, отказ от ее высших завоеваний, от поисков новых средств, отвечавших сложным художественным задачам.

[16] *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Кризис личного творчества.— Современная музыка, 1924, № 4, с. 103.

Призыв к слиянию с современностью, по его мнению, ни в коей мере не означает «приглашения к писанию чего-то низменного, тривиального и уличного», он вовсе не подразумевает «ненужность крупных форм»[17]. Музыкальное искусство, по мнению Асафьева, «самостоятельно может выйти из замкнутых помещений на вольный простор, совсем не пожертвовав художественностью»[18]. Конечно, в этом утверждении ощущается увлеченность новыми формами революционных массовых действ, развертывавшихся на открытых площадях, но оно обретает совершенно неожиданный смысл в эпоху тотального господства средств массовой информации, по каналам которых ныне движется музыка. Сохранение высокого уровня искусства и поиски его путей к народу — эти две альтернативы не представляют собой взаимоисключающей противоположности. И в высшей степени показательно, что они волновали деятелей искусства уже тогда, в те далекие годы. «Нельзя оскорблять никакой народ приспособлением, популяризацией,— писал А. Блок в 1917 году.— Вульгаризация не есть демократизация. Со временем Народ все оценит и произнесет свой суд, жестокий и холодный, над всеми, кто считал его ниже его, кто не только из личной корысти, но и из своего... интеллигентского недомыслия хотел к нему „спуститься“. Народ — наверху; кто спускается, тот проваливается»[19].

Как же решалась задача приобщения высокого искусства к запросам нового времени мастерами музыки в живой художественной практике? Начнем с того, что новое общество унаследовало высокий уровень исполнительской культуры, который был достигнут в предреволюционной России. Невзирая на трудности и невзгоды, продолжали свою работу такие выдающиеся артисты, как певцы А. Неждановa, Л. Собинов, И. Ершов, дирижеры Н. Голованов, Н. Малько, В. Сук, К. Сараджев, пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, скрипачи Л. Цейтлин, Д. Цыганов, А. Ямпольский, виолончелисты С. Козолупов, С. Ширинский, С. Кнушевицкий. Влились и молодые силы: блестящую победу на Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве (1927) одержали Л. Оборин и Г. Гинзбург, успехи сопутствовали и первым выступлениям в будущем прославленного скрипача Д. Ойстраха.

Если же обратиться к репертуару этих и многих других музыкантов-исполнителей, к концертным программам и афишам музыкальных театров, то абсолютное господство в них прочно удерживали испытанные, проверенные временем шедевры классической музыки, отечественной и мировой. Новая советская музыка, а тем более музыка зарубежная, представлявшая новейшие течения XX века, составляла сравнительно малую долю среди реально звучавших музыкальных произведений.

[17] *Асафьев Б. (Игорь Глебов)*. Композиторы, поспешите.— Современная музыка, 1924, № 6, с. 145.
[18] Там же, с. 148.
[19] *Блок А.* Дневник 1917 года.— *Блок А.* Собр. соч. В 8-ми т., т. 7.— М., 1963, с. 277.

Движение советской музыки включилось в общекультурные процессы, развернувшиеся в 20-е годы. Несомненна общность тенденций, связывавших разные виды творчества, что сказалось прежде всего в стремлении воплотить в художественных произведениях революционное содержание. При этом в каждом из искусств эта тенденция получила своеобразное преломление. По-своему она воплотилась в литературе, изобразительном творчестве, в театре и кинематографе. Что же касается музыки, то здесь следует в первую очередь учитывать воздействие тех видов искусства, с которыми она соприкасалась непосредственно, входя в синтетический контекст. Речь идет, конечно, о литературе и театре, которые в те годы приобрели доминирующее положение.

Однако их плодотворное воздействие приняло сложные формы: не все направления оказались в одинаковой мере существенными для музыки, неодинакова была и степень их проявленности, разной — сила и эффективность их непосредственного влияния. Так, сравнительно меньшую роль играла литература сугубо бытописательская, в духе критического реализма; еще меньшее воздействие на музыку оказала модная в 20-е годы орнаментальная проза, насыщенная диалектизмами и языковыми новшествами. Гораздо сильнее находила отклик у композиторов поэзия, пронизанная революционной романтикой. Ее несколько прямолинейный, наивный символизм, подчеркнутая плакатность, боевой агитационный заряд нашли приверженцев не только среди сторонников РАПМ, символы и аллегории возникали в творчестве композиторов самой разной стилистической ориентации — от убежденных традиционалистов до сторонников крайне новаторских направлений.

Последние, несомненно, принимали в расчет эстетические программы, предлагавшиеся радикальными течениями — левым фронтом искусств (ЛЕФ) и конструктивистами. Урбанизм ряда решений, стремление воплотить в музыке звуко-шумовые эффекты, дать художественное осмысление звучащих реалий бытия — все это имело аналогии с поэтическими и прозаическими произведениями, которые были проникнуты пафосом труда, революционной перестройки общества на началах коллективизма[20]. Но если для одних музыкантов важнее были интонационные обобщения, способные поднять и воодушевить массы людей, то другие видели источник вдохновения в самом трудовом процессе в его доподлинной реальности.

Такая же множественность воздействий характерна и для связей с театральным искусством той поры. Возможно, сугубо академические направления, успешно развивавшиеся вопреки ожесточенным нападкам «левых», не столь явно отразились в музыке. Гораздо нагляднее проявились ее связи с теми исканиями театральных режиссеров, которые стремились к революционному искусству нового типа, к новому синтезу, где музыка заняла бы почетное место.

[20] Здесь необходимо сказать о воздействии выдающегося поэта революции, каким утвердил себя В. Маяковский.

Таково творчество крупнейшего режиссера современности, каким утвердил себя в молодом советском театре В. Мейерхольд, привлекавший композиторов к своим спектаклям. Воздействие его художественных принципов впрямую отразилось на становлении советского музыкального театра, который извлек уроки также из практики массовых действ на открытых площадях, из спектаклей эстрадных театров типа знаменитой «Синей блузы». Сказалось и влияние кинематографа 20-х годов с присущим ему монтажным ритмом.

Что же касается изобразительных искусств и архитектуры, то здесь следует говорить не столько о прямом их отражении, сколько об общности исканий, где следование традициям также противостояло новаторским устремлениям. При этом важно учесть, что аналогии носили относительный, поверхностный характер, внутренняя же сущность свидетельствовала о принципиально несходных явлениях, подведенных под одну стилевую категорию. Так, конструктивизм в архитектуре и музыке был сходен лишь в стремлении к четкости, графической ясности линий, строгой выстроенности композиции. В музыке он проявлялся в противостоянии романтизму с присущим ему разливом лирических эмоций, в утверждении красоты самой звуковой конструкции, деловой точности в овладении материалом. Слишком уж разными были средства двух видов искусства, где вещественной осязаемости и кажущейся вечности камня противостояла эфемерность музыкального звучания, исчезающего вслед за окончанием произведения.

То же можно сказать о воздействии на музыку изобразительного искусства, хотя нельзя отрицать того впечатления, которое произвело на музыкантов осуществление потерпевшего неудачу ленинского плана монументальной пропаганды. Стремление рассматривать музыкальное сочинение как своего рода скульптурное сооружение отразилось даже в названиях отдельных произведений («Симфонический монумент» М. Гнесина). Трудно подыскать прямые аналогии и с левыми направлениями живописи 20-х годов помимо общей тенденции к плакатной декоративности, броскости и лапидарности решений. Сходство сказывалось и в самой множественности художественных направлений, тенденций и течений, в чем музыкальное творчество следовало духу эпохи.

Советская музыка 20-х годов стала органической частью мирового художественного процесса, она по-своему отразила тенденции и противоречия времени — мирной передышки перед началом еще более жестокой и кровопролитной войны. Как и в музыке ведущих европейских стран, в ней сказалась плюралистичность направлений, где следование укоренившимся традициям сочеталось с исканиями новых звукообразных решений, ярко антиромантических по своей внутренней сути. Но вне зависимости от той художественной веры, которую исповедовали мастера музыки разных поколений, для творчества периода 20-х годов характерна повышенная социальная активность, стремление отразить «музыку революции». Последнее сказывалось и в сочинениях мастеров, верных заветам русских композиторов-классиков, и в дерзаниях экспериментаторов, вдохновленных исканиями Скрябина и тем духом обновления, который нашел выражение в деятельности виднейших представителей тогдашнего музыкального авангарда, ныне признанных классиками музыки XX века,— А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хиндемита, А. Онеггера, Д. Мийо, Б. Бартока и других.

Естественно, что тяга к обновлению ярче всего сказалась в творчестве молодых композиторов, выдвинувшихся в 20-е годы. Они весомо заявили о себе в окружении выдающихся деятелей старшего поколения — М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра, С. Василенко, М. Штейнберга, М. Гнесина, А. Гедике. Именно тогда развернулась творческая работа композиторов, начавших свой путь в искусстве в канун поворотных событий мировой истории,— Н. Мясковского и В. Щербачева. Внимание музыкальной общественности привлекли сочинения Н. Рославца, А. Мосолова, А. Дешевова, Л. Половинкина, Г. Попова. Однако наиболее широкий резонанс получили творения классика советской музыки Д. Шостаковича, выступившего в середине 20-годов с блистательным дебютом — 1-й симфонией. Нужно, однако, признать, что тогдашней критике не удалось в полной мере оценить истинную природу таланта Шостаковича — поразительную для юного автора глубину проникновения в суть жизненных процессов, психологическую достоверность выраженных им переживаний, тот глубокий и серьезный подтекст, который скрывался за внешней броскостью и дерзкой эксцентрикой.

Одной из наиболее сложных проблем периода становления советской музыки стало ее отношение к творчеству выдающихся мастеров отечественной культуры, оказавшихся по тем или иным причинам за рубежом. Речь идет о С. Рахманинове, Н. Метнере, И. Стравинском и С. Прокофьеве. Неудивительно, что некоторые из них стали мишенью ожесточенных нападок со стороны ревнителей пролетарской музыки, создаваемой в рапмовских «лабораториях». Сам факт отъезда за рубеж этих музыкантов давал повод безнаказанно квалифицировать их произведения как классово чуждые, как своего рода пережиток буржуазно-дворянской культуры. В этом духе была выдержана критика Рахманинова, невзирая на то что именно в его музыке явственно ощутим порыв весеннего обновления — он также по-своему отразил предчувствие грандиозных перемен, на пороге которых стояла его Родина. Но жизнь не подчинилась предписаниям нетерпимой критики. В годы Великой Отечественной войны наша музыкальная общественность познакомилась с последними творениями русского мастера, созданными за рубежом, и оценила его 3-ю симфонию, «Рапсодию на тему Паганини», «Симфонические танцы». Эти сочинения опровергли миф о сугубой ретроспективности музыки Рахманинова, ее замкнутости в кругу пассивно-элегических настроений, чуждости волнениям и борениям своего времени.

Гораздо большее время потребовалось для того, чтобы отдать должное другому видному русскому музыканту — Метнеру. За ним в «современнических» кругах утвердилась репутация музыканта германской ориентации, далекого не только от новаторских иска-

ний музыки XX века, но и от русского национального начала. Со временем, однако, стала очевидной несправедливость такого мнения, которое, по сути дела, изымало из русской музыкальной культуры одно из ее ценных и самобытных проявлений[21]. Ныне музыка Метнера заняла хотя и скромное, но прочное место в репертуаре пианистов, раскрылись специфически русские качества его лирики в сочетании со строгой самодисциплиной чувства. В этом Метнер оказался близок некоторым своим советским современникам, верным классической традиции, а его позиция неприятия новейших течений, ставших, по его мнению, плодом музыкальной моды, нашла сторонников среди ряда его советских коллег.

Иначе сложилась судьба «властителя дум» композиторского поколения 20-х годов — Стравинского. И за ним следовали, подобно тени, яростные удары, ожесточенные нападки. Но его влияние было несомненным, а его гениальные прозрения нашли глубоких и тонких ценителей[22]. Однако отношение к Стравинскому было неоднозначным. Наиболее близкими исканиям советских мастеров стали сочинения «русского периода» его творчества. Речь идет о хореографической кантате «Свадебка», пантомиме с пением «Байка про лису, петуха, кота да барана», а также о созданных еще до революции, но все еще поражавших воображение балетах «Петрушка» и «Весна священная». Советские музыканты оценили своеобразное преломление народных истоков — обращение к песням календарно-обрядового цикла, русского скоморошьего представления, в которых композитор открыл новые, неведомые ранее возможности. Более сдержанную реакцию вызвал поворот мастера к неоклассицизму. Обращенность в прошлое, «стилевая мимикрия», составлявшие важные стороны творческой эволюции Стравинского, казались несозвучными задачам строительства новой, революционной культуры.

Тем не менее отрицать воздействие художественных открытий Стравинского в период становления советской музыки было бы недопустимо. И в ней возникло движение к новому инструментальному стилю, где динамизм, внутренняя энергия, волевая собранность сочетались с тягой к порядку, к деловой точности в овладении материалом. Именно стиль Стравинского служил здесь надежным ориентиром. И все же прямое воздействие неоклассицизма Стравинского, принципов его работы с моделью обнаружилось значительно позже — оно сказалось в творчестве того поколения композиторов, которое заявило о себе уже в послевоенные годы[23].

[21] Можно найти явственные точки соприкосновения между музыкой Метнера и стилем фортепианных произведений Мясковского.

[22] В первую очередь следует назвать «Книгу о Стравинском» (Л., 1929) Б. Асафьева. Еще до революции с высокой оценкой творений Стравинского выступил Н. Мясковский в ряде статей, опубликованных в журнале «Музыка».

[23] Особенно сильно воздействие Стравинского сказалось на стилистических исканиях советской музыки 60-х годов, в том числе и на развитии музыкального творчества в ряде национальных республик СССР (например, в сочинениях Р. Щедрина, С. Слонимского, Я. Ряэтса, Э. Мирзояна, С. Цинцадзе).

Иное положение занял в строительстве новой советской музыкальной культуры Прокофьев. Многое в его творчестве было созвучно общему психологическому настрою динамичного, бурно развивавшегося общества. Земная полнокровность его музыки, ее волевой напор, бьющая через край энергия целеустремленного действия — все это привлекало не только музыкантов, стремившихся к новому искусству, но и любителей музыки. Внутреннюю связь с новой Россией сохранял и сам композитор в годы скитаний. Прокофьев и за рубежом оставался «полномочным представителем» музыки своей Родины, родство с которой можно проследить даже в тех его сочинениях, где по-своему преломились художественные искания мастеров Запада в 20-е годы.

Действительно, «в первом приближении» современникам особенно были заметны антиромантические тенденции музыки Прокофьева — деловитая токкатность, четкая классичность, даже подчеркнутая «геометричность» скарлаттиевской фактуры, энергия стихийных ритмов, в чем по традиции усматривали проявление первозданно-варварского начала, столь органичного для автора «Скифской сюиты». Внимательное вслушивание в музыку открывает за внешним слоем, за вызывающей броскостью «музыкального жеста» неподдельную теплоту русской интонации, проступающую как в медлительной распевности, так и в стихии буйного пляса. Молодым советским музыкантам была близка выразительность движения, жеста, проистекавшая из театральной природы музыкального мышления Прокофьева. В его музыке вместе с тем находили приметы нового инструментального стиля, основанного на энергичном, исполненном игровой легкости состязании музицирующих артистов. Поражает точное решение художественной задачи, которое демонстрирует опера Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1919), не просто созвучная ряду тенденций советского театра 20-х годов, но и представившая их наиболее совершенное, художественно убедительное выражение в жанре музыкального спектакля. Нарочитая демонстрация театральной условности, даже какая-то вызывающая игра ею наряду с осмеянием штампов «хорошо сделанной» пьесы роднят оперу Прокофьева с постановками Е. Вахтангова (прежде всего с его «Принцессой Турандот»), но особенно со спектаклями В. Мейерхольда.

20-е годы стали временем упрочения международных связей советской музыки. Ни о какой ее изоляции от движения общеевропейской культуры говорить не приходится. Пусть неполно, но советская музыкальная общественность была знакома с тем, что происходило в композиторском творчестве за рубежом. Был известен П. Хиндемит с его «линеаризмом», достаточно определенное и, надо признать, критическое отношение вызвала творческая деятельность французских композиторов группы «Шести». Но особенный интерес вызвала опера А. Берга «Воццек», постановка которой была осуществлена Ленинградским театром оперы и балета в 1927 году. Пожалуй, лишь Барток не был по-настоящему понят и оценен — его принципиальная ориентация на фольклор как основу

радикальных композиторских новаций не была воспринята даже теми мастерами, которые, в сущности, разделяли ту же позицию. Лишь на новом этапе развития фольклоризма, обозначившемся в 60-е годы, основополагающее значение великого венгерского композитора было должным образом осознано.

Вместе с тем многие явления тогда еще недавнего прошлого казались стоявшими на крайне левом фланге современного музыкального движения. Речь идет преимущественно о музыке австро-немецких композиторов позднеромантического направления, таких, как Г. Малер, Р. Штраус. Интерес вызвали даже некоторые второстепенные фигуры. Так, в 20-е годы в Ленинграде была поставлена опера Ф. Шрекера «Дальний звон», художественная ценность которой была невелика. В «открытии» для советской музыкальной общественности творчества Г. Малера и А. Брукнера значительную роль сыграли концертные гастроли виднейших дирижеров — О. Фрида, Б. Вальтера, О. Клемперера.

В 20-е годы еще сохранялись связи с музыкальной культурой стран Запада. Гастроли видных зарубежных музыкантов наглядно показали, какая чуткая к высшим проявлениям музыки и тонко понимающая и отзывчивая публика заполняла концертные залы «варварской» страны. В этом убедились виднейшие музыканты — А. Шнабель, Й. Сигети, Э. Петри, Р. Казадезюс. Но, быть может, самым примечательным проявлением международных связей советской музыкальной культуры стали гастроли крупнейших европейских композиторов — Б. Бартока, А. Берга, А. Казеллы, Д. Мийо, А. Онеггера, П. Хиндемита. За исключением И. Стравинского и А. Шёнберга, паломничество в новую Россию предприняли едва ли не все крупнейшие мастера — классики музыки XX века. Наряду с этим развивались и обратные связи: многие сочинения советских композиторов прозвучали за рубежом, пробудив на Западе интерес к современному музыкальному творчеству новой России.

Советская музыка в 30-е годы

30-е годы стали для отечественной культуры временем коренного перелома, отразившего сложные процессы и свершения истории советского общества. Именно в это время окончательно сформировалась командно-административная система управления, во главе которой стояло политическое руководство, сгруппировавшееся вокруг И. В. Сталина. Неудивительно, что именно искусству было уделено пристальное внимание, дабы поставить художественную деятельность в стране под строгий контроль, если и не исключавший, то сильно ограничивавший свободу творческих исканий. Эта политика в целом достигла своей цели: многие писатели, художники, музыканты и другие деятели искусства стремились ответить такому «социальному заказу». Сложность положения дел заключалась в том, что наряду с беспринципными конъюнктурщиками предначертаниям режима следовали и честные художники, принимавшие

установки, навязываемые силовыми методами, как неотвратимое веление времени и даже искренне верившие в благотворность совершавшихся перемен.

Мощная и эффективно действовавшая пропагандистская машина поддерживала идеи и настроения социального оптимизма, тем более что определенные достижения были налицо. Еще живы были идеи коллективизма, еще вдохновлял многих художников идеал человека-борца, уверенного в завтрашнем дне и способного ставить осознанные цели и добиваться их, увлекая за собой когорту единомышленников. Поражает настойчивое стремление многих художников внушить себе и своей аудитории чувство гордости реальными, а порой иллюзорными завоеваниями развивающегося общества. Важно подчеркнуть роль такой психологической установки, поскольку без учета ее трудно понять, почему видные, одаренные музыканты внесли свой вклад в утверждение идеологических основ, на которых строились теория и практика сталинизма.

Решающим фактором, определившим новые свойства музыки 30-х годов, стала советская массовая песня. Разумеется, в этом не было ничего неожиданного: и в 20-е годы песня заключала в себе наиболее прогрессивные и динамичные тенденции в преобразовании музыкального сознания, в рождении многосоставного и неоднородного по стилистическим истокам интонационного строя современности. Но массовая песня 30-х годов — качественно новое явление, запечатлевшее своего рода музыкальный стиль эпохи в той мере, в какой он находит выражение в броских и емких песенных обобщениях. Массовая песня 30-х годов ни в коей мере не исчерпывала интонационного строя своего времени, но она стояла на передовых рубежах, в ней запечатлелись существенные сдвиги в музыкальном сознании народа. Одной из ведущих особенностей песенного творчества 30-х годов стало лидирующее положение именно композиторской песни, создававшейся такими ее признанными мастерами, как И. Дунаевский, М. Блантер, А. Александров, В. Захаров, и многими другими.

Особая броскость, заразительность песенных обобщений, подхватываемых массами людей, определила совершенно исключительную роль жанра в системе массовой пропаганды. Песня как важное слагаемое «заказного искусства» оказалась намного эффективнее газетной риторики, научно-пропагандистских и статистических материалов, призванных продемонстрировать преимущества общественного строя, управляемого командно-административными методами. Доносимые на крыльях мелодии восхваления величию и мудрости великого кормчего, вера во всемогущество армии и ее вождей, способных разгромить врага «малой кровью, могучим ударом», составляют одну из главных тем песенного творчества 30-х годов[24].

[24] «Трагедия Дунаевского,— пишет критик,— в том, что лучшие его песни становились как бы ширмой для прикрытия беззаконий, творившихся в стране. Гениаль-

И все же оценивать советскую массовую песню тех лет только подобным образом было бы односторонне. Виднейшие мастера песенного жанра подняли его на такую дотоле невиданную высоту, какая не достигалась ранее в истории отечественной музыки массовых жанров. Не будь такого подъема жанра в 30-е годы, массовая песня не смогла бы сыграть своей поистине исключительной роли в годы Великой Отечественной войны.

В движении песни к слушателю в 30-е годы значительно возрастает роль средств массовой информации, где к прежним, ранее освоенным присоединяется звуковое кино. Песня сходит с экрана, выходит из кинозалов на улицу и площадь, подхватывается массами людей и разносится по всей стране. Радио и грампластинка также становятся мощным средством, обеспечивающим движение песни в быт, ее воздействие на музыкальное сознание миллионов .

Но государственные предприятия далеко не ограничивались выпуском дисков с записями массовых песен — львиную долю их продукции составляла музыкальная эстрада отечественного и зарубежного производства. Отношение к ней коренным образом изменилось: было понято и осознано значение «легкого жанра» в жизни и быту людей. Хотя инерция огульного осуждения «легкого жанра» еще давала о себе знать в выступлениях критиков, однако административные запреты были практически сняты. «В эти самые годы особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок. И никогда в стране столько не танцевали и не пели, как в те годы»[25] . Нужна была музыка для танцев, среди которых по-прежнему царили модные фокстроты и танго, преподносимые в джазированной манере. Была и потребность в интонационно-экспрессивном цыганском пении, весьма популярном в те годы. Сладостная кантилена неаполитанских мелодий, вибрирующие звучания гавайской гитары, модные шлягеры, сошедшие с зарубежных музыкальных кинолент под частую дробь чечетки,— все эти явления тогдашней «массовой культуры» тиражировались в кинокопиях и грампластинках, при этом лощеная голливудская красивость нередко соседствовала с действительно высокими образцами популярной зарубежной музыки — вокальной и инструментальной. К последним относится музыка к фильму «Большой вальс», которая вызвала взрыв увлечения великим И. Штраусом. На слуху были и мелодии первых звуковых фильмов Чарли Чаплина, задорные песенки полюбившейся советским зрителям венгерской киноактрисы Франчески Гааль.

Важно подчеркнуть, что отечественная эстрада тех лет не стала простой копией, снятой с зарубежных образцов,— она дала свои, оригинальные решения с учетом усвоенных стандартов, но

ная "Песня о Родине", ни в чем не повинная, аккомпанировала сталинским залпам, поражавшим маршалов и писателей, рабочих и интеллигентов» (*Шафер Н.* Парадокс Дунаевского,— Огонек, 1968, № 30, с. 23).

25 *Домбровский Ю.* Факультет ненужных вещей.— Новый мир, 1988, № 8, с. 125.

без слепого им подражания. Советский джаз усилиями И. Дунаевского и А. Цфасмана развился во вполне самобытную ветвь, не чуждую национальной традиции. Репертуар популярнейшего джаз-оркестра под управлением Утесова отражал вкусы своего времени, восполняя тот «дефицит лирики», который ощущался в 20-е годы. Великолепное содружество певца Утесова, композитора Дунаевского и режиссера Г. Александрова дало своего рода шедевр музыкальной кинокомедии (фильм «Веселые ребята», 1934), где с блеском раскрылось уникальное дарование актрисы-певицы Л. Орловой. Песни этой, как и ряда других музыкальных кинолент, созданные Дунаевским, определили «лицо» эстрадной музыки 30-х годов. Они представили важную грань многосоставной звуковой среды 30-х годов, засверкавшую радугой звуковых красок на фоне бесчисленного множества эстрадных однодневок.

В таком сверкающем красками звукообразном окружении развивалась музыка концертно-филармонических и музыкально-театральных жанров. Ее интенсивное движение во многом было обусловлено состоянием исполнительской культуры, переживавшей пору высокого подъема. Неизмеримо возросло количество профессиональных коллективов. Среди вновь возникших можно назвать Государственный симфонический оркестр СССР, Государственную хоровую капеллу, Государственный хор СССР, хор Московской филармонии, Государственный оркестр народных инструментов, Государственный духовой оркестр, Государственный джаз-оркестр. Развернулась филармоническая деятельность в крупнейших культурных центрах страны, в том числе и в столицах союзных республик. Выдвинулись выдающиеся мастера дирижерского искусства А. Гаук, Е. Мравинский, Н. Рахлин, К. Иванов, А. Мелик-Пашаев. Уровень большинства ведущих концертно-филармонических коллективов поднялся до мировых стандартов — им была под силу музыка любой степени сложности.

Значительных успехов добилось также сольное исполнительство. Именно в 30-е годы выдвинулась плеяда выдающихся мастеров — пианистов, виолончелистов, скрипачей, равно как и виртуозов, в совершенстве владевших другими музыкальными инструментами. В 30-е годы развилась и упрочилась система конкурсных состязаний музыкантов-исполнителей. Успехи советской исполнительской школы за рубежом на виднейших и наиболее престижных международных конкурсах побудили советские учреждения, ответственные за руководство художественной деятельностью, организовать аналогичные состязания во всесоюзном и республиканском масштабе.

В числе победителей всесоюзных и международных состязаний были пианисты Э. Гилельс, Р. Тамаркина, Я. Зак, Я. Флиер, скрипачи Д. Ойстрах, М. Козолупова, М. Фихтенгольц, виолончелисты Г. Цомык, С. Кнушевицкий, Д. Шафран и многие другие мастера. Естественно, что основу их концертного репертуара составляли классические сочинения. Однако особенностью исполнительской жизни тех лет было пристальное внимание ко всему

наиболее яркому и художественно совершенному, что создавали советские композиторы. Более того, возникло прочное содружество видных музыкантов с выдающимися композиторами. Так, Е. Мравинский стал первым исполнителем многих симфоний Д. Шостаковича, Л. Оборин представил фортепианный концерт А. Хачатуряна. Советская музыка занимала достаточно прочное место в концертных программах, а сложившаяся система музыкальной деятельности могла обеспечить регулярное исполнение новой советской музыки в ходе текущей филармонической работы. Двери концертных залов были открыты для новых сочинений не только признанных мастеров, но и одаренной молодежи, проявившей себя еще на студенческой скамье.

Не менее интенсивной была деятельность музыкальных театров. 30-е годы стали временем необыкновенного подъема в работе театров оперы и балета. Это время утверждения на оперной сцене отечественной классики, право на жизнь которой более не подвергалось сомнениям. Постановки русских и зарубежных опер, осуществленные в 30-е годы, на долгое время стали образцом решения монументального спектакля, где были подключены значительные исполнительские силы. Само возрождение классических шедевров, среди которых в первую очередь следует назвать «Ивана Сусанина» Глинки, служило вдохновляющим стимулом для советских мастеров, подтверждало жизнеспособность классического наследия, сумевшего выстоять в пору кавалерийских наскоков рапмовских «прогрессистов»[26]. А постановки опер «Садко», «Псковитянка», «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Князь Игорь» Бородина, как и шедевров зарубежной оперной классики («Отелло» Верди, «Кармен» Бизе, «Гугеноты» Мейербера, «Валькирия» Вагнера), привлекали сравнительной точностью в передаче авторской партитуры, без излишнего социологизирования. На академической сцене блистали великолепные мастера певческого искусства: В. Барсова, Г. Жуковская, Б. Златогорова, Е. Антонова, А. Пирогов, М. Михайлов, М. Рейзен, Н. Ханаев, Г. Большаков в Московском Большом театре, Г. Нэллеп, Е. Вербицкая, С. Преображенская, Н. Печковский в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Ансамбль исполнителей возглавляли выдающиеся оперные дирижеры: С. Самосуд, А. Пазовский и другие. Крупные мастера певческого искусства выдвинулись также в столицах ряда союзных республик. Назовем имена З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинского на Украине, Э. Пакуль в Латвии, Д. Бадридзе в Грузии, А. Даниэлян и Ш. Тальяна в Армении, Ш. Мамедова и Бюль-Бюля в Азербайджане, К. Байсеитовой в Казахстане, Х. Насыровой в Узбекистане.

[26] Опера Глинки была поставлена в Московском Большом театре (1939) под руководством дирижера С. Самосуда с новым либретто, подготовленным поэтом С. Городецким. Несмотря на серьезные драматургические несообразности и нарушения исторической правды, допущенные в этом спектакле, он стал крупным событием музыкальной жизни страны — впервые после революции зазвучала музыка шедевра национальной культуры.

В преодолении застоя и рутины, к которым оперный театр особенно чувствителен и которым он в то же время весьма привержен, сыграли важную роль другие оперные труппы, во многом противостоявшие академическим. Именно они стали застрельщиками в освоении советского оперного репертуара. Здесь прежде всего надо назвать Малый ленинградский оперный театр (Малегот), за которым на многие годы утвердилась слава «лаборатории советской оперы». Но в первую очередь задачам обновления оперного репертуара и поискам новых, нетрадиционных решений оперной, отчасти также и опереточной классики послужили коллективы, созданные крупнейшими режиссерами современности К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко. Последнему мы обязаны блестящими постановками в Москве опер «В бурю» Т. Хренникова (1939) и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (1934). Эти постановки заложили основы важной традиции — сотрудничества композитора и режиссера, стали важными вехами в становлении режиссерского оперного театра, получившего столь блестящее развитие уже в послевоенные годы. В становлении неакадемических направлений оперного театра определенную роль сыграла весьма спорная постановка «Пиковой дамы» Чайковского, осуществленная В. Мейерхольдом в Ленинграде на сцене Малого оперного театра в 1935 году. Хотя отдельные находки, оригинальные постановочные ходы, осуществленные в этом спектакле, заслуживают известного внимания, исходная установка режиссера на «переосмысление» оперы и замену прежнего либретто новым привела к существенному искажению замысла композитора и оказалась равно далекой как от повести Пушкина, так и от оперы Чайковского.

Однако искания нетрадиционных решений и упорная работа по созданию советского оперного репертуара по-своему оказались плодотворными, они побудили академические театры повернуться к современной теме. Важной вехой на этом пути стала постановка в 1935 году в Большом театре в Москве «Тихого Дона» И. Дзержинского — первого и лучшего сочинения плодовитого оперного композитора, которое привлекло свежестью интонационных находок, стремлением освоить звукообразный материал советской массовой песни как ведущей приметы нового интонационного строя эпохи.

30-е годы стали временем блестящего расцвета также советского балетного театра, где реконструкция классики, восстановленной в своих правах, сочеталась с освоением новой, неслыханной для старого балета тематики, восходящей к шедеврам мировой литературы. Это было время утверждения особого жанра балетного спектакля — хореодрамы, где господствовал хореографический речитатив, переходящий в пантомиму, а танец сюжетно мотивировался. Очевидные успехи нового направления, среди которых выделились «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова (Ленинград, 1934) и шедевр советской балетной классики «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (Ленинград, 1940) в постановке Л. Лавровского, укрепили веру в широкие возможности балета, которому подвластны самые серьезные темы, раскрытые на

уровне высших достижений художественного творчества. Кризисная пора в развитии этого направления наступила уже в послевоенные годы. А пока балетный театр переживал время подъема и обновления, где ведущие роли закрепились за новым поколением несравненных мастеров — великой балерины-актрисы Г. Улановой, артистов уникального дарования М. Семеновой, Н. Дудинской, Т. Вечесловой, О. Лепешинской, В. Чабукиани, К. Сергеева и многих других.

Существенные сдвиги произошли и в развитии театров оперетты и музыкальной комедии, освоивших наряду с признанными и любимыми народом классическими произведениями И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара также и советские оперетты, среди которых выделились «Золотая долина» И. Дунаевского (1938) и «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова (1937; обе постановки в Московском театре оперетты). В них можно было уловить явные переклички с музыкальными кинокомедиями этих лет, где в первом ряду стали работы содружества режиссера Г. Александрова и композитора И. Дунаевского («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь»). Немало оперетт и музыкальных комедий появилось также на театральных сценах ряда союзных и автономных республик страны. Среди них следует назвать и поныне неувядаемое творение У. Гаджибекова «Аршин мал алан», прозвучавшее в 30-е годы на сценах ряда театров СССР и за рубежом, а также новую редакцию комической оперы В. Долидзе «Кето и Котэ» (1937).

Профессиональное композиторское творчество в концертно-филармонических и музыкально-театральных жанрах также претерпело в 30-е годы существенные изменения. Естественно, что они не могли не быть связаны с теми преобразованиями общественного бытия, которые привели к утверждению нового, централизованного государственного строя. 23 апреля 1932 года было принято постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». В этом партийном документе подчеркивалось, что рамки литературно-художественных организаций, сложившихся в 20-е годы, «становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». В числе таких организаций, ликвидированных согласно постановлению ЦК ВКП(б), была также и РАПМ, давно уже превратившаяся в группу, ставившую превыше истины свои «клановые» интересы. В тексте партийного документа указывалось на опасность превращения подобного рода ассоциаций «из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству».

Несмотря на то что постановление от 23 апреля 1932 года фактически отменяло право творческих работников учреждать свободные ассоциации и объединения, оно было воспринято их подавляющим большинством с воодушевлением. Многие из них надеялись на благотворные перемены, на отмену прежней дискриминации в отношении так называемых «попутчиков» и одобрили идею объединения в единые творческие союзы по профессиональной принадлежности. Сама мысль о равноправии в подобных союзах решительно всех мастеров искусства вне зависимости от их художественных позиций, стилистических пристрастий, казалось, открывала в своей практической реализации широкие перспективы для свободного развития творческих индивидуальностей при одном непременном условии — их поддержке социалистического строительства в стране. В остальном же как будто все оставлялось на усмотрение самих художников, свободно выбиравших пути достижения истины в искусстве и те средства, которые применяли они для решения поставленных перед собою задач.

Организационное объединение творческих работников было закреплено созданием единых творческих союзов. Среди них был и Союз советских композиторов (позже Союз композиторов СССР) — объединение композиторов и музыковедов, созданное на общей идейной основе, признанной тогда всеми творческими союзами. В ее утверждении решающую роль сыграл I Всесоюзный съезд писателей, состоявшийся в 1934 году под руководством и при активном участии А. М. Горького. Теоретической базой для консолидации творческих деятелей страны стал метод социалистического реализма.

Сущность метода была сформулирована в уставе Союза писателей СССР в 1934 году: «Социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически конкретного художественного изображения действительности в ее революционном развитии». Эта формула подразумевала на деле отнюдь не отражение жизни в искусстве такой, какова она есть, в ее сложных противоречиях, а конструирование идеальной модели, образца для подражания, воссоздание действительности, какой она должна быть, чтобы соответствовать сталинскому идеалу социализма[27].

С первых же попыток осмыслить художественный процесс с позиций социалистического реализма возникли существенные трудности. Живая практика не укладывалась в прокрустово ложе метода, потому приходилось либо искусственно подгонять произведения под критерии, обретшие силу закона, либо полностью отлучать эти произведения и их создателей от советского искусства вообще[28]. Непоправимый вред, нанесенный насильственным внедрением данного метода, проистекал из претензий его последователей на монополию. К тому же произошла показательная подмена: на словах провозглашался принцип реализма, последователи же нового метода на деле творили романтический миф с характерным для

[27] Очень важным представляется дополнение, содержащееся в тексте устава Союза писателей: «При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

[28] См.: *Сергеев Е.* Несколько застарелых вопросов.— Новый мир, 1988, № 9, с. 142.

художников-романтиков двоемирием. Ужасам старого мира, представавшего средоточием всех мыслимых пороков и притеснений, чинимых власть имущими, противостояла приподнятая гармоничность нового общества строителей и борцов — рыцарей без страха и упрека. Конечно, эта модель никогда не представала в наиболее талантливых творениях в своей незамутненной чистоте, но она служила своего рода ориентиром, идеалом, к которому следовало стремиться. Отсюда настойчивое требование оптимизма, оптимизма по команде, коль скоро объектом художественного изображения становилась советская действительность; отсюда и подозрительное отношение к трагической теме и к художникам трагического мироощущения.

В музыке насаждение социалистического реализма сразу же натолкнулось на значительные трудности. «Социалистический реализм не есть готовая стандартная форма музыкального творчества»,— писал видный советский критик В. Городинский «по горячим следам»[29]. Данный метод, по мысли критика, вовсе не ограничивает инициативу художника и отнюдь не является чем-то раз и навсегда сложившимся, неспособным к развитию, всегда и везде одинаковым. Но что́ же именно должна была содержать в себе музыка, чтобы соответствовать критериям метода,— так и осталось неясным. Не случайно разговоры о сущности соцреализма в музыке скоро заглохли, и дело ограничилось лишь простым повторением ритуальной формулы без попыток серьезно разобраться, применима ли она вообще к искусству интонируемых звукообразов.

Если же перейти к реальному положению дел, сложившемуся в разных видах искусства в 30-е годы, то следует подчеркнуть, что в литературе, изобразительном творчестве, театре, кинематографе — везде обозначился процесс относительной стабилизации. Он связан был с отходом от эстетики 20-х годов, от крайних направлений тогдашнего художественного авангарда. Ушла в прошлое плакатная символика, прямолинейная агитационность выступлений, рассчитанных на ораторское произнесение перед людьми, заполнявшими открытые пространства, как заглохла и практика массовых театрализованных представлений. Даже деятели пролетарских организаций выдвинули лозунг «живого человека», отвергнув призывы к «одемьяниванию» художественной литературы. Сошли на нет экспериментальные течения, в которых усматривали теперь выражение левацких крайностей и буржуазно-эстетских вывертов. На них была распространена критика в адрес формальной школы в литературоведении — ярлык «формализма» надолго превратился в расхожее средство расправы с теми направлениями, где ставились задачи обновления языковых средств. Ориентация на классику стала определять развитие едва ли не всех проявлений художественного творчества.

Однако было бы ошибочно утверждать, будто советское искусство 30-х годов совершенно отказалось от любых исканий, от постановки новых художественных задач. В ряде произведений гармонично слились обе прежние тенденции — развития классической традиции и поисков нового языка, созвучного современности. Возможно, это сочетание нигде не проявило себя с такой наглядностью и художественным совершенством, как в музыке. Но и в развитии театрального искусства оно сказалось достаточно отчетливо и заметно. В 30-е годы значительно возрос престиж академических театров, где в первые ряды вышел Московский Художественный театр: возглавляемый К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, он представил ряд выдающихся спектаклей, отмеченных новаторским прочтением классики («Анна Каренина» по Л. Толстому, «Школа злословия» Р. Шеридана и другие). Но прежний антипод МХАТа, каким долгие годы провозглашал себя театр В. Мейерхольда, также обратился к классике и внес свою лепту в тот ренессанс А. Островского, с которым были связаны 30-е годы (постановка пьесы «Лес»)[30].

Весьма сложное положение установилось в литературе. Именно в 30-е годы с особенной отчетливостью обозначилась тенденция к лакированию действительности, парадному приукрашиванию ее фасада, что нанесло серьезный вред советскому художественному творчеству, вызвав поток сочинений конъюнктурных и мертворожденных. В 30-е годы возникли также выдающиеся художественные явления, которые не смогли найти пути к своему читателю и стали его достоянием много лет спустя. Судьба классического творения советской литературы, каким ныне признан роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», возможно, самый яркий, но далеко не единственный пример литературы, на долгие годы изъятой из обращения[31].

На самом деле советская литература в 30-е годы продолжала развиваться и подошла к осмыслению процессов революционного преобразования общества во всей их многосложности, к анализу коллизий и противоречий времени. Наивысшим выражением нового качества литературного движения стал роман-эпопея М. Шолохова «Тихий Дон», завершенный в 1940 году. Глубочайшим отражением трагедии насильственной коллективизации явился «Котлован» А. Платонова (1930), опубликованный на родине свыше полувека спустя. Противоречия действительности нашли отражение и в других произведениях советских писателей: в романе «Хождение по мукам» А. Толстого, в пьесе А. Тренева «Любовь Яровая» и многих других созданиях советских мастеров слова. И, конечно, в первую очередь следует сказать о противоречивом воздействии литературной, общественной и публицистической деятельности М. Горького. Создатель монументальной эпопеи «Жизнь Клима Самгина»,

[29] *Городинский В.* К вопросу о социалистическом реализме.— Сов. музыка, 1933, № 1, с. 14.

[30] Проявлением субъективистского произвола стало закрытие театра, возглавлявшегося В. Мейерхольдом (1938).

[31] Подобные явления возникли и в музыкальном творчестве — достаточно сослаться на судьбу 4-й симфонии Д. Шостаковича.

представившей критически заостренную панораму жизни предреволюционной России, он в то же время сыграл определенную роль и в насаждении командных методов управления творческой деятельностью, возглавив новосозданный Союз писателей.

Среди других видов искусства наибольшее значение для музыки обрел звуковой кинематограф, также запечатлевший противоречивую картину борьбы творческих направлений. Быть может, именно в нем с особенной отчетливостью обнажились тенденции времени, представленные с наглядной демонстративностью. В советском кинематографе 30-х годов надолго утвердились идеализированные, парадно-приподнятые образы людей, существовавших в мире всеобщего изобилия. Но и такие кинопроизведения не могут оцениваться однозначно — они отвечали извечной потребности в радости и красоте, находивших свое выражение как в неправдоподобно-условном, сказочном мире, представавшем на киноэкране, так и в приподнятой, исполненной подъема и энергии песне, звучавшей в устах прославленных кинозвезд. Именно в кино 30-х годов начала разрабатываться историко-патриотическая тема. При известных искажениях исторической правды отрицать художественное значение таких лент, как «Трилогия о Максиме» Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича или «Александр Невский» С. Эйзенштейна с музыкой С. Прокофьева, было бы недопустимо.

Музыка по-своему вписывалась в общие процессы движения советской художественной культуры 30-х годов со всеми его завоеваниями, равно как издержками и противоречиями. Важно подчеркнуть, что музыка развивалась и в эту тяжкую пору для судеб народов нашей страны. Более того, в те годы она находилась в привилегированном положении, хотя и на ней сказались отрицательные последствия культа личности.

Наивысшим выражением отрицательных тенденций культа личности применительно к музыке в 30-е годы стали редакционные статьи газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936 года) и «Балетная фальшь» (6 февраля 1936 года). В первой из этих статей была дана односторонне негативная оценка оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Резкое возражение вызвало стремление композитора представить психологически неоднозначный образ главной героини оперы, подчеркнув ее истинно человеческие качества как незаурядной натуры, задавленной и извращенной «свинцовыми мерзостями» жизни,— от художников требовали более цельных, «выпрямленных» образов, более четкой конфронтации носителей добра и зла. Не устраивала и правдивость, особая сатирическая заостренность в обрисовке «темного царства», в чем усматривался грубый натурализм. Наконец, уничтожающей критике подверглись и средства, использованные художником,— опере вопреки истине отказывалось в мелодичности, в ясности выражения мыслей. Шокировала и диссонантная напряженность языка, не была понята и оценена своеобразная музыкальная декламация, насыщенная мелодизмом, яркими, индивидуально-характеристичными мелодическими обобщениями-портретами. Результатом грубого, некомпетентного вмешательства в художественный процесс стало насильственное изъятие оперного творчества Шостаковича из практики музыкально-театральной жизни.

В статье «Балетная фальшь», напротив, подмечались действительные недостатки весьма слабого либретто балета «Светлый ручей», поставленного балетмейстером Ф. Лопуховым на музыку Д. Шостаковича. Но реальные недостатки балета были крайне преувеличены в угоду пристрастной, заведомо негативной оценке.

Надо подчеркнуть, что вред, нанесенный этими статьями, заключался вовсе не в том, что в них выражалось неприятие явлений текущей художественной жизни. Без борьбы мнений немыслимо развитие плодотворной критики, и профессионально аргументированная негативная оценка имеет полное право на существование. Отрицательные последствия имело совсем другое: данные статьи представляли пример односторонней, безапелляционной «проработки» художественных явлений, не допускавшей и тени сомнений, возможности противопоставить иное мнение. За проработкой следовали снятие спектаклей с репертуара, организация широковещательных кампаний в печати[32].

Движение музыкального творчества продолжалось, и его направленность определялась не только настоятельными требованиями времени, сложившейся в стране общественной ситуацией, но и внутренними закономерностями эволюции самой музыки, направленностью художественных исканий. В это движение внесли свой вклад мастера различных поколений, но решающую роль приобрели те из них, кто определял лицо советского музыкального творчества в 20-е годы, либо заявил о себе после Октябрьской революции. Наряду с многоопытным Н. Мясковским раскрыл свой колоссальный творческий потенциал Д. Шостакович, крупнейшими деятелями советской музыки стали Д. Кабалевский, А. Хачатурян, В. Шебалин, Ю. Шапорин. В 30-е годы выдвинулись и молодые мастера, среди которых зарекомендовал себя Т. Хренников, выступивший с рядом примечательных работ в жанрах театральной и симфонической музыки. С присоединением к СССР республик Прибалтики в советскую музыкальную жизнь вошли выдающиеся мастера, такие, как Э. Капп, Г. Эрнесакс в Эстонии, А. Калнинь, Я. Мединь, Я. Иванов в Латвии, Ю. Юзелюнас и Э. Бальсис в Литве. Заявили о себе также композиторы ряда других республик страны: Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский, А. Штогаренко, Ю. Мейтус, Д. Клебанов на Украине; А. Богатырев, Е. Тикоцкий в Белоруссии; С. Няга в Молдавии; А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, Г. Киладзе в Грузии; многоопытный У. Гаджибеков и только еще начавший свой творческий путь К. Караев в Азербайджане; А. Степанян и Г. Егиазарян в Армении.

Крупнейшим событием, определившим дальнейшее развитие со-

[32] Такой подход к сложным художественным явлениям шел вразрез даже с установками ранее принятых партийных документов по вопросам искусства.

ветского музыкального творчества, стало возвращение в 1936 году в Советский Союз классика музыки XX века С. Прокофьева. Соприкосновение великого музыканта с жизнью молодой Советской страны послужило эффективным стимулом для нового подъема его творчества, рождения непревзойденных шедевров, среди которых в первую очередь следует назвать балет «Ромео и Джульетта». Но и для советской музыки деятельность Прокофьева приобрела определяющее значение: он не просто обогатил ее ценностями мирового значения, но сыграл ведущую роль в формировании ее коренных, сущностных свойств, в сложении ее неповторимого облика. Советская музыка в 30-е годы располагала композиторскими силами поистине исключительного творческого потенциала, которым было по плечу решать самые сложные художественные задачи.

Для советской музыки 30-х годов характерно восстановление в своих правах классического наследия, утверждение его основополагающей роли как основы творческих свершений современности. Были не просто реабилитированы отдельные выдающиеся творческие явления, ставившиеся ранее под сомнение или подвергавшиеся ожесточенным нападкам,— было осознано основополагающее значение классического наследия в целом как важной части духовной культуры современной эпохи. Такая «смена знамен» не произошла внезапно, понадобилось определенное время, прежде чем в сознании музыкантов были преодолены вульгарно-социологические пережитки, которые довольно долго еще давали о себе знать. Они сказались в нечетком подходе к сложным творческим фигурам, не допускавшим однозначной оценки,— таким явлениям русской культуры, как Скрябин и особенно Рахманинов. По-прежнему резко негативно оценивался опыт зарубежной музыки XX века, на которую был наклеен ярлык «формализма». Более того, в оценке таких мастеров музыки, как Стравинский, Барток, не говоря уже о нововенцах, негативная позиция даже ужесточилась, а игравшие столь важную роль в 20-е годы контакты с зарубежными композиторами практически прекратились.

Между тем на Западе развернулись примечательные процессы. Речь идет о стабилизации стиля крупнейших музыкантов, в свое время отдавших дань творческим экспериментам, открытию новых звуковых миров, восстанию против изживавшего себя позднего романтизма. Не случайно в роли наиболее влиятельного творческого направления в 30-е годы окончательно утвердился зародившийся ранее неоклассицизм, виднейшим представителем которого стал И. Стравинский. Но и в творчестве в прошлом столь радикальных новаторов, как А. Шёнберг и А. Берг, усилилась роль неоклассической и даже неоромантической тенденции — вдохновеннейший скрипичный концерт автора «Воццека» служит тому наглядным подтверждением. Обо всех этих сдвигах тогда не было ясного представления — обострение международной обстановки затрудняло плодотворные контакты, которые продолжали сохраняться в основном в области исполнительства. Советская музыка во многом шла своим путем, составляя вместе с тем органическую часть мирового музыкального процесса.

Хотя неоклассицизм как идейно-эстетическая платформа получил в те годы безоговорочное осуждение, отдельные неоклассические тенденции имели место и в советском музыкальном творчестве. Они частично проявились в произведениях Прокофьева, их роль была достаточно заметна и у Шостаковича. Но сколько-нибудь влиятельных советских композиторов, принявших неоклассицизм как художественную систему, в 30-е годы не существовало. Для них несравненно более важное значение приобрела традиция отечественной и зарубежной классики, в том числе и музыки, рождавшейся на рубеже веков. Не случайно для Шостаковича столь существен оказался опыт великого австрийского симфониста Г. Малера, чьи симфонии по-прежнему звучали под управлением выдающихся дирижеров, изгнанных со своей родины нацистами (О. Фрида, Б. Вальтера, О. Клемперера, Ф. Штидри). Опальная музыка «неарийских» композиторов нашла прибежище в Советской стране. В 30-е годы сильно упало и даже порою попросту заглохло экспериментальное творчество, отмеченное радикальными исканиями в сфере языковых средств. Композиторов более не привлекали рационально выверенные конструкции, смысл которых был заключен в самоценной красоте, не вдохновляло парение в безвоздушном пространстве новых звуковых миров.

Советская музыка 30-х годов служит, возможно, наиболее наглядным подтверждением многоплановости искусства XX века, многообразия заключенных в нем художественных тенденций. Так, возрождение патриотической темы во второй половине 30-х годов, пристальное внимание к героям и эпохам борьбы народа против иноземных завоевателей нашли отражение в двух выдающихся кантатно-ораториальных сочинениях, совершенно различных по стилю, языковым средствам. Речь идет о симфонии-кантате Ю. Шапорина «На поле Куликовом» и кантате С. Прокофьева «Александр Невский» (обе – в 1939), отразившей воздействие монтажных принципов недавно родившейся музы звукового кино. Наряду с этим возникли такие полярно противоположные явления, как драматически-трагедийный симфонизм Шостаковича и мудро-уравновешенный симфонизм Мясковского лирико-эпической направленности. Более того, крайняя поляризация художественных стилей стала ведущей приметой музыкального творчества 30-х годов.

Яснее всего это сказалось на развитии оперы: не случайно современники ощутили принципиальные различия между двумя синхронно возникшими произведениями (1939) – оперой Хренникова «В бурю» и Прокофьева «Семен Котко», связанными с эпохой классовых боев, революции и гражданской войны. Различия эти, правда, сильно преувеличивались, но они были реальностью и затрагивали едва ли не все компоненты стиля – вокальную интонацию, трактовку песенного начала, принципы драматургии, композицию оперных сцен. И эти различия были по-разному оценены в

критических дебатах о путях развития советской оперы, разразившихся в канун Великой Отечественной войны. 30-е годы стали временем напряженных споров и острых дискуссий, где высказывалось немало односторонних мнений в духе той безапелляционной нормативности, которая нанесла ощутимый вред развитию музыкально-критического процесса в нашей стране. Но вопросы, ставившиеся в этих дискуссиях, были животрепещущими, они отражали реальные процессы движения музыкального творчества, его характерные тенденции.

Один из них был связан с проблемой песенности, а точнее, с отражением в музыке интонационного строя современности, ярчайшим выражением которого стала советская массовая песня. Проблема песенности стояла в центре дискуссий прежде всего потому, что сама музыкальная практика поставила ее во главу угла: стремление художественно освоить общезначимые интонации стало доминантой художественных исканий мастеров, желавших говорить с народом понятным ему языком. Тягу к новой простоте, общительному мелодизму можно ощутить едва ли не во всех творческих свершениях 30-х годов, которые ныне справедливо признаны классикой советской музыки.

Многие композиторы, особенно из числа бывших приверженцев рапмовской платформы, полагали, будто обращение к массовой песне неизбежно влечет за собой «опрощение», отказ от сложных форм музыки, от разработанных и тонко дифференцированных языковых средств в пользу ясных, удобопонятных песенных периодов и четкого, функционально определенного гомофонного изложения. Установка на ложно понимаемую «простоту» сказалась на развитии даже таких высоких жанров музыкального творчества, как опера и симфония. Именно в 30-е годы возникло весьма влиятельное движение «песенной оперы», зачинателем которого стал «Тихий Дон» И. Дзержинского. Нашлись рьяные защитники нового направления, которых ничуть не смущало отсутствие в песенных операх развитых вокальных форм — арий и монологов, диалогов и ансамблей, интенсивного симфонического развития. Понадобилось известное время, чтобы убедиться в принципиальной ошибочности пути сознательного «опрощения» либо простоты, явившейся следствием профессиональной неумелости. И лучшие творения советского оперного творчества 30-х годов наглядно показали, что опора на песенную интонацию вовсе не исключает развитых форм и приемов оперной драматургии, действия принципа симфонизма.

Но в музыке 30-х годов явственно обозначилась и другая тенденция. Повышенный интерес к переживаниям личности, познание сложности и многомерности внутреннего мира лирического героя вплоть до выражения его трагического мироощущения — все это почти не имело аналогий в других видах советского художественного творчества. Музыка здесь оказалась в каком-то смысле искусством уникальным — она дала наиболее яркое отображение противоречий этого сурового и жестокого времени, обнажила то, что скрывалось за красочными шествиями празднично украшенных

людских колонн. Это качество особенно ощутимо в 13-й и 21-й симфониях Мясковского (1934, 1949). Лирическое начало стало доминантой творчества Прокофьева — оно окрашивает его концертные и камерные композиции, находя конгениальное, поистине шекспировское выражение в балете «Ромео и Джульетта» (1936), где драма страстей развертывается на фоне увлекающего кружения карнавала.

Тонкие нюансы лирических переживаний предстают и в ряде камерных композиций, созданных в 30-е годы,— в инструментальных ансамблях, вокальной лирике. Поворот к лирике обозначился и в творчестве Шостаковича, и это было сознательной творческой установкой. Еще в середине 30-х годов композитор призвал обратить внимание на симфонические произведения лирического характера. «Хорошо было бы написать такую симфонию! — воскликнул Шостакович.— Правда, эта задача трудна, но ведь это не значит, что она невыполнима»[33].

Это намерение было реализовано в 5-й симфонии композитора. Давая порою почти что «лобовую» характеристику сил зла, представляя его «музыкальный портрет», композитор с не меньшей силой и остротой выражает *противление* всему античеловеческому, яростному в своей беспощадности — он осуждает все и всяческие его проявления с позиций высочайших нравственных критериев. Такой подход к извечной проблеме связи музыки с жизнью, стремление ее средствами представить художественное осмысление самой драматичной и кровопролитной эпохи в истории человечества — составляют величайшее завоевание советского музыкального творчества, сопоставимое с высшими достижениями мировой культуры. «Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка,— писал Б. Асафьев о Шостаковиче в 1943 году,— звучит для слушателей... как правдивое сказание о волнениях современного человечества — именно не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества»[34].

Главный итог эволюции советской музыки 30-х годов заключается в том, что ее развитие достигло высокой интенсивности и развитие это совершалось вопреки мощному давлению сверху. Родилась советская музыкальная классика, родились сочинения, которые могли выдержать сравнение с величайшими творениями мастеров прошедших веков.

Музыка союзных и автономных республик СССР

Свои проблемы возникли и в развитии музыки союзных и автономных республик СССР. В каждой из республик, в каждом регионе страны они имели свою специфику. Несмотря на значительные раз-

[33] *Шостакович Д.* Выступление на дискуссии о симфонизме.— Сов. музыка, 1935, № 5, с. 33.

[34] *Асафьев Б.* Через прошлое к будущему.— В кн.: Советская музыка (сб. статей).— М., 1943, № 1, с. 28.

личия немногих народов, выдвинувших профессиональных мастеров, которые работали в жанрах музыки европейского происхождения еще до революции, и большинства остальных, располагавших ранее лишь ценностями фольклора и музыки устной традиции, отчетливо обнаружились общие тенденции и процессы, характерные для композиторского творчества всех народов СССР. Они проистекали из решающего фактора — воздействия мировой музыкальной культуры, достижений русской музыки, как классической, так и современной.

Музыка национальных республик СССР не могла оставаться изолированной от тех процессов, которые развертывались в общесоюзном масштабе, она воспринимала веяния, которые исходили из двух ведущих культурных центров России — Москвы и Ленинграда. Активно развивалось межнациональное общение, взаимодействие музыкальных культур как соседних народов в пределах отдельных регионов, так и разделенных обширными пространствами. И это стало закономерным — ведь проблемы во многом были общими.

Быть может, самой сложной, даже решающей стала для мастеров музыки всех народов СССР проблема фольклоризма, творческого освоения богатств народного творчества. Как сохранить национальную самобытность музыки, базировавшейся на принципах мышления в звуках, весьма далеких от европейских, и в то же время стать сопричастными к опыту других народов, не замыкаясь в узкие национальные рамки? Ответы здесь давались разные, неодинаковыми оказались и творческие решения этой основополагающей проблемы. Композиторов ряда республик СССР неодолимо тянуло к своему наследию, к богатствам песенного и танцевального фольклора, к музыке устной традиции, где сохранялись основы народной музыкальной речи. И даже те из композиторов, кто отдал дань общеевропейским исканиям и отразил в своем творчестве воздействие новых принципов мышления в звуках, к которым пришла западная музыка в XX веке, рано или поздно, но вновь припадали к роднику народного творчества.

Однако практическое осуществление задачи синтеза национальных и общеевропейских традиций оказалось весьма нелегким делом: не исключалось порою чисто механическое, нетворческое соединение двух этих начал, что пагубно отражалось на конечном художественном результате; трудности эти усугублялись нередко и искусственным форсированием естественных процессов, для развертывания которых не сразу могли созреть естественные, объективные условия.

Одним из примеров тех внутренних противоречий, которые сопутствовали утверждению многонациональной природы советской музыкальной культуры, стали декады национального искусства, проходившие в 30-е годы в Москве[35]. Трудно отрицать их важное

[35] За период с 1936 по 1941 год было проведено 10 декад (украинская, казахская, грузинская, узбекская, азербайджанская, киргизская, армянская, белорусская, бурятская, таджикская).

значение в деле культурного обмена народов СССР — декады познакомили специалистов и широкие круги зрителей-слушателей с творческими достижениями и тех республик, которые ранее располагали лишь традиционными формами фольклора и народно-профессионального творчества. Однако в проведении этих мероприятий явственно ощущалась поспешность, что стало плодом предварительно организованной режиссуры, искусственного «подталкивания» естественного процесса. Не случайно практика проведения подобного рода декад изжила себя в послевоенные годы.

Были и другие трудности, связанные с политическими факторами. Последние с особенной силой сказались на развитии музыки западного фланга нашей страны. Особенно сильно драматизм политической судьбы сказался на развитии музыки народов Прибалтики. За короткий период существования советской власти в Прибалтике образовались новые структуры музыкальной жизни, которые не исчезли и в период буржуазных республик. Так, в феврале 1919 года оперный театр в Риге получил статус государственного. Огромную роль в советский период приобрела в Прибалтике песенно-хоровая культура. Особенного размаха хоровое движение достигло в Эстонии и Латвии. Немалое внимание уделяли песенному жанру профессиональные композиторы. Конечно, такие успехи хорового дела были обусловлены давними традициями.

Органическим процессом, обусловленным объективной необходимостью, было распространение самых различных форм фольклоризма. Успешное развитие самобытной национальной культуры было бы немыслимо без обращения к наследию народа, без тщательного изучения богатств национального фольклора. Это и стимулировало деятельность по собиранию и записи народных песен, в которую внесли свой вклад ряд крупных мастеров[36]. Естественно, что оригинальная музыка композиторов Прибалтики строилась на основе художественного освоения фольклорных истоков. Естественно и другое — вдохновляющим примером здесь могла служить русская классическая музыка, разработанные ее мастерами принципы обращения с фольклорным материалом, тем более что некоторые видные композиторы в прошлом были воспитанниками ведущих консерваторий России. Можно назвать имя профессора Петербургской консерватории Я. Витола, возглавившего открывшуюся в 1919 году консерваторию в Риге.

Значительное внимание уделили композиторы Прибалтики созданию национальной оперы и балета. Оперные и балетные произведения на сюжеты историко-легендарного содержания, в том числе связанные с темой национально-освободительной борьбы, появились в Эстонии (оперы «Викинги» Э. Аава — 1928, «Домовой» Э. Тубина — 1941). Однако наибольшая удача сопутствовала Эугену Каппу, создавшему первый эстонский советский балет «Калеви-

[36] Например, в Литве эта работа была начата еще до революции своеобразнейшим художником и композитором М. Чюрлёнисом. Она была продолжена затем его сестрой Я. Чюрлёните.

поэг» (1948), и поныне живущий на сцене национального музыкального театра «Эстония». В Литве в различных жанрах музыкального театра работали Ю. Карнавичус (опера «Гражина»), Ю. Груодис (балет «Юрате и Каститис»), Б. Дварионас (балет «Сватовство»), все три сочинения — 1933. В Латвии прозвучали оперы Яниса Мединя («Спридитис», 1927), Яниса Калниня («Гамлет», созданный в 1936 году в сотрудничестве с Михаилом Чеховым).

Крупнейшим достижением оперного искусства в Прибалтике стала опера «Банюта» Алфреда Калниня (ее первая редакция была завершена в 1919 году). Именно в ней отчетливо выявились ведущие творческие принципы, которые в той или иной мере разделяли крупнейшие композиторы всех трех республик региона. Трагический конфликт, положенный в основу оперы, развертывается на широком фоне тщательно и любовно выписанных массовых хоровых сцен. Особенно впечатляет III акт оперы, действие которого происходит в ночь народного праздника «Лиго» (композитор использовал здесь подлинные народные песни). Творчески активное отношение к народно-песенному материалу выделило «Банюту» на фоне многих других национальных опер, основанных на разработке фольклора.

Определенное развитие получили в Прибалтике и другие жанры музыкального творчества. И тут можно найти немало «точек пересечения» с исканиями, развернувшимися в ряде национальных республик СССР в 20-е и 30-е годы. Укажем на особую роль жанрово-картинного симфонизма, на значение программной музыки, где разрабатывались мелодии, почерпнутые из национального фольклора (сюита «Драгоценные камни», «Латышская сельская серенада» Я. Витола, поэмы и сюиты Язепа Мединя). Национальный фольклор был представлен также в кантатно-ораториальных и хоровых сочинениях, где особую роль приобрели обработки народных песен.

И все же в Прибалтике еще в довоенные годы были предприняты попытки выйти за пределы жанрово-характеристических образов, раскрыть в музыке концепции драматического звучания. Здесь в первых рядах оказались композиторы Латвии, имевшие наиболее давние традиции музыкальной культуры. Крупнейшим явлением тех лет стало симфоническое творчество Яниса Иванова, где выделилась 4-я симфония «Атлантида» (1941). Она открыла путь к воплощению острых конфликтов современности, к освоению широкой палитры средств, выработанных музыкой XX века. Однако качественно новые процессы в развитии музыки народов Прибалтики развернулись в полную силу уже в послевоенные годы, где ведущую роль приобрели композиторы, заявившие о себе в предвоенное время.

В развитии музыкального творчества Молдавии сложилась сходная ситуация: едва начавшееся музыкальное строительство на воссоединенной территории было прервано нападением фашистской Германии и ее союзников. Правда, было одно важное отличие — существовала автономная республика на левом берегу Днестра, где получила развитие самобытная музыкальная культура. Неудивительно, что оригинальное композиторское творчество тогда еще немногих молдавских мастеров ориентировалось на богатую фольклорную

традицию, где наряду с песенным творчеством широкое распространение получила также инструментальная музыка, представленная в деятельности народных музыкантов-лэутаров. В качестве примеров можно назвать «Молдавскую фантазию» для скрипки, фортепиано и струнного оркестра С. Няги (1941), «Свадьбу в деревне» (1936), «Весеннюю симфонию» (1940) Е. Коки.

Развитие музыки в Белоруссии может служить ярким примером становления композиторского профессионализма, не имевшего до революции прочных традиций. Сравнительно близко расположенная к обеим столицам старой России, эта обширная территория была до революции глухой музыкальной провинцией. Пробуждение национального самосознания народа проявилось более в области художественного слова, ему сопутствовало формирование белорусского литературного языка. Что же касается музыки, то на первых порах ведущую роль обрел песенный жанр, в частности обработки белорусского музыкального фольклора. Это диктовалось нуждами спонтанно возникавших в 20-е годы самодеятельных коллективов и развертыванием любительского движения. Немногие профессиональные композиторы тех лет (Н. Чуркин, Н. Аладов) сосредоточили свои усилия в двух жанрах вокального творчества — массовой песне фольклорной ориентации и камерной вокальной лирике.

Как и в ряде других союзных республик СССР, в Белоруссии центральной задачей стало создание национальной оперы. Хотя отдельные попытки предпринимались еще в 20-е годы (назовем комедийно-сатирическую оперу Аладова «Тарас на Парнасе», 1928), первые заметные достижения появились в последующее десятилетие. Речь идет об операх «Михась Подгорный» Евгения Тикоцкого (1939) и «В пущах Полесья» Анатолия Богатырева (1939).

На данном этапе развития национальной музыкальной культуры возобладал цитатный метод использования фольклора, предполагавший сохранение не только основных контуров народной мелодии, но и ее жанровой направленности. Неудивительно, что именно лирическая песня особенно привлекала композиторов,— богатство интонационного наполнения, яркая самобытность ладового строя выделяли ее на фоне других жанров фольклорного песнетворчества. Сходная ориентация проявилась и в становлении белорусской симфонической музыки. Поначалу и в ней получила преимущественное развитие линия жанрово-характеристического, картинного симфонизма явно этнографической направленности; таковы симфониетта «Белорусские картинки» Чуркина (1925), 1-я симфония Тикоцкого (1929), 2-я симфония Аладова на подлинные народные темы (1930). В конечном итоге сложилась оригинальная белорусская музыкальная культура, получившая признание на московской декаде национального искусства, состоявшейся в 1940 году.

Наиболее развитая и влиятельная среди национальных музыкальных культур Советского Союза, кроме России, представлена, конечно, на Украине. Не только в силу многочисленности на-

селяющего ее народа и обширности занимаемой им территории, но прежде всего благодаря богатству и весомости многовековой традиции, сложившейся как в национальной песенной культуре, так и в области профессионального композиторского творчества. История украинской музыки до революции развивалась сложно, порой даже драматично. В сравнительно отдаленном прошлом она занимала лидирующее положение, а певческая культовая традиция во многом служила образцом для русских мастеров. Напомним, что именно с Украины пришла в Россию культура церковного многоголосия, так называемого партесного пения. Бурное развитие русской классической музыки, однако, несколько отодвинуло в тень достижения оригинальных украинских мастеров, но украинская тематика, богатства национального фольклора тогдашней Малороссии неизменно привлекали русских музыкантов в силу глубокого внутреннего родства культур восточнославянской общности народов и в то же время неповторимой самобытности каждого из них. Украинской тематике отдали щедрую дань такие различные по творческим установкам мастера, как Чайковский и Мусоргский.

На рубеже XIX и XX веков началось возрождение украинской музыкальной культуры, родилась национальная классика, где решающий вклад внес основоположник украинской музыки нового типа Николай Лысенко. В сложении имевшей древние истоки и одновременно молодой, недавно сформировавшейся композиторской школы возникла одна специфическая трудность. Композиторы Украины не могли не принимать в расчет опыт великих русских мастеров, которые в своем творчестве дали высокохудожественные образцы разработки также и украинского музыкального фольклора. Этот опыт был воспринят на Украине и в силу естественных культурных связей: известно, что Лысенко был учеником Римского-Корсакова и многое почерпнул из его методов обращения с фольклорным материалом.

Своеобразие его претворения композиторами-украинцами проистекало из того факта, что они подходили к своему национальному достоянию изнутри, могли уловить и запечатлеть те его свойства, которые неизбежно ускользали при взгляде «со стороны». В этом, в частности, и сказалась заслуга Лысенко при внешнем сходстве самых общих творческих принципов в трактовке фольклора с позиций сложившегося в европейской музыке мышления звукообразами в рамках мажоро-минорной тональной системы.

Более того, новаторские завоевания, связанные с освоением натурально-ладовой гармонии, с особой тонкостью гармонического освещения народной мелодии, раскрывавшего ее неповторимый ладовый облик, в конечном счете пусть сложными, не всегда очевидными путями восходили к опыту Балакирева, Мусоргского, а позднее и Кастальского. Тем не менее этот факт ни в коей мере не умаляет капитальных достижений великого реформатора украинской музыки Николая Леонтовича, разработавшего принципиально новый подход в претворении украинского мелоса. Внешне простые хоровые обработки народных мелодий, выполненные композитором, таят в себе не сразу распознаваемые глубины, что сказывается в тонком ощущении специфически украинского выражения ветвящегося подголосочного стиля, в неповторимости ладовых сопряжений, складывающихся в интонационном развертывании.

Установление Советской власти придало развитию украинской профессиональной музыки новый поворот. Прежде всего речь идет о стремительном и бурном подъеме национального самосознания, неслыханной ранее интенсификации музыкально-культурного движения. В то же время украинская музыка также стала сопричастной происходившим социальным преобразованиям, в ней отразились темы и идеи, волновавшие всех советских художников вне зависимости от их национальной принадлежности. Следует отметить значительное расширение и обогащение образной сферы украинского творчества. По-новому и многообразными путями стала решаться коренная проблема любой национальной музыки — проблема органического сочетания национальных традиций с завоеваниями мировой художественной культуры[37].

Переходя к проблемам музыкального стиля, следует в первую очередь указать на основополагающее значение национального музыкального фольклора, художественного претворения его в различных жанрах композиторского творчества. В отличие от ряда других национальных республик СССР на Украине в решении этой проблемы мастера музыки следовали по разным направлениям, исходили из неодинаковых творческих принципов.

Естественно, что украинские композиторы включились в песенное движение, внесли свой вклад в развитие подлинно массовой песенной культуры. Конечно, и здесь возникли мелодии, пронизанные ораторскими интонациями в духе лозунго-митинговой риторики, появились обработки популярных среди различных народов СССР революционных песен. Но лучшие образцы были отмечены украинской романтической окрыленностью, своеобразным поэтическим настроем, напевной задушевностью, присущими национальной песне разной стилистической ориентации.

Разумеется, и на Украине в полную меру проявилась многосоставность интонационного строя, где традиционные песенные и песенно-танцевальные жанры с их каноническими формами соседствовали с более мобильными, более восприимчивыми к переосмыслению. В работу над песенными жанрами включились различные мастера — Л. Ревуцкий, М. Вериковский, Ф. Козицкий, Г. Веревка, К. Богуславский. Обнаружилась и специфика в подходе к песне: так, песням Ревуцкого присуща эпическая гимничность, тогда как опиравшийся на крестьянский фольклор Веревка тяготел к романтическому порыву, взволнованности высказывания[38].

[37] Обо всем этом сказано в статье И. Ляшенко «Украинская музыка в системе советского многонационального искусства» (в кн.: Музыкальная культура Украинской ССР.— М., 1979, с. 51—52).

[38] О различии песенных стилей украинских мастеров сказано в статье Т. Булат «Основные тенденции развития массовой песни» (в кн.: Музыкальная культура Украинской ССР).

Особенностью развития песенного творчества на Украине являлось его органическое взаимодействие, вплоть до естественных, незаметных переходов, с двумя другими жанрами музыки — хоровым и камерным вокальным. И на Украине развернулось в 20-е годы мощное хоровое движение, связанное с перестройкой хорового дела на светской основе. Хоровая массовая песня развивалась параллельно с обработками народных мелодий, возникали также всевозможные хоровые пьесы, поэмы, сцены, баллады, предполагавшие высокий уровень исполнительского мастерства, тонкое ощущение подголосочности как стилеобразующего принципа. Интенсивное развитие получили также вокально-симфонические жанры, где выделились вокальная симфония М. Вериковского («Дума о девеполонянке») и кантата Л. Ревуцкого («Хустина»), оба сочинения — в 1923. Активно развивалось также камерно-вокальное творчество, плодотворно продолжившее традиции украинского городского романса, ставшего важным слагаемым бытовой культуры старой России. Общительность, мелодизм, связь с интонационным строем различных стилистических ветвей украинского фольклора проявились еще в романсах Н. Лысенко, а затем в сочинениях К. Стеценко, С. Людкевича, Я. Степового, В. Косенко. Началось освоение поэзии классиков украинской литературы — Т. Шевченко, Леси Украинки, И. Франко. Гражданское звучание и лирическая утонченность, революционная романтика и разящая сатира — таков диапазон украинского творчества, неизменно опиравшегося на народные истоки.

Проблема создания национальной оперы на Украине также стала основополагающей. Выдающиеся явления возникали здесь в атмосфере ожесточенных дискуссий. Сутью споров были разногласия, связанные с подходом к истории и современности. Лучшая украинская опера 20-х годов, «Золотой обруч» Б. Лятошинского (1930) была, как и многие русские оперы тех лет, связана с историко-героической тематикой. Обращение к легендарному прошлому позволило композитору развернуть драматические перипетии на широком, тщательно выписанном жанрово-бытовом фоне в духе народных обрядов. Движение «песенной оперы», развернувшееся в 30-е годы, нашло отклик и на Украине, однако и там наибольшего успеха достигли те мастера, сочинения которых не укладывались в тесные рамки данной разновидности жанра. Так, в опере «Щорс» Б. Лятошинского (1938) зазвучало емкое мелодическое обобщение — песня Богунского полка, которая была подхвачена народом. Первые успехи были достигнуты и в жанре балета: здесь выделились «Лилея» К. Данькевича (1940) и «Аистенок» Д. Клебанова (1937). В жанре оперетты много и плодотворно работал А. Рябов.

Значительной сложностью отмечено развитие украинского симфонизма. Стремление к яркой национальной окрашенности музыки, к прочной опоре на фольклор определило влиятельную роль жанрово-картинной разновидности музыки для большого оркестра в традиционных для нее жанрах увертюры на народные темы и разного рода сюитных композиций. Однако гораздо бóльшую значимость в

сравнении с такого рода сочинениями сугубо этнографической ориентации приобрели иного рода работы героико-эпического наклонения. В таких сочинениях 20-х и начала 30-х годов, как «Героическая увертюра» В. Косенко, симфоническая поэма «Кармелюк» В. Борисова, сюита «Казак Голота» Ф. Козицкого, свойства музыкального мышления, присущие народным первоисточникам, не подвергаются радикальным изменениям. Ясна и связь с традицией русского эпического симфонизма, которая, однако, обретает особую, чисто национальную романтическую окрашенность в духе легендарного повествования об Украине, ее национальных героях. Особенно важна для становления украинского симфонизма 2-я симфония Ревуцкого (1927), где темы народного происхождения, сохраняя свой интонационный строй, подвергаются глубоко симфоническому осмыслению.

Не менее весомыми оказались успехи в развитии иного рода симфонизма драматической направленности, где народные истоки получили более активное претворение в емких, ярко индивидуальных интонационных обобщениях. Наиболее крупным представителем данной разновидности концепционного симфонизма стал Лятошинский. Еще в 20-е годы он выступил с 1-й симфонией, в которой своеобразно преломил воздействия стиля Скрябина. Вершиной его творчества стала 2-я симфония — «первый образец „симфонической драмы“ в украинской музыке»[39].

И наконец, следует указать на развитие межнациональных связей. Украинские композиторы сыграли важную роль в становлении музыкальной культуры соседней Молдавии, создав ряд произведений на молдавские темы. Определенное место в их творчестве заняли также сочинения на темы различных народов СССР. В этом сказалась зрелость украинского советского музыкального творчества, его открытость опыту других национальных культур, его участие в процессе их взаимодействия и взаимообогащения.

Развитие профессиональной композиторской музыки в Закавказье являет пример противоречивого сочетания общности исторических судеб, творческих задач, решение которых занимало выдающихся мастеров, и глубоких внутренних различий, коренящихся в специфике трех основных национальных культур, представленных в Грузии, Армении, Азербайджане. Своеобразие их коренилось в богатейших накоплениях национального фольклора, в котором сочетались древнейшие истоки, восходящие к языческим временам, к многовековым традициям христианской и мусульманской культуры, с многообразными воздействиями профессиональной музыки устной традиции стран Востока, а в более позднее время и классического творчества Европы. Быть может, яснее всего эта многосоставность воспринятых и ассимилированных воздействий при сохранении исконной традиции сказалась в Грузии. Самобытнейший музыкальный фольклор с его уникальным многоголосием дошел до

[39] *Гордейчук М.* Украинский симфонизм. — В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР, с. 316.

нас едва ли не с доисторических времен. В то же время городская культура народа представила как общевосточные свойства, проистекающие из многонациональной структуры ведущих культурных центров, прежде всего старого Тифлиса, так и западные влияния вплоть до итальянизированного пения в духе бельканто.

В той или иной степени такая многосоставность «звуковой среды обитания» присуща и другим народам Закавказья. Так, в Армении весьма важна традиция культового пения, которой противостоят творчество народных музыкантов — гусанов и ашугов, жанры фольклорной традиции и своеобразно трактованное искусство мугамата[40]. Еще яснее различие между фольклором и народно-профессиональным творчеством сказалось в Азербайджане, где искусство устной традиции поддерживалось усилиями выдающихся музыкантов — мастеров мугамата.

Неудивительно, что вопрос об отношении к этому наследию стал в центре внимания мастеров музыки республик Закавказья. Более того, он стал предметом дискуссий, достигших особенного ожесточения в Азербайджане. Следует ли бережно хранить национальную традицию, не допуская никаких контактов с европейской музыкой из боязни подавить, нивелировать специфику и самобытность своего наследия? Или, напротив, его надо сдать в архив как несозвучное современности, не отвечающее задачам революционного переустройства общества, становления нового интернационалистского мироощущения? Именно так и стоял вопрос в те далекие годы с присущей тому времени категоричностью суждений. И только наиболее прозорливые люди тогда понимали диалектическую противоречивость и сложность процесса музыкально-культурного движения, где надо было искать пути органического претворения народных истоков, используя при этом достижения европейской музыкальной культуры. «Нужно ли нам, азербайджанским тюркам,— писал У. Гаджибеков,— тратить время, энергию и средства для того, чтобы обучаться общемузыкальному искусству, иначе говоря, изучать европейскую музыку? Да, нужно и необходимо, потому что, изучая европейскую музыку, мы... обучаемся тому общемузыкальному искусству, которое развивалось веками и дало миру ряд гениальных творцов, к произведениям которых ни одна нация, претендующая на культурность, не может оставаться чужой»[41]. В то же время он восставал против мнений, согласно которым музыка устной традиции и профессиональное творчество, выросшее на ее основе, имеют лишь этнографическую ценность, не открывая никаких перспектив в будущее.

Как и в ряде других союзных и автономных республик, центральной задачей становления музыкальной культуры для народов Закавказья стало создание национальной оперы. 20—30-е годы оказались временем утверждения оперной классики — творений великих

[40] Армянские мугамы в отличие от азербайджанских — чисто инструментальные.

[41] Цит. по кн.: История музыки народов СССР, т. 1.— М., 1970, с. 333 (статья Э. Абасовой и К. Касимова «Азербайджан»).

мастеров, основоположников азербайджанской, армянской и грузинской оперы. У. Гаджибеков именно в советское время создал свой шедевр — оперу «Кёр-оглы» (1937), до конца своих дней А. Спендиаров работал над оперой «Алмаст» (1928), З. Палиашвили написал, быть может, лучшую грузинскую оперу — «Даиси» (1923). Эти произведения стали не просто этапными в развитии национальной музыки — они завоевали общенародное и даже мировое признание и вплоть до наших дней неизменно звучат на сценах оперных театров Баку, Еревана, Тбилиси.

Важно подчеркнуть значительную сложность развития национальных музыкальных культур республик Закавказья. Выход за рамки общевосточного, стремление к своей национальной суверенности сочетались с многообразными связями и взаимовлияниями как в пределах всего Закавказского региона, так и вне его границ. Яснее всего это сказалось на развитии симфонической музыки. Нужно сказать, что в 20-е годы она делала лишь первые шаги. Потому и неудивительно, что поначалу столь влиятельной стала ветвь картинно-жанрового симфонизма, отразившего этнографические мотивы. Но уже в 30-е годы стали развиваться и другие ветви — в частности, именно тогда значительных успехов достигли композиторы в жанрах программной музыки. В этом плане весьма весомой оказалась симфоническая школа, утвердившаяся в Грузии. Ее представители — Г. Киладзе[42], И. Туския, В. Гокиели, Ш. Мшвелидзе, А. Баланчивадзе. Их симфонические произведения особенно выделились на фоне известного застоя, который переживала грузинская опера после смерти З. Палиашвили.

Выдающимся достижением советской музыки стало творчество крупнейшего мастера армянской культуры А. Хачатуряна. Инструментальная музыка развивалась в Армении и до Хачатуряна. Но только он придал ей то значение, которое обеспечило ее выход на общесоюзную, а затем и на мировую арену.

Армянское начало в музыке Хачатуряна совершенно очевидно. Но если б композитор ограничился любованием народными мелодиями, бережным сохранением их доподлинных свойств, то он ничем бы не выделился в ряду других мастеров, приверженцев национальной традиции. Успех Хачатуряна определила как его открытость многообразным воздействиям, так и, что намного важнее, активное, творческое отношение к воспринятому в опыте национальной и мировой музыкальной культуры. В последней для него особенно важными стали достижения музыки XX века с присущими ей свойствами — новыми принципами ладотонального мышления, эмансипацией диссонанса, развитием тембрового мышления, энергией резкоакцентного ритма, причем творчество композитора отмечено классической стройностью формы, где дух свободной импровизации обуздан усилиями созидающей воли. Это особенно ощутимо в его фортепианном и скрипичном концертах (1936 и 1940), где

[42] Наиболее примечательным достижением стала его поэма «Отшельник» («Гандегили», 1937).

живое состязание музицирующих артистов напоминает нам и о классических инструментальных композициях от эпохи барокко до современности, и о народной инструментальной музыке, пронизанной стихией танцевальности. Внутренний нерв, стихийная необузданность ощутимы в рамках достаточно стройных, гармоничных, архитектонически выстроенных композиций. Хачатурян, писал Б. Асафьев, «становится особенно четким выразителем современного этапа советской музыкальной культуры в его наиболее интенсивном стремлении к раскрытию всякого народно-национального искусства как особенного выражения высших форм искусства демократии свободолюбивых народов в их борьбе за общечеловеческие идеалы»[43].

Становление профессиональной композиторской музыки в Средней Азии и Казахстане приняло, пожалуй, наиболее сложные формы и было сопряжено с особенно серьезными противоречиями. Специфические условия, сложившиеся в Туркестане после установления новой власти, отразились и на музыкальном строительстве, определили его свойства. Прежде всего речь шла об организации и самоорганизации обширного контингента народных музыкантов, хранителей музыкальной классики устной традиции. Принципиально новой формой ее бытования стали ансамблевые объединения, предполагавшие совместную игру в унисон либо сочетание интонируемой монодии с развитой ритмической канвой, воспроизводимой ударными инструментами. Эта своеобразная ритмическая полифония особенно существенна для узбекской музыки, и она содержала в себе возможности перехода к многоголосному складу в рамках музыки устной традиции. Ансамбли эти не были чисто инструментальными — они часто включали вокальный элемент, в том числе и женские голоса: имена Тамары Ханум и Куляш Байсеитовой получили общесоюзную известность.

Организация народных музыкантов для республик Средней Азии и Казахстана имела также важные социокультурные последствия — она привела к радикальным изменениям форм бытования национального фольклора и профессиональной музыки устной традиции. Бурно и стремительно начали развиваться концертные выступления, рассчитанные на массовую аудиторию. Классическое наследие выходило на эстраду европейского образца, оно становилось важным компонентом представлений национального театра. И это сочетание музыкантов воспитывало в них навыки совместной игры, что отражалось и на сущностных свойствах самой музыки, выступавшей как живая традиция, способная к развитию, преобразованию и совершенствованию.

Из этого не следует, что отошли в прошлое традиционные формы индивидуального творчества выдающихся акынов, бахши. Но и они также приспосабливались к новым условиям, выходили на концертную эстраду. Творческие соревнования акынов, певцов и музыкантов (айтысы) представляли достаточно старую, издавна сложившуюся форму бытования музыки устной традиции. Существование таких форм облегчало усвоение конкурсной системы, утвердившейся в музыкальной самодеятельности. Всевозможные слеты народных музыкантов получили широкое распространение, но участвовали в них не столько неопытные, необученные любители, сколько профессионалы, глубоко освоившие тонкости своего оригинального искусства — одного из проявлений музыки Востока. В теоретическом осознании ее специфики тогда делались лишь первые шаги[44], но на практике хорошо осознавалось значение традиционного искусства, которое не только имело чисто этнографическую ценность, но и представляло собой одно из важных проявлений национального самосознания. Поэтому ни в Казахстане, ни в Средней Азии ценность национального наследия не подвергалась сомнению — напротив, его утверждение, создание возможностей для его развития и знакомства с ним более широкой аудитории всячески стимулировалось.

Своеобразные формы приняло в этом регионе и решение главной задачи в развитии музыкальной культуры, которая стояла перед всеми национальными республиками Советского Союза. Речь идет о создании национального музыкального театра. Первоначально еще не было разделения театров на музыкальные и драматические; но первые спектакли, представленные театральными труппами, были немыслимы без участия музыки. Так родился весьма жизнеспособный и поныне популярный жанр «музыкальной драмы», провозвестницей которой стала «Халима» узбекского драматурга Гуляма Зафари (1920).

Участие композиторов, получивших европейское музыкальное образование, естественно приводило к отходу от простого, цитатного метода, когда музыкальные номера театральных пьес представляли популярные песни в том виде, в каком они бытовали в народе. Но художественная обработка народных мелодий в жанре музыкальной драмы не могла принять достаточно развитые формы, здесь необходима была особенная осторожность, дабы сохранить национальную специфику музыки, ее доходчивость. И это хорошо понимали сами композиторы. Так, говоря о своей работе совместно с Г. Мушелем над музыкой к пьесе «Фархад и Ширин», В. Успенский писал: «Я все время учитывал, что ансамбль театра в вокальном отношении не подготовлен (большинство актеров не знает нот). Я сознательно стремился полностью сохранить стиль узбекской музыки, старался не очень усложнять гармонию. Учитывая, что узбекские певцы еще не имеют современной вокальной школы, я остерегался каждого лишнего полифонического рисунка. Моя осторожность не была результатом недоверия к силам и возможностям узбекских артистов. Я учитывал лишь, что переход от одноголосия к многоголосию требует времени, большой подготовки и что поэтому речь

[43] *Асафьев Б.* Через прошлое к будущему.— В кн.: Советская музыка (сб. статей), с. 30.

[44] Здесь неоценимой оказалась деятельность крупнейших музыковедов-фольклористов А. Затаевича, В. Беляева, В. Успенского.

идет не о создании сразу же современной узбекской оперной музыки, а лишь о первом шаге на этом трудном пути»[45].

Тем не менее именно 30-е годы стали временем рождения первых национальных опер, что стимулировалось созданием в ряде столиц (прежде всего в Ташкенте и Алма-Ате) музыкальных театров, располагавших необходимыми исполнительскими силами. Эта задача была выполнена преимущественно усилиями русских музыкантов, привлеченных к работе над созданием национального оперного репертуара либо связавших свою судьбу с национальной культурой той республики, где они обосновались. Одной из форм, оправдавшей себя на первых порах, стало творческое содружество европейски образованных музыкантов-профессионалов с национальными композиторами — знатоками традиционной музыки республик Советского Востока. Плодом такого сотрудничества стали узбекские оперы «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова (1940), «Буран» М. Ашрафи и Р. Глиэра (либретто К. Яшена, 1939), «Великий канал» М. Ашрафи и С. Василенко (1941). Автором первых таджикских опер («Восстание Восэ» — 1939 и «Кузнец Кова» — 1941) стал С. Баласанян, плодом содружества В. Власова, В. Фере и талантливого киргизского композитора-мелодиста А. Малдыбаева стали музыкальные пьесы «Алтын-кыз» и «Аджал ордуна», подготовившие созданную ими первую киргизскую оперу «Ай-Чурек» (1939). Первой казахской оперой стала «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского (1934), за которой последовал ряд других оперных спектаклей. В Туркмении известность приобрела музыкальная драма «Зохре и Тахир» А. Шапошникова (1941).

В построении опер наряду с сольными номерами определенную роль играли красочные картины народных обрядов, празднеств, включались также и танцевальные сцены. Первоначально в музыкальных спектаклях использовались старинные пьесы крупной формы и части макомов, перенесенные на сцену в их доподлинном виде без попыток какой-либо обработки. Однако для оперы такой метод был неприемлем, хотя и в них порою преобладали сольные песенные эпизоды, созданные на основе фрагментов макомов и других произведений музыки устной традиции. Тем не менее в условиях оперы, исключавшей разговорные диалоги, приходилось решать проблему речитатива, осторожно осваивать хоровое многоголосие.

Большей свободой пользовались композиторы, обращавшиеся к жанрам инструментальной музыки. Здесь они могли не стеснять себя выбором средств, в особенности если они располагали возможностью услышать свои сочинения в исполнении ведущих симфонических коллективов страны. Характерным примером тех принципов, которыми руководствовались композиторы, обращавшиеся к национальному музыкальному материалу, стала сюита «Туркмения» Б. Шехтера (1932). Как указал В. Цуккерман, в этом сочинении возобладал путь использования национальных особенностей музыки «с известным уклоном в сторону классических и вообще европейских принципов письма»[46]. Такой подход оказался типичным для многих работ подобного рода: композиторы стремились расширить выразительные возможности народной музыки, осуществляя порой дифференцированный подход к отдельным элементам народных тем, намеренно подчеркивая, усиливая одни, устраняя другие. Для иного, более глубокого и органичного претворения народных истоков, вдохновленного стремлением выявить глубинные основы национального музыкального мышления, тогда еще не наступило время.

Что же касается стилистической ориентации музыки, где разрабатывались темы народов Казахстана и Средней Азии, то путеводной звездой стала русская музыка о Востоке, сочинения Римского-Корсакова и Бородина. Осваивался также опыт музыки Дебюсси и Равеля, их методы обращения с ориентальным материалом. Разработка принципов симфонизма, органично претворявшего свойства мышления в звуках, утвердившиеся в традиционной музыке народов Востока с присущим ей особым ощущением длящегося музыкального времени, была делом будущего.

В развитии музыки автономных республик РСФСР основные успехи были достигнуты в 30-е годы. Но интенсивное музыкальное строительство, развернувшееся в предшествующее десятилетие, создало благодатную почву для становления оригинального композиторского творчества. Организация концертной жизни, налаживание музыкального образования, собирание и изучение фольклора — во всем этом приняли участие выдающиеся музыканты, зачинатели национальной культуры: Р. Поляков и А. Литвинов в Татарии, Ф. Павлов в Чувашии, К. Герд (Чайников) в Удмуртии, М. Евсеев, Л. Кирюков, П. Органов в Мордовии, П. Ойунский, М. Аммосов в Якутии и многие другие. При их участии были созданы первые музыкальные коллективы, организованы музыкально-учебные заведения. Особо следует отметить выход в свет ряда сборников народных песен, что стало явлением общесоюзного значения.

Естественно, что на первых порах наиболее заметные достижения были связаны с песенным жанром. И здесь уже с самого начала скрестились два истока — музыкальный склад народного творчества устной традиции и интонационные накопления как старой революционной песни, так и массовых песен, родившихся уже в советское время. Появились и первые спектакли на национальную тематику, которые представляли театрализованные формы народных сказаний и обрядов.

Первоначальные ростки композиторского профессионализма в автономных республиках РСФСР проступали в недрах самодеятельности. Естественно, что тут возникли свои, специфические задачи и свои трудности: преодоление дилетантизма, освоение развитой

[45] Это высказывание, помещенное на страницах газеты «Правда Востока» (28 февраля 1938 года), приведено в статье Т. Вызго о музыке Узбекской ССР (в кн.: История музыки народов СССР, т. 2.— М., 1970, с. 417).

[46] *Цуккерман В.* «Туркмения» Б. Шехтера.— Сов. музыка, 1936, № 4, с. 49.

техники музыкального сочинения. Особенная весомость самодеятельности и культивировавшегося в ней песенного жанра была связана с работой ансамблей песни и пляски, хоровых коллективов, с развитием национальной драмы, предусматривавшей участие музыки. Но уже в 30-е годы в некоторых республиках появляются первые театры оперы и балета (в Казани, Саранске, Уфе), симфонические коллективы, камерно-инструментальные ансамбли. Это и создало необходимую исполнительскую базу для развития сложных жанров и форм концертно-филармонической и театральной музыки. Важнейшим стимулирующим фактором стала также постоянно действующая система музыкального образования.

Сходные процессы, естественно, развернулись и в ряде союзных республик СССР. Но в автономных объединениях Российской Федерации возникли также особые, специфические проблемы. Большинство из народов РСФСР испокон веков представляло наряду с русским народом особую ветвь европейской культуры в рамках исторически сложившейся восточноевропейской социокультурной общности, где с древних времен развертывались интенсивные межнациональные связи. Они проявились и на уровне музыкального фольклора — примером постоянных контактов музыкально-стилевых явлений может служить развитый подголосочный склад песен удмуртов[47]. Неповторимое своеобразие творчества нерусских народов Поволжья и Приуралья в решающей мере определялось оригинальной системой ладового мышления, базировавшейся на пентатонике. В обширную пентатонную зону входили как народы финно-угорской, так и алтайской (тюркской) языковых семей. Поэтому основной задачей стало развитие национальной музыки, сохраняющей своеобразие интонационно-ладового мышления и в то же время использующей, преломляющей достижения мировой музыкальной культуры.

Неудивительно, что опыт русской классической музыки, по-своему решившей труднейшую задачу синтеза восточно- и западноевропейской музыки, сумевшей освоить развитые концертно-филармонические и музыкально-театральные жанры при прочной опоре на фольклорные истоки, и здесь сыграл основополагающую роль. Воздействие русской музыкальной культуры на развитие музыки автономных республик РСФСР — явление достаточно очевидное, особенно если учесть то обстоятельство, что многие композиторы, в дальнейшем ставшие видными деятелями ряда нерусских народов РСФСР, обучались в ведущих консерваториях страны, в Москве и Ленинграде, где освоили опыт композиторского профессионализма.

Однако процесс воспитания национальных композиторских кадров оказался весьма нелегким. Нигде так сильно не сказалась неравномерность в степени освоения жанров профессиональной музыки, как в разных регионах Российской Федерации. Так, отдельные попытки создания инструментальной музыки крупных форм во многих республиках РСФСР не привели в 20-е и 30-е годы к зарождению самобытно-национального симфонического и камерного творчества. Неравномерность сказалась тогда и в неодинаковой ценности творческих достижений, в разных темпах освоения композиторского профессионализма.

Ведущее положение среди национальных музыкальный культур автономных республик РСФСР заняла музыка Советской Татарии. Еще в 20-е годы здесь развернулась деятельность выдающегося мастера, классика советской татарской музыки Салиха Сайдашева. В его произведениях достигнуто органическое сочетание фольклорной основы и средств выразительности, восходящих к русской музыкальной культуре — советской массовой песне, бытовой песенно-романсовой лирике, маршевой и танцевальной музыке. Можно назвать музыку Сайдашева к постановкам Татарского государственного театра, среди которых особенную популярность приобрел «Наемщик» Т. Гиззата (1928).

Главным достижением татарской музыкальной культуры в 30-е годы стало рождение национальной оперы, где определяющую роль сыграла деятельность выдающегося мастера Назиба Жиганова. Три его оперы — «Качкын» («Беглец», 1939), «Ирек» («Свобода», 1940) и в особенности «Алтынчач» («Золотоволосая», 1941) — стали важными событиями, вышедшими за рамки национальной культуры. Событием стало также создание Фаридом Яруллиным первого татарского балета «Шурале» («Леший», 1941), уже после войны обошедшего сцены ряда ведущих театров нашей страны. Пластика хореографического движения воплотилась в музыке балета, где народные истоки получили динамичное претворение под воздействием стихии танца, двигательно-жестовой характерности. Татария не стала исключением — ряд оперных и балетных постановок появился в 30-е годы в некоторых других автономных республиках Российской Федерации. Основополагающую роль в становлении музыкальной культуры Дагестана сыграла многогранная музыкальная и музыкально-общественная деятельность Генриха Гасанова[48].

Итак, в 30-е годы были заложены основы национальной музыкальной культуры многих народов СССР. Это обусловило значительные успехи профессионального композиторского творчества в послевоенные годы. Высокий уровень, достигнутый музыкальным творчеством страны, дал возможность советским мастерам достойно ответить на требования народа в годы тяжких испытаний, постигших нашу родину с началом Великой Отечественной войны.

[47] Свойства этого многоголосия освещены во вступительной статье И. Травиной к составленному ею сборнику «Удмуртские народные песни» (Ижевск, 1964).

[48] См. об этом в кн.: *Якубов М.* Очерки истории дагестанской советской музыки, т. 1 (1917 — 1945).— Махачкала, 1974.

МАССОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Массовая песня

Советская массовая песня – явление принципиально новое в истории отечественной музыкальной культуры. Ее возникновение определено всем ходом социально-исторического развития, отличающего нашу эпоху. Впервые песня, предназначенная для исполнения широкими массами людей и повествующая о них, стала одним из важнейших жанров профессионального композиторского творчества. Естественно, она возникла не на пустом месте, а имеет свои корни. Ее непосредственной предшественницей была революционная песня. По существу же, ее истоки гораздо более многообразны. Среди них народная песня (старинная крестьянская, более поздняя – городская, солдатская). И это не случайно, поскольку именно в ней особенно ощутима тесная связь с жизнью народа, с его самыми сокровенными мыслями и чувствами. Впитав многое от фольклора, советская песня явилась и существенным вкладом в развитие жанра, что определено ее новым содержанием и предназначением. Песня в определенной мере стала летописью эпохи. В ее эволюции в лаконичной форме, доходчивым языком отражена история государства. Именно поэтому песня представляет большой интерес для изучения.

Развитие советской песни имеет свою периодизацию, тесно связанную с историей нашего общества.

Первый период охватывает годы с 1917 по начало 30-х и является важным в истории песенного жанра. Это время становления новой музыкальной культуры в России, в том числе и песни. Время определения тематики, образов, поиска и отбора интонационного словаря, освоения новых жанров.

Сразу же после революции к музыке, и прежде всего к песне как к жанру наиболее демократичному, было обращено внимание творческой интеллигенции. Не случайно именно песня стала основным жанром, к которому обращались композиторы, входившие в так называемые «пролетарские» творческие организации.

Песенный быт в то время был чрезвычайно пестрым. Народ тянулся к песне. В это время, по существу, еще не было профессиональных авторов, которые бы ясно себе представляли, какой должна быть новая песня. Потребность же в ней народа оказалась настолько велика, что песня возникала стихийно, чаще всего в армейской среде, по обеим сторонам фронтов гражданской войны. Нередко имена ее авторов оставались неизвестными. В основном это были обновленные варианты старых народных или пролетарских мелодий, реже — солдатских, к которым сочинялись новые тексты сообразно ситуации и времени. Знакомые напевы претерпевали трансформацию, обогащались активными элементами, значительно менявшими их характер. Таковы песни «Смело мы в бой пойдем», «Мы — красные солдаты», «По морям, по волнам». Однако авторство текстов ряда песен установлено. Это песни «Гей, по дороге» и «Вдоль по фронту кавалерия идет» (слова А. Маринова), «Гулял по Уралу Чапаев-герой» (слова М. Поповой и Ф. Данилевича). В этом жанре использовались стихи известных поэтов — В. Маяковского («Новый марш»), Д. Бедного («Проводы»). К песне обращаются А. Сурков, В. Лебедев-Кумач, впоследствии связавший с ней свою творческую судьбу.

Возникли также попытки создания оригинальной музыки. В песенном жанре начинает работать один из старейших мастеров хорового письма А. Кастальский, чьи создания опирались в основном на хорошо знакомый ему крестьянский фольклор. Свои первые шаги в области песни делают Д. Васильев-Буглай («Марш коммунаров» на слова В. Кириллова), Дм. Покрасс («Марш Буденного» на слова А. Дактиля), А. Митюшин («Песня коммуны» на слова В. Князева), И. Шведов («На штыки» на слова П. Орешина), С. Покрасс («Красная Армия всех сильней» на слова П. Григорьева), Ю. Хайт («Авиамарш» на слова П. Германа) и другие. Песни названных авторов связаны с темами революционной борьбы, боевых походов Красной Армии, нашедшими свое отражение в мелодиях агитационно-призывного характера, насыщенных ораторскими обращениями к массам, броскими лозунгами. Немало появилось также песен походных, боевых с упругими маршевыми ритмами в сочетании с распевностью, идущей от крестьянского фольклора. Большое развитие получают сатирические песни (например, «Последний нонешний денечек» или «Мундир английский») и шуточные («Яблочко»), ставшие неотъемлемой частью красноармейского быта в более позднее время.

Стилистической особенностью песен гражданской войны является объединение героики и лирики. Взяв за основу песню дореволюционного времени, обладающую большой активностью, ритмической четкостью и мерностью марша, авторы привнесли в новую песню широкий размах, молодецкую удаль, присущие солдатскому фольклору, и придали ей привольную распевность, столь характерную для крестьянской протяжной. В целом этот синтез, нашедший воплощение в лучших песнях гражданской войны («По синским степям и долинам», «По долинам и по взгорьям» на слова П. Парфенова, лит. обработка С. Алымова), станет ведущей чертой советской массовой песни 30-х годов.

В первый же период формируется также специфическая — двухчастная — структура, где определяющую роль в смысловом отношении играет припев, как правило отличающийся большей яркостью, броскостью интонационных оборотов.

Наряду с новыми песнями широкое распространение в годы гражданской войны получили дооктябрьские революционные песни.

Выйдя из подполья, они свободно зазвучали на улицах и площадях, митингах и празднествах, на фронтах во время сражений. Среди них особенно популярными были «Марсельеза» (слова и музыка Руже де Лиля), «Варшавянка» (русский текст Г. Кржижановского), «Интернационал» (музыка П. Дегейтера, слова Э. Потье, русский текст А. Коца), избранный в качестве гимна нового государства. Именно они послужили образцом для возникновения новых — безымянных или авторских песен, заложивших основу важнейшего жанра советского музыкального искусства.

По окончании гражданской войны развитие песенного искусства определялось условиями жизни, особенностями внутренней политики государства. В первую очередь рождались песни, которые несли в себе идеи борьбы и социалистического строительства. Их создавала молодежь, искренне верившая в светлое будущее. И потому они были полны жизнеутверждения, воспевали свободный радостный труд, выражали уверенность в непобедимости советского народа, возрождали в памяти имена героев революции и гражданской войны. Наиболее популярными стали «Наш паровоз» (слова А. Красного — Спивака, музыка П. Зубакова), «Молодая гвардия» (русский текст А. Безыменского на мелодию известной тирольской старинной повстанческой песни «Андреас Гофер»[1]), «Мы кузнецы» (слова Ф. Шкулева), «Там вдали за рекой» (слова Н. Кооля). Эти песни непосредственно продолжили развитие музыкального творчества гражданской войны, когда новые произведения создавались на основе преобразованных революционных или народных напевов.

Круг профессиональных авторов песенного жанра пополняется такими композиторами, как А. Касьянов, М. Красев, А. Копосов, П. Триодин, Г. Лобачев и другие. С еще большей активностью продолжают свою деятельность А. Кастальский и Д. Васильев-Буглай. Они пишут хоры, ансамбли, сольные песни агитационного характера. Но особенной популярности эти сочинения не получили из-за сложности языка, формы, недостатка лирического чувства, которое придавало большую человечность песням гражданской войны.

В середине 20-х годов развернула свою деятельность творческая организация студентов консерватории (Проколл). С нею связано возникновение понятия «массовая песня». Требование массовости, доступности и вместе с тем художественности выдвигалось самим временем. К выполнению этой задачи с большим энтузиазмом и приступили члены Проколла — А. Давиденко, М. Коваль, Б. Шехтер, В. Белый, Н. Чемберджи, З. Левина. Их главное стремление — поднять массовую песню на уровень высокохудожественного искусства — было в принципе оправданным, как и стремление установить более тесную связь содержания песни с современностью. Композиторы не хотели идти на поводу у слушателей и ориентироваться на невзыскательные вкусы, именно потому они не обращались к бы-

[1] Андреас Гофер — вождь национально-освободительного движения в Тироле (1810).

тующим интонациям, а опирались на пролетарскую революционную песню, отказавшись от плавных закругленных мелодий в пользу динамичных ораторски-декламационных оборотов. Прокольловцы полагали, что именно они более всех других соответствуют героическому духу времени. Их кастовая замкнутость отрицательным образом сказалась на признании песен широкой аудиторией, она помешала песням стать подлинно массовыми. И все же творчество прокольловцев было шагом вперед на пути создания песенного жанра нового типа, тем более что со временем их творчество претерпело определенную эволюцию. В их произведения пришли эмоциональность и теплота взамен сдержанности и аскетизма, музыкальный язык обрел распевность и лирическую интонацию, столь свойственную песне середины 30-х годов.

Наиболее показательными для второй половины 20-х годов стали песни А. Давиденко «Конная Буденного», «Первая Конная», «Винтовочка» (все на слова Н. Асеева), «Нас побить, побить хотели» (слова Д. Бедного), «Все мы теперь краснофлотцы» (слова А. Жарова). В них проявилась такая важная черта, присущая прокольловцам, как соответствие мелодического языка содержанию. Например, воплощая военную тему, композитор претворял в своих песнях интонации солдатского фольклора с характерными для него размахом, боевыми кличами и командами, сольным запевом и хоровым подхватом. Именно так написаны «Конная Буденного», «Винтовочка», «Первая Конная». В качестве примера приведем мелодию запева последней песни:



Революционная тема подчеркнута в ряде пролетарских песен и гимнов рельефными, по-своему выразительными напевами, пунктирными ритмами, бодрым оптимистическим характером («Все мы теперь краснофлотцы»).

В песенном творчестве композиторов Проколла выделяются песни М. Коваля благодаря присущей им лирической интонации. Его песня «Юность» (слова И. Френкеля) насыщена типично романсовыми секстовыми попевками, заполненными плавным поступенным движением, а также широкими октавными ходами:



Аккордовый рельеф мелодии припева свидетельствует о том же источнике. Вместе с тем введение пунктира в ритмический рисунок и ровная пульсация сопровождения, идущая от марша (хотя

песня и написана в размере $^3/_4$), сообщают песне черты волевой собранности.

Наряду с проколловцами большой вклад в советскую песню послевоенных лет внес Д. Васильев-Буглай, разрабатывавший в своем творчестве крестьянскую, солдатскую, революционную песни, современную частушку. Образцом воплощения композитором старинного эпического жанра является его песня «Красная молодежь» (слова Г. Фейгина). Ее архаический, неспешно развивающийся напев проникнут сосредоточенно-суровой внутренней силой:



Велико значение А. Александрова — композитора, основоположника Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии. Он внес значительный вклад в собирание, сохранение и распространение народного искусства, песен гражданской войны, в работу по созданию новых песен, отражающих историко-революционную и современную тематику. Организовав в 1928 году ансамбль из 12 человек, Александров поначалу ограничивался выступлениями с литературно-музыкальными монтажами, посвященными тому или иному событию в Красной Армии, героям гражданской войны, истории воинских частей (например, «22-я Краснодарская дивизия в песнях» или «Особая Дальневосточная армия»). Многочисленные поездки ансамбля по стране несли песни в массы, способствовали их широкой популярности.

Ту же роль играли и другие концертные коллективы — Русский народный хор М. Е. Пятницкого[2], Северный русский народный хор[3], главной задачей которых было сохранение и распространение такого ценного народного достояния, как фольклор.

Второй период — 30-е годы — годы зрелости советской песни, когда в этот жанр приходит много профессиональных композиторов. Возникают прочные содружества их с поэтами-песенниками.

[2] Основан в 1910 году. После смерти Пятницкого в 1927 году хор стал носить его имя. С 1940 года — Государственный русский народный хор имени М. Е. Пятницкого.

[3] Основан в 1926 году А. Я. Колотиловой. Сейчас — Государственный русский народный хор северной песни.

Это И. Дунаевский и В. Лебедев-Кумач, В. Захаров и М. Исаковский, М. Блантер и М. Исаковский и другие. Новые темы, равно как и новые черты музыкального стиля, постепенно формируются в недрах предшествующего периода и, наконец, дают качественно иной результат к середине 30-х годов, когда советское музыкальное искусство переживает эпоху подъема, ознаменованную выдающимися творениями в самых разных жанрах — симфоническом, оперном, камерном, киномузыке. Среди них песне принадлежит одна из ведущих ролей как жанру мобильному, мгновенно откликающемуся на события дня, непосредственно связанному с жизнью народа, как носителю новых интонаций, которые через нее становились достоянием других, более крупных жанров. Не случайно именно в 30-е годы возникла так называемая «песенная опера», родоначальником которой стал Иван Дзержинский, создавший в 1934 году оперу «Тихий Дон». Песня вошла составным компонентом и в программную симфонию 30-х годов, которую называли в то время «симфонией факта». Это 3-я («Особой Краснознаменной дальневосточной дивизии») и 4-я («Поэма о бойце-комсомольце») симфонии Л. Книппера, 16-я («Авиационная») симфония Н. Мясковского, 4-я («Перекопская») симфония В. Шебалина, 4-я («Ижорская») симфония В. Щербачева и другие.

Известны случаи, когда песня выходила за рамки симфонии или оперы и получала самостоятельную жизнь, как это произошло с популярной «Степной кавалерийской» («Полюшко-поле» на слова В. Гусева) Л. Книппера, прозвучавшей в 4-й симфонии композитора, или «От края и до края» (слова Л. Дзержинского) И. Дзержинского из финальной сцены оперы «Тихий Дон».

Особенно много песен писалось для звукового кино, которое стало эффективным средством их распространения. Благодаря кино песни зазвучали на всех широтах не только нашей страны, но и земного шара. Это «Марш веселых ребят» из кинофильма «Веселые ребята», «Песня о Родине» из кинофильма «Цирк», «Молодежная песня» из кинофильма «Волга-Волга», «Марш энтузиастов» из кинофильма «Светлый путь» (все режиссера Г. Александрова), «Песенка о веселом ветре» («Дети капитана Гранта», режиссер В. Вайншток), «Песня о Каховке» («Три товарища», режиссер С. Тимошенко) «Песня о встречном» Д. Шостаковича («Встречный», режиссеры С. Юткевич, Ф. Эрмлер); «Песня о Москве» Т. Хренникова («Свинарка и пастух», режиссер И. Пырьев) и многие другие.

Таким образом, появились новые каналы бытования песен, расширилась их тематика и образная сфера. Значительно обогатилась и жанровая палитра: песни-гимны, молодежные спортивные марши, комсомольские песни, шуточные и лирические, строевые и дорожные, частушки и песни-баллады — вот неполный перечень, свидетельствующий о жанровом разнообразии песен тех лет. Новыми по сравнению с 20-ми годами являются жанры спортивный, балладный, лирический. Но и в них, как и в других песенных разновидностях, наблюдается процесс лиризации, насыщения музыки

психологическим содержанием. Это дает основание утверждать, что сам образ песни в 30-е годы стал совершенно иным.

Первой песней нового периода, привлекшей к себе всеобщее внимание, стала «Песня о встречном» (слова Б. Корнилова, 1932) Д. Шостаковича. От более ранних образцов жанра она отличалась жизнерадостностью, легким стремительным движением, ясностью, плавной напевностью мелодического языка, прозрачностью фактуры:



Следом за ней появляется каскад прекрасных, полных молодого задора, ощущения радости бытия песен Дунаевского, известного ранее автора оперетт и джазовой музыки. Его «Марш веселых ребят» (слова В. Лебедева-Кумача) стал массовой песней, воплотившей чаяния советской молодежи. Это был ответ на призыв М. Горького, с которым он выступил на I съезде Союза писателей: «Мир очень хорошо и благодарно услышал бы голоса поэтов,— сказал в своей речи Горький,— если бы они вместе с музыкантами попробовали создать песни — новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь»[4].

Немалую роль в распространении песен празднично-приподнятого характера играла политика, проводимая партией и правительством, требовавшими от художников произведений с актуальной тематикой, официозных, ликующих, светло-мажорных, с ярким мелодизмом. Таковы «Песня о Родине», «Спортивный марш» (обе на слова В. Лебедева-Кумача), «Марш энтузиастов» (слова А. Дактиля) И. Дунаевского, «Москва майская» (слова В. Лебедева-Кумача) Дм. и Дан. Покрассов, «Вдоль деревни», «Зелеными просторами» (обе на слова М. Исаковского) В. Захарова, «Лейся, песня, на просторе» (слова А. Апсолона) В. Пушкова и многие другие.

Среди песен 30-х годов большое место занимают «оборонные», в определенном смысле возрождающие тематику и характер песен гражданской войны, но с учетом требований нового времени. В них нашли отражение как образы недавнего прошлого («Каховка» И. Дунаевского на слова М. Светлова, «Орленок» В. Белого на слова Я. Шведова, «Партизан Железняк» М. Блантера на слова М. Голодного), так и более современные события — Халхин-Гол, Финская

[4] *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т., т. 27.— М., 1953, с. 350.

кампания, борьба с фашизмом в Испании. Именно тогда зазвучали «Тачанка» К. Листова (слова М. Рудермана), «Враг не пройдет» В. Кочетова (слова Т. Сикорской), «Если завтра война» Дм. и Дан. Покрассов (слова В. Лебедева-Кумача), «Эшелонная» А. Александрова (слова О. Колычева), «Запевай-ка, краснофлотский наш народ» В. Соловьева-Седого (слова В. Гусева).

В военную песню приходит тема красноармейского быта, нередко поданного с большой долей юмора, шутки. Многие из этих песен стали популярными в годы Великой Отечественной войны («Самовары-самопалы» и «Вася-Василек» А. Новикова — С. Алымова, «Разведка» К. Листова — М. Рудермана).

Стимулом для создания оборонных песен в большой мере послужили конкурсы на лучшую песню с оборонной тематикой. Показательно, что на конкурс, проведенный в 1940 году, было представлено около пятисот песен.

В песнях второго периода обозначились существенно новые черты музыкального языка. И хотя это время выдвинуло много ярких композиторских индивидуальностей, можно говорить об общем стилистическом направлении песенного жанра 30-х годов. Прежде всего следует отметить возвращение многих признаков, характерных для песен гражданской войны,— непосредственной эмоциональности, сердечности, напевного мелодизма, опоры на самые разнообразные жанровые истоки.

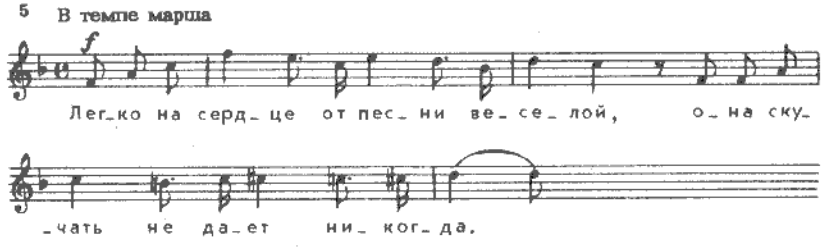
Если в 20-е годы композиторы стремились добиться соответствия содержания песни ее жанровому источнику и обращались главным образом к революционной и солдатской песне, то в 30-е годы вновь восстанавливаются в качестве исходного музыкального материала крестьянская и городская песни, бытовой романс и танец, которые в совокупности образуют новый интонационный сплав, отражающий многообразие жизненного содержания новой эпохи. Крестьянская песня представлена очень широко — лирической и плясовой, эпической и частушкой (шуточной, страданиями). Заметно также влияние зарубежной пролетарской песни, в частности боевых политических песен Г. Эйслера («Коминтерн», русский текст И. Френкеля, «Красный Веддинг», «Песни единого фронта», «Песни солидарности» и другие). В таком взаимодействии жанров проступает общая закономерность — активизация лирических напевов, придание им структурной и ритмической четкости путем использования маршевых ритмов, энергичных темпов, особенно в припевах, всегда мелодически более рельефных и броских.

Отметим также соединение ладовых и метрических признаков русской крестьянской песни с функционально ясным мажоро-минором, преобладание гомофонно-гармонической фактуры над свойственным русскому фольклору полифоническим многоголосием, что приводит к заметному упрощению письма. Типично выдвижение на первый план мелодии как главного выразительного средства — мелодии именно песенной, а не декламационной, при чрезвычайно скромной роли гармонии в сопровождении. Это важный момент, по-

скольку при исполнении песни без аккомпанемента выразительные свойства ее не утрачиваются, что можно рассматривать как серьезный показатель массовости жанра.

Естественно, что каждый композитор отдавал в своем творчестве предпочтение тем или иным интонационным истокам, но принцип соответствия таких истоков тематике песен авторами 30-х годов, как правило, не соблюдался. Так, прославленный автор молодежных маршей и лирических песен И. Дунаевский (1900—1955) тяготел скорее к городской песне, романсу, танцу, современной лирической частушке, увлеченный присущими им искренностью в выражении чувств, напевностью мелоса. Однако взяв эти жанры за основу, композитор придал многим своим песням характер марша, «сплавив» лирические интонации с героическими, что было в духе времени и отражало облик современной ему молодежи. Например, в «Марше веселых ребят» мелодический рельеф образован тонами простых гармоний (трезвучий, секстаккордов, типичных для городского фольклора, наряду с задержаниями, опеваниями, секвентным развитием). Аккордовые контуры в соединении с размеренным маршевым ритмом и мажорным ладом сообщают песне фанфарную звончатость, упругость, активно-праздничный настрой:

5 В темпе марша



Исследователи песенного творчества Дунаевского указывают также на некоторое влияние джаза, отразившееся в творчестве композитора, что заметно в характерной мелодической броскости, ритмической активности и гармонической красочности. Все это относится и к другим песням Дунаевского — «Песне о веселом ветре», «Спортивному маршу», «Маршу энтузиастов», где размашистая мелодия звучит как задорный клич, обращенный к миллионам. В других песнях, как, к примеру, в «Каховке», перевес сделан в сторону сурово-героических черт, что определено содержанием песни — воспоминаниями о военных годах. Отсюда ее сдержанно-строгий тон, сообщаемый песне минорным ладом и маршевым движением. При этом в песне слышится уверенность в непоколебимой силе народа. И потому так солнечно ярко и светло звучат мажорные интонации, вкрапленные в припев:

Мы мирные люди,
Но наш бронепоезд
Стоит на запасном пути.

Если в названных песнях основой мелодии служит городской фольклор, то в одном из популярнейших своих сочинений Дунаевский обращается к эпической песне, возрождая жанр лирического гимна с широко напевной мелодией русского склада и величавым неспешным движением. Его «Песня о Родине» положила начало целой серии советских песен-гимнов. Наряду с Дунаевским эту линию развивал А. Александров («Гимн партии большевиков» на слова В. Лебедева-Кумача, послуживший основой «Гимна Советского Союза»). Позднее ее подхватили А. Новиков, С. Туликов, А. Холминов...

В «Песне о Родине» Дунаевского мелодическое развитие типично для русской протяжной — с постепенным развертыванием мелодии, завоеванием все более широкого диапазона, «просторными» распевными ходами на сексту, октаву, плавным сочленением фраз, их волнообразным строением. Однако в целом композитор подчиняет песню размеренному, хотя и быстрому маршевому движению, что придает лирической песне собранность, волевую устремленность:

6 В темпе марша, очень энергично



Интонации бытовых жанров — романса, вальса, плясовой, лирической песни городских окраин — получили широкое, хотя и весьма индивидуальное преломление в творчестве М. Блантера (1903—1990, «Катюша» на слова М. Исаковского), Н. Богословского («Спят курганы темные» на слова Б. Ласкина), Т. Хренникова («Песня о Москве» на слова В. Гусева), И. Дунаевского («Сердце, тебе не хочется покоя» на слова В. Лебедева-Кумача, «Ох ты, сердце» на слова В. Волженина), П. Гольда и Г. Петербургского («Синий платочек» на слова Я. Галицкого и М. Максимова), П. Арманда («Тучи над городом встали» на слова автора музыки).

Одни из них оказались достаточно близки к первоисточнику («Спят курганы темные», «Синий платочек», «Тучи над городом встали») простотой мелодического рисунка, задушевностью человеческих чувств. Другие («Песня о Москве») приобрели более «открытый», праздничный характер, захватывающий приподнятым настроением всеобщей радости, ликования. Третьи («Катюша») оказались примером оригинального сплава лирической песни-романса с плясовыми ритмами и типично героическими интонациями, введенными в кульминацию. В названной песне восходящая квартовая попевка с последующими ритмически рельефными мотивами сообщают песне смысл более широкий, чем сугубо лирический:

7 Не скоро



Песня завоевала широкую популярность и, по существу, стала народной (как, к примеру, и «Каховка» Дунаевского). Она приобрела значение символа верности, девичей гордости за любимого, защищающего родину. Не случайно эта песня получила чрезвычайно широкое распространение в годы войны, когда ее пели на фронте, вспоминая о доме. Были созданы и новые варианты текста. В получившем наибольшую известность речь идет о реактивном миномете, любовно названном бойцами «Катюшей». Песня перешагнула границы нашей страны и стала народной в Венгрии, Китае. В Италии антифашисты-партизаны избрали ее своим гимном. «Катюшу» пели и поют на многих языках мира: она звучала при встрече наших войск с союзниками на Эльбе, на всех послевоенных всемирных фестивалях молодежи и студентов наряду с «Гимном демократической молодежи мира» А. Новикова — Л. Ошанина или с песней «Полюшко-поле» Л Книппера.

Своеобразно преломлены черты романса в песне М. Блантера «Партизан Железняк», где лирические интонации преобразованы в сурово-сдержанные с элементом внутреннего драматизма. Аналогичное решение темы (рассказ о герое гражданской войны) находим и в песне В. Белого «Орленок», проникнутой глубокими человеческими чувствами и искренней взволнованностью.

Крестьянский фольклор органичнее всего отражен в творчестве В. Захарова (1901—1956), где он представлен жанрами лирической, шуточной, эпической песни. Его песням не свойствен печальный характер старинных напевов, напротив, они оптимистичны, праздничны, полны достоинства, а также лукавства, задора, энергии. Притом в интонационном и ладовом строе, многоголосной фактуре, конечно, ощутимы самобытные национальные черты. Во многих песнях слышатся узорчатые гармошечные переборы. Обращаясь к деревне сегодняшней, Захаров достигает синтеза старинной крестьянской песни с частушкой или маршем, что и сообщает его музыке современный колорит.

Среди песен композитора особенно выделяется «Зелеными просторами» с характерным для русской протяжной распеванием слогов, «привольным» мелодическим рисунком, ладовой диатоникой, сольным зачином и хоровым подхватом. Но всему придан ритм марша, что в сочетании с активным темпом создает характер энергии, мужественности:

8 Как марш



К этой песне примыкает гимническая «Дорожная» (слова народные). В обеих много общего как в характере музыки, так и в приемах воплощения величавого образа Родины, России.

Наряду с эпическими или песнями-славлениями Захаров пишет немало шуточных лирических; это песни «Провожанье», «И кто его знает», «У колодца» (все на слова М. Исаковского), где на первый план выступают интонации современных «страданий» с характерными возгласами-вздохами, орнаментальными гармошечными разливами, чередованием широких распевных фраз, проникнутых сердечным доверительным настроением, с более острыми синкопированными попевками, вносящими элемент шутливого задорного поддразнивания (см., например, припев песни «И кто его знает» или начало песни «Провожанье»).

К крестьянскому фольклору, но опосредованно, через солдатскую или революционную песню постоянно обращался Ал. Александров (1883—1946), создавший наряду с торжественными гимническими немало строевых песен. Для походных типичен мелодически распетый, неспешный сольный зачин с плавными, повествовательного типа интонациями. Затем движение ускоряется и песню подхватывает хор, исполняющий припев, родственный боевым молодецким песням. Именно таким образом построена песня «Эшелонная», в которой использованы звукоизобразительные приемы (перестук колес поезда, переданный инструментальным сопровождением) наряду со звукозрительным эффектом — приближения, а затем удаления воинского эшелона. По тому же принципу созданы песни «Бейте с неба самолеты», «Забайкальская» (обе на слова С. Алымова), «Дальневосточная артиллерийская» (слова Б. Зернита) и другие.

Синтез походного марша с протяжной песней использовали также Л. Книппер («Полюшко-поле»), И. Дзержинский («От края и до края»), К. Листов («Тачанка»).

Массовая песня заняла особое положение в музыкальной культуре послереволюционной России. Многим вполне искренно казалось, что именно она наиболее наглядно выражает установку на коллективизм, сплочение масс в едином порыве. Не случайно песня изначально была рассчитана на воспроизведение массами людей, поющих хором или в унисон. «И тот,кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет»— в этих приподнято-бодрых словах, донесенных великолепной мелодией Дунаевского, ощущался неподдельный, пусть даже и немного легковесный оптимизм, в котором бесследно растворялась человеческая неповторимость. Но не надо забывать и о том, что массовая песня, с успехом выполнявшая «социаль-

ный заказ», вместе с тем заложила основы того невиданного в истории нашей страны взлета, который претерпел этот жанр в годы войны, когда именно песня стала для людей жизненно необходимой.

* * *

В песенном творчестве союзных и некоторых автономных республик РСФСР развернулись в 20-е годы примерно те же процессы, что и в России. Конечно, эти процессы в большой мере определялись уровнем развития профессионального композиторского творчества и национальными особенностями. Общим для всех были широкая пропаганда народной песни и внедрение ее в жанры профессиональной музыки малых и больших форм, создание хоровых коллективов — исполнителей народной и современной песни (Государственная хоровая капелла «Думка», образованная в 1920 году на Украине, Государственная хоровая капелла Белорусской ССР, ряд хоровых коллективов Грузии и т. д.).

Как и в России, в других национальных республиках в это время распространение получают революционные песни — «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу». Они звучат в переводе на национальные языки или даже с новым текстом, написанным местными поэтами. Делались и обработки революционных песен.

В новых народных песнях использовались мелодии крестьянского и городского фольклора, которые приобретали современный облик за счет активизации ритма, внедрения интонаций революционной песни. Популярными из них стали на Украине «Песни о героях Триполья» на мелодию старой повстанческой песни, в Белоруссии — народные песни «Чаму ж мне не пец» и «Яблочко» с новыми текстами. В Литве на мотивы популярных народных мелодий рабочие пели «Песню о Ленине» и другие песни с революционным содержанием. В Казахстане бытовали песни «Восстание», «Переворот», «Молодежь, стремись вперед». Здесь, как и в республиках Средней Азии, первыми создателями советской песни стали народные певцы — акыны, которые, используя веками сложившиеся традиционные формы фольклора, наполняли их новым содержанием. Широко известны имена киргизского акына Токтогула Сатылганова и его песни «Советская власть, живи!», «Песня о Ленине» (1918), казахских акынов Джамбула Джабаева и Кенена Азарбаева — автора песни «Октябрь» (1919). Позднее творчество киргизского акына продолжили Алымкул Усенбаев, Калык Акиев, Коргол Дасиев, Тоголок Молдо (Баймбет Абдурахманов) — автор многих лирических песен.

Свою лепту в создание новых песен внесли также певцы Башкирии — Фаррах Давлетшин и Саит Исмагилов, Кабарды — Б. Пачев, Балкарии — К. Мечиев.

В первые годы после революции в республиках появились песни с новым интонационным строем, ориентированным на пролетарские песни. Таковы, например, украинские — походная краснофлотская

«Еще солнце не вставало», «Гей вы, хлопцы-партизаны», латышские — «Рабочий дворец», «На баррикадах», «Песня кузнецов», «Гимн рабочих» — все четыре композитора Я. Озолиня, «Песня каторжан» Я. Залитиса. Революционные песни служили образцом и для узбекского поэта, композитора Хамзы, известного своими песнями «Да здравствуют Советы», «Проснитесь, рабочие».

По окончании гражданской войны песня продолжает оставаться одним из ведущих жанров в республиках страны. В ней появляются новые темы: труд, строительство новой жизни (украинские песни «Час вперед идти», «Год за годом», молдавская «Труд», казахская «Народы страны», узбекская «Кари-Наво»). Актуальной темой на Востоке была тема раскрепощения женщины (узбекская песня «Фабрика», казахские «Равноправие», «Женщинам», «Встань, встряхнись»). Много пели и лирических песен; таковы, например, таджикские песни на стихи известного поэта А. Лахути «Идол мой прекрасный», «Если ты не знаешь, то узнай», «Мое сердце»; песни на тексты якутского поэта А. Сафронова «Пока мы молоды», «Как белые снегирики».

Рядом с народной песней стали появляться и оригинальные, созданные профессиональными композиторами. На Украине к жанру песни обращались К. Богуславский («Двенадцать косарей», «Красноармейский марш», «Слава свободе», «Юношеский марш»), Ф. Козицкий («Песня коллектива»), М. Вериковский, Г. Веревка, В. Верховинец и другие. В Белоруссии плодотворно работает старейший композитор и собиратель фольклора Н. Чуркин, написавший много хороших песен. Среди них «Падает молот тяжелый», «Первомайский марш», «Пойте, пролетарские струны». В Армении автором ряда сборников, в том числе и собраний детских песен, является Р. Меликян («Пионерские песни», «Красноармейские песни», «Песни новых дней»). К этому жанру обращаются также А. Тер-Гевондян, М. Мирзоян, Д. Казарян. В Азербайджане песни создает широко известный своими оперными произведениями У. Гаджибеков («Красноармейский марш», «Кавалерийский марш», «Комсомолка», «Мазут») и М. Магомаев («Нефть»), где преобладает тема борьбы и труда. Пишет Гаджибеков и лирические песни («На колхозных полях», «Весна», «Поле»). В Грузии получают большое распространение хоровые песни, написанные в традициях народного многоголосия.

В республиках Средней Азии в жанре песни тоже работают первые профессиональные композиторы. В 20-е годы начинается творческий путь композитора и певца Киргизии Абдыласа Малдыбаева. Его первая песня «Акинай» (1922), как и последующие («Ленин», «Прощанье на заре», «Красное знамя», «Печаль прежнего чабана»), ярко национальны и вместе с тем несут в себе черты нового времени. Много работают в песенном жанре композиторы С. Сайдашев (Татария), Ф. Павлов (Чувашия), И. Палантай и Я. Эшпай (Марийская АССР), В. Савин (Коми АССР), Ф. Корнилов (Якутия), К. Раутио (Карелия), Г. Гасанов (Дагестан). Все они известны как собиратели фольклора и авторы его обработок, а также со-

здатели новых песен. В некоторых же республиках, где еще не было своих профессиональных композиторов, первые песни написаны русскими авторами; например, в сборник «Песни туркменских школьников» вошли сочинения А. Давиденко, Н. Чемберджи, В. Белого, З. Левиной, З. Компанейца. Другие их произведения были изданы в Москве, среди них «Песня бахши» М. Коваля (слова туркменского поэта Берды Кербабаева, русский перевод Г. Веселкова).

Второй период в развитии массовой песни союзных и автономных республик также наступает в начале 30-х годов. При этом новые качественные черты, наблюдающиеся в творчестве русских авторов, и здесь заметно дают о себе знать. Композиторы Украины, Белоруссии, Молдавии, Закавказья, посвятившие себя жанру массовой песни, ориентируясь частично на творчество Дунаевского, Захарова и других русских композиторов, расширяют тематику песен, разнообразнее отражая современную действительность, обогащают выразительные средства, объединяя признаки разных жанров песни — старинной народной, городской, солдатской, революционной, внося новые мелодические и ритмические обороты. Суровая ритмика походного марша уступает место большей мягкости, напевности. Рождаются песни-воспоминания о героях гражданской войны («Памяти красных героев» Л. Ревуцкого — Я. Гримайло, «Песня про Якира» Ф. Козицкого — В. Сосюры, «Чапаевская» К. Богуславского — П. Зимнего и другие), оборонные («На границе» К. Богуславского — Л. Усенко, «Песня подводников» В. Косенко — В. Зорового и его же «Курсантская песня» на слова И. Атурова, «Донская казачья» Я. Левина — А. Угарова), патриотические («Родина» Л. Ревуцкого — В. Сосюры, «Кто сказал, что умер Ленин» Н. Чуркина — А. Акопяна, «Цветет Молдавия» В. Полякова — Л. Корняну, «Песня о Родине» Ниязи), бытовые («Я колхозница» Н. Чуркика — Я. Купалы, «Марш колхозников» Д. Гершфельда — М. Полубок, «Школьная песня» К. Богуславского — В. Бычко), лирические и шуточные («Бывайте здоровы» И. Любана — А. Русака, «Дева гор» на слова М. Лернуни, «Песня крестьянки» на слова В. Агасяна композитора М. Мирзояна), песни об интернациональной дружбе («Как вставало солнце в зеленой дубраве» Г. Веревки — М. Исаковского).

Черты национального своеобразия особенно отличали песни композиторов Средней Азии и Казахстана. В них в это время наряду с новыми народными, где речь шла о современном быте, колхозном движении, о судьбе женщины Востока, появилось много профессиональных массовых песен. Популярными стали «Красноармейская песня» и «Казахский вальс» Л. Хамиди, «Товарищи» Р. Елебаева, «Да здравствует» М. Ержанова, «Песня о конституции» Е. Брусиловского, «Москва» и «Ласточка» А. Жубанова. Они положили начало жанрам лирической и торжественной гимнической песни в казахской профессиональной музыке. Аналогичные явления возникли и в песенном творчестве композиторов Средней Азии.

Процесс развития профессиональной массовой песни был характерен и для автономных республик РСФСР. В некоторых из них профессиональное искусство только зарождалось и во многом определялось помощью русских и украинских композиторов. Речь прежде всего идет о Северном Кавказе. Например, в Кабарде наряду с народными певцами-сказителями (И. Кажаровым, А. Хавпачевым) работает А. Авраамов — собиратель народных песен и создатель своих оригинальных («Трудовая песня» и «Колыбельная» на слова А. Шогенцукова, «Песня стахановцев» на слова А. Кешокова). В других республиках происходит дальнейший процесс эволюции песни, обогащения песенного творчества новыми композиторскими сочинениями. Тематика их массовых песен многообразно отражала современность. Лирическая напевность и мелодическая выразительность сочетались с активными ритмами. На многих песнях лежит печать национального своеобразия, что делает их популярными. Наибольшей известностью пользовались песни композиторов К. Раутио, Р. Пергамента, Л. Иоусинена (Карелия), М. Музафарова, Д. Файзи, З. Хабибуллина, Ф. Яруллина, С. Сайдашева, А. Ключарова (Татария), М. Валеева, К. Рахимова, З. Исмагилова, Х. Ахметова, Т. Каримова, Р. Муртазина (Башкирия), С. Максимова, Г. Лискова, А. Тогаева, Ф. Лукина, Г. Хирбю, Г. Воробьева (Чувашия), Я. Эшпая, К. Смирнова, А. Искандарова (Марийская АССР), Л. Кирюкова (Мордовская АССР), В. Савина (Коми АССР) и других.

Таким образом, советская песня 30-х годов приобретает значение подлинно массового музыкального жанра. В это время окончательно складывается ее стиль, родившийся в синтезе традиций старой народной песни с ярко проявившимися чертами нового. Чаще всего это песни-марши с распетой мелодией, четко акцентированной ритмикой, квадратными структурами, двухчастными формами куплетов, в которых заметно выделяется припев. В отношении песен 30-х годов можно сказать, что в них есть и пафос ораторской речи, и волевая ритмика марша, и эмоциональная непосредственность народной песни.

С расцветом песни происходит интенсивное развитие хорового исполнительства — самодеятельного и профессионального. Большую известность приобретает под руководством В. Захарова Русский народный хор имени М. Е. Пятницкого. С триумфом проходят выступления Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной Армии во главе с А. Александровым (к середине 30-х годов он насчитывал уже более двухсот участников). Ансамбль завоевал популярность не только в своей стране, но и за рубежом. В 1937 году на Всемирной выставке в Париже он получил Grand Prix (Большую золотую медаль), покорив взыскательную парижскую публику удивительной музыкальностью своего исполнения песен и хоровых фрагментов классического репертуара. По его образцу в стране возникает множество армейских ансамблей, несущих музыкальную культуру в самую гущу народных масс.

Пропагандой советской песни занимаются и эстрадные ансамбли. Первым на этот путь вступил прославленный коллектив под управлением Л. Утесова, при участии которого в жизнь вошли прекрасные

образцы жанра, созданные И. Дунаевским, М. Блантером, Л. Книппером, В. Соловьевым-Седым, Т. Хренниковым и другими авторами. Свою роль сыграли песенные конкурсы, объявленные как ЦК ВЛКСМ, так и Союзом композиторов СССР.

Наряду с лучшими творениями симфонического, оперного, балетного и камерного видов искусства песня утвердила себя как образец самобытного, современного профессионального жанра.

Эстрадная музыка

Непростым и не лишенным противоречий оказался процесс развития эстрадной музыки после революции. Неоднократно на протяжении 20 — 30-х годов вокруг проблем соотношения традиций и требований новой эпохи, специфики советской «легкой музыки» и восприятия зарубежного опыта возникали острые дискуссии. Отсутствие серьезной теоретической базы в этом виде музыкального искусства порой позволяло в спорах взять верх догматизму, «крайней вкусовщине» и ограниченности, сопровождавших, по точному замечанию И. Дунаевского, отдельные попытки разобраться в творческих проблемах жанра в первые десятилетия после революци[5]. И все же, несмотря на все сложности, новая легкая музыка сначала робко, а затем все более уверенно начала двигаться по своему собственному пути, а созвездие талантов отечественных композиторов и исполнителей пополнилось первыми звездами советской эстрады.

Русская профессиональная эстрада, возникшая во второй половине XIX века, большей частью была связана с кабаре, кафешантанами, варьете и ресторанами, в меньшей степени — с великосветскими салонами и ярмарочными балаганами. В начале XX века появились театры миниатюр и «синематограф», на основе которого возникли эстрадные дивертисменты. В расчете на эти условия и формировался круг тем и жанров, образный строй и музыкальная лексика русской профессиональной эстрады. Наиболее популярным ее жанром к началу XX века стал цыганский романс. Превратившийся в разновидность городской, преимущественно любовной песни, этот жанр был тесно связан с интонационным строем русской романсной классики первой половины XIX века. В него, однако, были привнесены чувствительные опевания и вздохи, страстные мелодические взлеты и падения, здесь сформировалась характерная манера исполнения. Среди исполнителей цыганского романса в предреволюционный период выделились В. Панина, А. Вяльцева, Н. Тамара́, Р. Раисова, А. Давыдов, М. Вавич, Ю. Морфесси. Основными авторами произведений жанра были таперы кафешантанов, превращавшие куплетные по своему строению песни в сложные поэмы-импровизации, насыщенные изобразительными элементами[6].

В близком русле развивалась и салонная лирика. Наряду с романсами (одной из самых блистательных исполнительниц которых была А. Вяльцева) в предреволюционный период здесь выдвинулся ряд новых жанров. В начале века это «интимные песенки», или «песни настроений»,— жанр, созданный выдающейся эстрадной исполнительницей И. Кремер. Тогда же широкую популярность завоевал жанр мелодекламации, тесно связанный с поэзией символистов. В 1915 году состоялись первые выступления А. Вертинского, положившие начало жанру музыкально-поэтической новеллы.

Заметное место в музыкальной эстраде занимал и народный жанр. Еще в конце XIX века В. Андреевым, знаменитым виртуозом-балалаечником, был создан первый Великорусский оркестр. В предреволюционный период появился и хор М. Пятницкого. Большой популярностью пользовались исполнители русских народных песен Л. Долина, былин — М. Кривополенова и О. Прозоровская[7]. После разгрома первой русской революции широкое хождение получили песни тюрьмы, каторги и ссылки.

Значительное место в эстрадных программах занимали злободневный куплет и музыкальная пародия. Эти жанры в значительной степени оказали влияние на кристаллизацию основных исполнительских амплуа дореволюционной эстрады — «фрачников», получивших это название за свой костюм и работавших на фешенебельную аудиторию, «лапотников», выступавших «под крестьян», и «артистов рваного жанра», отражавших мироощущение городского «дна», деклассированных люмпенов.

Важную роль в развитии эстрадной музыки в начале века играли салонные оркестры, специализировавшиеся преимущественно на исполнении танцевальной музыки, а также многочисленные военные оркестры, игравшие танцевальную музыку в садах, парках и на площадях в выходные дни и праздники. Проводниками новейшей эстрадной моды стали танцевальные салоны и студии, в которых разучивались чрезвычайно популярные тогда тустепы, фокстроты, шимми, танго.

Революционный 1917 год поставил перед эстрадным искусством новые задачи и существенно изменил условия его бытования. Многие артисты не без подъема встретили революционные изменения, происходившие в стране. Уже в начале года правление Российского общества артистов варьете и цирка (РОАВЦ) постановило «примкнуть к представителям нового строя». Массовые митинги, шествия, театрализованные празднества, переживаемый эмоциональный подъем с первых послереволюционных месяцев потребовали резкой перемены во всем строе эстрадного искусства. Начался поиск форм и средств выражения. На первый план вышло импровизационное

---

5 См.: *Дунаевский И.* Назревшие вопросы легкой музыки.— В кн.: И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания.— М., 1961, с. 86.

6 См. об этом: *Нестьев И.* Музыкальная эстрада.— В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, вып. 3.— М., 1977, с. 484—485.

7 См.: *Кузнецов Е.* Из прошлого русской эстрады.— М., 1958, с. 272.

обыгрывание старого материала: сохраняя интонационный строй песен, артисты, изменяя по необходимости жанровые признаки, создавали в связи с тем или иным конкретным поводом исполнения новый текст. В то же время немало было и тех, кто продолжал выступать со старым репертуаром, хотя он и не отвечал революционному духу времени. Однако потребность в музыкальном оформлении массовых праздничных мероприятий была столь велика, а опыта отбора репертуара столь мало, что на концертные площадки попадало все — и удачное, и неудачное.

Размежевание с устаревшим репертуаром ускорила гражданская война, которая побудила активно создавать новые произведения, приступить к формированию системы контроля за исполняемым репертуаром. Основой этого процесса стал ленинский декрет «Об объединении театрального дела», принятый 26 августа 1919 года. В нем, в частности, указывалось на необходимость очищения сцены от «нездоровых элементов», подъема художественного уровня программ и устанавливалось, что «всякого рода эстрады администрируются наравне с неавтономными театрами»[5]. Эстрада в соответствии с декретом была подчинена Центротеатру, на театрально-музыкальную секцию которого и был возложен контроль за ее репертуаром. К формированию нового эстрадного репертуара подключилась и пресса: газеты начали печатать новые революционные песни и стихи, которые также нередко становились основой песен.

Большую роль в формировании советской эстрады сыграла работа артистов в Красной Армии, ставшей в период гражданской войны основным местом проведения концертов. При ее политорганах были сформированы концертные бригады, число которых к началу 20-х годов выросло до 1210. В них выступали известные еще с дореволюционных времен артисты, такие, например, как исполнитель «интимных песенок» И. Ильсаров, активно осваивавший во фронтовых бригадах новый революционный репертуар; в концертах участвовали и молодые артисты (среди них будущие звезды советской эстрады Л. Утесов и И. Яунзем). По путевкам военкоматов в воинских частях гастролировали даже цыганские ансамбли.

Острый публицистический заряд во фронтовых эстрадных бригадах несли куплеты и частушки. Важной составной частью репертуара стали и народные песни. В бригадах имелись свои «текстовики» и свои композиторы-аранжировщики. Именно здесь и родились первые три советские авторские песни: «Марш Буденного» Дм. Покрасса (слова А. Дактиля), «Красная Армия всех сильней» С. Покрасса (слова П. Григорьева) и «Авиамарш» Ю. Хайта (слова П. Германа). Здесь возникла и новая форма эстрадного концерта-обозрения — «живая газета».

Для становления советской легкой музыки годы гражданской войны оказались очень важными. Это было время накопления первого опыта регулярного и широкого сотрудничества артистов музыкальной эстрады с молодым Советским государством. Впервые они

[5] Советский театр. Документы и материалы, т. 1.— Л., 1968, с. 22.

получили от государства социальный заказ, а многие из них впервые встретились со столь широкой аудиторией. Впервые артисты оказались оторванными от привычной среды своей деятельности — ресторанов, кабаре, кафешантанов, варьете, театров миниатюр и кинотеатров. Все это в совокупности заставило многих из них искать соответствующие средства выражения, активно обновлять репертуар. Конечно, несколько лет работы по заказам Красной Армии не могли вызвать принципиальных изменений в музыкальной эстраде, но определенное влияние на ее дальнейшее развитие, несомненно, оказали, что показал уже период нэпа.

Нэп как бы раздвоил жизнь эстрадного искусства в 20-е годы. С одной стороны, комплекс требований к нему со стороны государства сохранился, но с другой — оно было выставлено на открытую продажу перед публикой, интересы и ожидания которой в этой области в основном сохранились с дореволюционного периода. К тому же эстрада вернулась в места своего традиционного бытования, что сразу дало основание связать ее с нэпманами, а через них — со старым строем.

Противопоставление революции и «старого мира» средствами музыкальной эстрады возникло уже в практике фронтовых бригад, когда для сатирических характеристик представителей уходящего строя использовался наиболее типичный для них бытовой материал: «жестокий романс», цыганочка, интимные песенки, танцы и т. п. Этот принцип использовался и в массовых театрализованных празднествах. Так, 1 мая 1920 года в Петрограде при постановке «Мистерии освобожденного труда» для характеристики угнетателей были взяты цыганские романсы, а противостояли им революционные песни трудящихся, звучание которых постепенно становилось доминирующим.

Нэп во многом способствовал снятию однозначной пародийности с типичных жанров дореволюционной музыкальной эстрады. Концертные площадки ресторанов, ночных баров и пивных приняли массу «демобилизованных» артистов, вернувшихся не только в знакомую обстановку, но и часто к старому репертуару. Вновь на поверхности оказались хоры с псевдоцыганским репертуаром, «фрачники», «лапотники», «артисты рваного жанра». На танцплощадках зазвучали знойные танго, бесчисленные разновидности фокстротов, новейшие тустепы. Организованный в 1923 году Комитет по контролю за репертуаром (Главрепертком) без особого эффекта пытался поставить запретительные барьеры на пути того, что в те годы называли «проповедью мещанства, пошлости и халтуры». Привычки и требования публики оказывались сильнее запретов государственных организаций. Так, одно время за безнравственность было запрещено исполнять фокстроты и тустепы. Но музыканты все равно играли эти популярные танцы, называя их польками. Старый и новый, сделанный в стиле старого репертуар предлагали музыкальные издательства и грамзапись. До начала 30-х годов ноты и пластинки нередко печатались с дореволюционных оригиналов, с сохранением старой орфографии. Новая продукция музыкальной эстрады, по-

явившаяся на прилавках магазинов с 1922—1923 годов, была изготовлена по апробированным старым канонам.

Конечно, определенную роль в формировании подобной репертуарной политики сыграл состав наиболее платежеспособного населения. «Старейшина» советского конферанса А. Г. Алексеев вспоминал: «Пытаясь воссоздать картину типичного концерта середины 20-х годов, я написал, что певица пела одну советскую песню. Да! В эти годы песни Дунаевского, Блантера, Кручинина, братьев Покрассов на эстраде пели очень немногие артисты... Массовый советский зритель с трудом оплачивал совзнаками билеты средних и последних рядов, а первые ряды заполняли нафаршированные червонцами нэпманы»[9]. Однако нельзя преувеличивать влияние этой небольшой прослойки населения на эстраду того времени. И широким кругам слушателей старая эстрада была близка за лирику, привлекали знакомые интонации, поражали экзотические сюжеты. Печать вплоть до начала 30-х годов постоянно подчеркивала, что часть трудящихся, особенно молодежь, «заражена нэпманской музыкой». И не случайно в опубликованном сценарии суда над «музыкальной халтурой» — своеобразном поучительном спектакле — местом действия избран завод, а действующими лицами — рабочие[10].

Б. Асафьев уже в первой половине 20-х годов, с тревогой наблюдая за состоянием массового музыкального сознания, сделал вывод о том, что «отбор происходит под давлением не вкуса, а потребности в наиболее ярком выражении. Последняя же не нуждается в материале хорошего качества»[11]. Эта блистательная идея Асафьева не нашла в то время поддержки. На долгие годы нэп остался основным аргументом при освещении эстрадной музыки 20-х годов.

Между тем многое в эстрадной практике 20-х годов свидетельствует в пользу асафьевской идеи. Публика, например, постоянно отказывалась воспринимать иронию авторов эстрадных спектаклей, обращенную на нравившуюся ей музыку. Так, когда «воспроизводилось парижское кабаре для белоэмигрантов, где исполнялись песни под Изу Кремер, Вертинского, танго и т. п., публика кричала из зала „спасибо“, вызывала автора»[12]. Критика сетовала на то, что так вели себя советские военные, курсанты, комсомольцы, и делала вывод, что «революционный класс уже отравился ядом буржуазной культуры, от которой мы его недостаточно предостерегали»[13].

Подчас даже в тех случаях, когда музыка принадлежала откровенно отрицательному персонажу какого-либо спектакля, гарантии отрицательного отношения к ней не было. Характерный пример —

[9] *Алексеев А.* Серьезное и смешное.— М., 1967, с. 242.
[10] См.: *Виноградов Г.* Суд над музыкальной халтурой.— М., 1931.
[11] *Игорь Глебов.* Кризис музыки.— Муз. культура, 1924, № 2, с. 116.
[12] *Уварова Е.* Эстрадный театр, миниатюры, обозрения, мюзик-холлы.— М., 1983, с. 38.
[13] Правда, 1922, 24 мая, с. 1.

получившая большую популярность песня «С одесского кичмана», принадлежавшая, по сюжету пьесы А. Мамонтова «Республика на колесах», главарю одной из махновских банд, роль которого исполнял молодой Л. Утесов. Через три года после премьеры спектакля, в 1931 году артист уже в откровенно ироническом плане включил эту песню в свою программу «Джаз на повороте», но вновь не был понят и оказался под огнем критики, возмущавшейся «откровенной пропагандой блатной экзотики».

Деятели РАПМ критиковали основной поток музыкальной эстрады за «буржуазность» и упадничество. Во второй половине 20-х годов ими была развернута борьба против народной песни, бывшей одним из существенных элементов традиционной русской эстрады. В этот период наблюдалось заметное оживление интереса к старой крестьянской песне. Активно концертировал хор М. Пятницкого, был создан Северный русский народный хор под руководством А. Колотиловой, возникли многочисленные народные ансамбли. Большой популярностью пользовались певицы О. Ковалева, Л. Русланова, И. Яунзем, А. Загорская, исполнитель былин Б. Бестужев, гусляр Н. Северский и другие. Велик был интерес к своему национальному наследию и в союзных республиках. РАПМ, однако, рассматривала крестьянскую песню как классово чуждую пролетариату. АСМ пошла еще дальше, объявив ее кулацкой, и в 1930 году организовала по радио общественный суд над хором Пятницкого.

Еще более непримиримую позицию занимала РАПМ по отношению к традиционной городской лирике (цыганской песне, романсу). Линия РАПМ здесь смыкалась с линией Левого Фронта (ЛЕФа). ЛЕФ выступал за стандартизированного активиста как действительно нужного социалистическому строительству, рассматривал внутренний мир человека, его чувства как свойства, делавшие его фигуру «весьма подозрительной, граничащей с буйством, неврастенией, упадничеством, хулиганством»[14]. ЛЕФ утверждал: «Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку — интерес производный»[15]. Во второй половине 20-х годов на близкой позиции стояли даже значительно менее радикальные по своим установкам литературно-художественные группы. Так, сторонники объединения «Перевал» утверждали, что «камерность определенно возникает там, где менее всего ощутим пульс классовой борьбы», и что она свидетельство буржуазного перерождения верхушки интеллигенции[16].

Нельзя сказать, что у легкой музыки в этот сложный период не было защитников. За нее вступился даже нарком просвещения А. Луначарский. В разгар борьбы с основными жанровыми особенностями эстрадного искусства он писал: «Нельзя в наши дни высочайшего трудового напряжения отказываться от так называемого

[14] Новый ЛЕФ, 1928, № 1, с. 2.
[15] Новый ЛЕФ, 1928, № 5, с. 5.
[16] *Лежнев А.* Современники.— М., 1927, с. 49.

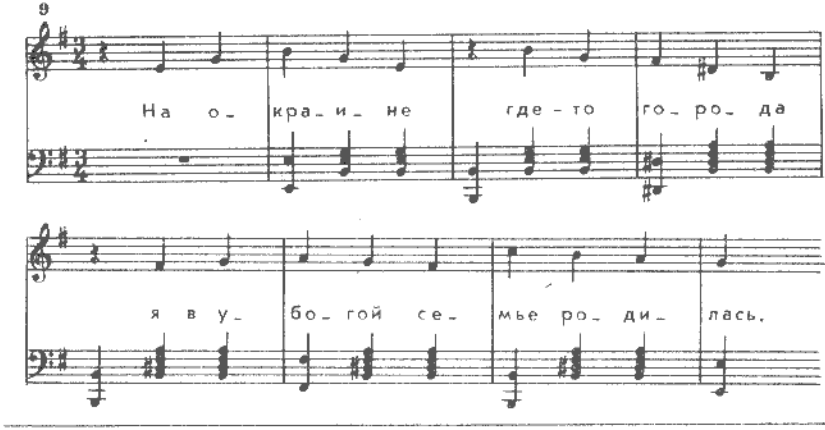
„легкого искусства", в котором преобладают элементы игры и иногда отбрасывается все идейное. Известная доля такого искусства необходима»[17]. Однако в то время лишь немногие разделяли эту точку зрения.

Между тем авторы и исполнители эстрадной музыки были поставлены в такие условия, при которых они не могли не писать и не исполнять ту музыку, которую от них ждал слушатель. Нэп диктовал свои законы. «Эстрадник ищет нитей, которые связали бы его с публикой, и бросается не на завод, не в профорганизацию, а на улицу — эту зловредную нэповскую концессию»,— с раздражением писал один из рецензентов[18]. Те же нити искали и музыкальные издательства, а также Грамтрест, предлагавшие покупателям продукцию, рассчитанную на все вкусы.

В разных вариантах было переиздано драматическое жизнеописание под названием «Маруся отравилась». Грамтрест внес в пропаганду этой песни свой вклад, выпустив пластинку с переложением ее для смешанного хора, солиста и оркестра. Песня как бы приподнялась над средой городских окраин, из которых вышла, адресуясь более широким кругам слушателей. Подобного рода мелодраматических песен балладного типа с развернутым сюжетом выходило в этот период немало, и они пользовались большой популярностью. Грандиозным успехом отмечена судьба песни В. Кручинина на слова П. Германа «Кирпичный завод» («Кирпичики»), написанная для театра «Павлиний хвост» (пример 9).

Популярность песни была столь велика, что уже после премьеры спектакля в 1923 году эту песню считали народной, а в 1925 экранизировали. Но еще до появления киноверсии этой песни стали возникать различные варианты ее сюжета: на рынке оказались «Гаечки», «Шестеренки», «Айзик-портной» и тому подобные песни различных композиторов, в которых использовался тематизм «низового» городского фольклора. Несмотря на невиданную популярность, «Кирпичики» были буквально разгромлены критикой и отнесены к категории «мещанских песен» вместе с такими, как «Цыганочка», «Ламца-дрица», «У попа была собака». Вслед за тем различные артисты стали пародировать «Кирпичики», но это лишь продлевало жизнь песни.

9



[17] *Луначарский А.* Об итогах и перспективах советского искусства.— Новый зритель, 1927, № 39, с. 6.

[18] *Эс. К.* Кризис эстрады.— Зритель, Николаев, 1927, с. 4.

Наряду с «низовым» городским фольклором молодая советская эстрада использовала и ритмо-мелодические структуры модных танцев, совмещая с ними самые разнообразные тексты. Преобладала при этом «знойная» экзотика, окрашенная в мелодраматические тона, и близкие ей романтические сюжеты. Много примеров такого рода можно найти в творчестве М. Блантера 20-х годов: фокстрот «Сейлинг» о трагической истории, произошедшей в норвежской рыбацкой деревне, фокстрот «Ятаган» (восточный вариант упомянутой песни «Маруся отравилась»), танго «Багдад». Североамериканским танцам — чарльстону, уанстепу и другим отдали дань М. Бессмертный, А. Гурвич, Ю. Грин.

Еще один пласт вокальной эстрады 20-х годов развивал традиции салонной лирики. Наряду с жестоким романсом, имевшим стереотипную структуру и гармоническую схему, здесь можно обнаружить и примеры использования интонационной лексики «высокой» камерной лирики XIX века, преимущественно линии Даргомыжского — Мусоргского. Музыкальную лексику романтической школы XIX века активно эксплуатировали и авторы многочисленных мелодекламаций. Наиболее плодовитыми среди них были Ф. Бобров и Е. Вильбушевич. Едва ли не самым слабым местом в этом жанре оказывались тексты. Пожалуй, такой концентрацией словесного кича не отличался больше ни один жанр вокальной эстрады 20-х годов. Здесь можно было встретить «солнце златотканое», «хрустальные чашечки цветов», «бледнолицые рыдающие ландыши», «продажную усталую красоту женщин» и т. п.

Значительной популярностью пользовались песни в духе И. Кремер и А. Вертинского, наиболее заметным продолжателем традиций которого был И. Ильсаров. «Песни-настроения», как их тогда называли, И. Кремер, А. Вертинского, П. Лещенко неоднократно печатались музыкальными издательствами вплоть до середины 30-х годов, выпускались их пластинки, хотя авторы уже находились за пределами страны. В соответствии с традициями салона выстраивались своеобразные диалоги произведений — на популярные романсы писались «ответы». Так, Л. Дризо в ответ на романс «Не надо встреч!» писал романс «Вновь жажду встреч». И примеры такого рода не единичны.

Популярной в широких кругах слушателей оставалась и цыганская песня. Она постоянно входила в эстрадные программы ресторанов и пивных, цыганский репертуар использовался в маленьких эстрадных театрах. Выступали хоры «под цыганский табор»; песни звезд дореволюционной цыганской эстрады В. Паниной и А. Вяльцевой были, по замечанию критика Г. Скороходова, «живым бытом

того времени»[19], заводы грамзаписи постоянно перепечатывали их со старых оригиналов. Наряду с цыганами исполнением цыганской песни занимались артисты оперетты, исполнители жестоких романсов. Стиль цыганского пения оказывал влияние не только на артистов, выступавших с жестокими романсами, но и на артистов оперетты, исполнителей «шансонеток» и даже русской народной песни. Основной поток цыганской эстрады, особенно в первой половине 20-х годов, относился к «псевдоцыганскому» стилю, откристаллизовавшемуся на рубеже XIX и XX веков и широко распространившемуся в предреволюционные годы. Хулительное «цыганщина» по отношению к нему было вполне справедливым. Но малоискушенный слушатель «упивался» этим искусством. Его привлекала открытая эмоциональность, какая-то романтическая тайна, скрытая в звучании цыганской песни, ее экзотичность.

Наблюдая за развитием эстрадного искусства в 20-е годы, известный театральный деятель, режиссер и критик О. Брик сделал, на первый взгляд, парадоксальный вывод, основанный на сопоставлении «легкого» и «серьезного» искусства: «Эстрадное искусство в сравнении с другими видами театрального зрелища сильно отстало, и к 10-летию Октябрьской революции эстрадники меньше, чем стационарные театры, даже академические, могут похвастаться своими советскими достижениями... Эстрада, несмотря на свою легкость и подвижность, скована многолетними сценическими традициями не только не меньше, но и больше академических театров. Эстраде труднее двигаться вперед»[20]. Точно заметив характерную для эстрадного искусства клишированность, он связал ее с органической целостностью элементов эстрадного номера, которая, с его точки зрения, и порождает определенные устойчивые типы эстрадного исполнительства — «амплуа».

История с «Кирпичиками» наглядно демонстрирует устойчивость эстрадных амплуа. Глубоко прав был один из идеологов «Перевала» А. Воронский, писавший в тот период: «Наши чувства, наша интуиция неизмеримо больше нашего ума отстают от духа эпохи. Интуитивно проникнуться этим духом трудней, чем усвоить его головным образом. Для этого надо вжиться и сердцем и помыслом войти в новую общественность»[21].

Неудачной оказалась попытка политизировать тексты различных жанров музыкальной эстрады. За этим стояло желание механически изменить устоявшиеся ассоциативные связи музыкального материала. В спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу») В. Мейерхольда под фокстрот читали выдержки из статей Сталина, с революционной речью выступал американский рабочий. М. Блантер написал на текст Н. Подревского песню «В лохмотьях сердце», в которой под ритм танго звучало следующее:

[19] *Скороходов Г.* Звезды советской эстрады.— М., 1982, с. 13.
[20] *Брик О.* Эстрада перед столиками.— М.; Л., 1927, с. 16.
[21] *Воронский А.* Литературные записи.— М., 1926, с. 42.

В лохмотьях сердце, стучи о камень тротуаров.
Пусть шумный город кончает свой разгульный пир.
В лохмотьях сердце, им слышен гул твоих ударов.
Бей, словно молот, и дрогнет мир.

У Б. Фомина в песне «Маска смеха» стереотипный сюжет о несчастной любви бедного горбуна к богатой и красивой девушке совмещен с описанием революционной ситуации. Близкие по существу опыты шли и в жанре мелодекламации. В произведении Е. Вильбушевича «1 Мая» в качестве рефрена была использована слегка измененная тема шубертовской «Ave Maria», а мелодекламация того же автора «Привет богатырям» содержит неоднократно повторяющиеся прямые цитаты лейтинтонации из 5-й симфонии Бетховена при общем тональном плане до минор — до мажор. Во второй половине 20-х годов подобное прямое использование материала классики в жанре мелодекламации становится почти нормой.

В том же русле оказались и музыкальные фельетоны, по существу — песни-романсы, появившиеся в конце 20-х годов: «Хулиган» и «Алкоголик» М. Коваля, «Безбожная капустка» Н. Чаплыгина, «Мещанин» Н. Чемберджи, «На почве утки» В. Богданова-Березовского. Замышлявшиеся как новый тип репертуара советской эстрады, музыкальные фельетоны оказались чуждыми ей по своему решению.

В целом попытка приспособления новых текстов к старой музыкальной лексике обнаружила свою бесперспективность. Музыкальный материал оказывал сильное сопротивление при помещении его в новую сюжетно-тематическую среду. Исключениями были лишь частушка и куплет — единственные жанры, сама природа которых предполагала тематическую мобильность. Но ведь и музыкальная основа их предельно схематизирована и обезличена.

Первые реальные существенные изменения в сфере массового художественного сознания оказались обусловлены не текстовой стороной произведений музыкальной эстрады, а исполнительством. Профессионализация эстрады, мощное влияние академической школы в вокальных и инструментальных жанрах сыграли в этих процессах важную роль.

Уже на первых послереволюционных митингах-концертах эстрадные исполнители оказались рядом с артистами академических жанров. Жесткой репертуарной границы между ними не было. С русскими народными и цыганскими песнями, романсами выступали блистательные оперные певцы Ф. Шаляпин, Л. Собинов, Н. Обухова и другие. И это не могло не задавать высокий профессиональный уровень, влиявший как на слушателей, так и на эстрадных исполнителей. Показательно также, что большинство звезд советской эстрады 20-х годов прошло академическую профессиональную школу. Так, Т. Церетели, которую Москва называла «второй Варей Паниной» — высший титул для исполнителя цыганской песни,— окончила Тбилисскую консерваторию и прошла стажировку в Ита-

лии. Создательница «этнографического» жанра И. Яунзем также получила высшее музыкальное образование и свою концертную деятельность начала выступлениями с классическими произведениями. Даже пришедшая на профессиональную эстраду из самодеятельности Л. Русланова до революции обучалась у известного оперного певца М. Медведева. Элементы академической музыкальной подготовки получили также Л. Утесов и К. Шульженко, хотя на их творческий облик основное влияние оказал эстрадный театр.

Важную профессиональную роль выполняли открытые в Москве и Ленинграде во второй половине 20-х годов мюзик-холлы. Первым музыкальным руководителем Московского мюзик-холла был И. Дунаевский, Ленинградского — Дм. Покрасс. Мюзик-холлы собирали лучшие творческие силы советской эстрады. Здесь выступали И. Яунзем, Т. Церетели, известная исполнительница цыганских песен Варя Панина, Л. Утесов. Общение с прекрасными музыкантами, работа с замечательными режиссерами и балетмейстерами, среди которых были Д. Гутман и К. Голейзовский, способствовали общему подъему качественного уровня советской музыкальной эстрады, создавая определенные исполнительские эталоны.

Важным импульсом в процессах становления советской легкой музыки стал джаз. Критика по-разному отнеслась к появлению этого совершенно нового течения в советской эстраде. Сторонники «опоры на собственные силы» рассматривали его как канал для проникновения буржуазной культуры, «бессмысленную кабацкую игрушку». Но все же многие критики приняли поначалу его благожелательно. Часть из них рассматривали джаз как важный противовес «нэпманскому упадничеству»[22]. Большие надежды на джаз возлагали и некоторые профессиональные музыканты, ожидавшие от него новых красок и колорита.

Своим появлением в молодой Советской республике джазовая музыка обязана инициативе В. Парнаха, известного поэта, жившего несколько лет во Франции и вернувшегося сразу после революции в Россию с поразившей его модной новинкой парижских кабаре. Парнах начал с подготовки общественного мнения, выступив в 1922 году в разных журналах со статьями о джазе. Тема была подхвачена другими авторами, и в октябре 1922 года в ГИТИСе во время своего доклада «Новейшая музыка, танец и кино Парижа» Парнах выступил как дирижер «первого в РСФСР эксцентрического оркестра джаз-банд». Вскоре состоялся второй концерт этого коллектива, предваренный докладом и завершенный дискуссией, на которую были приглашены ведущие театральные деятели того времени — Мейерхольд, Форреггер, Голейзовский, Горский, Эйзенштейн и другие. Отсутствие музыкантов было симптоматичным: Парнах увидел в джазе прежде всего не игру *на* инструменте, а игру *с* инструментом, своеобразный эксцентрический «инструментальный театр». Одновременно он увлекся идеей перевода острой джазовой

[22] «Не трогательные вальсы, не полечки, не пиликание скрипок, а бодрый, жизненный, веселый джаз-банд»,— писал журнал «Цирк» (М., 1926, № 11, с. 8).

ритмики на язык новой пластики. Не случайно кульминацией второго концерта стал «страннейший», как отмечал пианист ансамбля Е. Габрилович[23], танец «Жирафовидный истукан», придуманный и исполненный самим Парнахом. Он тут же со своим ансамблем получил приглашение Мейерхольда участвовать в спектакле «Д. Е.», в котором с успехом выступал на протяжении трех последующих лет. Это был первый камень в фундаменте будущего здания советского джаза. Уже на следующий год после показа джазового секстета Парнаха стало очевидным, что он в своих поисках и пристрастиях не одинок. Джаз начали осваивать и в кругах профессиональных музыкантов.

В начале 20-х годов в Московской консерватории сложилась группа активно интересовавшихся новыми течениями в «неакадемической» области музыки. В нее входили А. Дедюхин, Л. Оборин, профессор по классу инструментовки Д. Рогаль-Левицкий, будущий видный театральный режиссер Л. Варпаховский, ряд других музыкантов. Однако попытки воспроизвести притягательную музыку, звучавшую с зарубежных дисков, оказались неудачными, поскольку никак не удавалось скопировать манеру исполнения. Тем не менее в 1923 году Варпаховский собрал Первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль (ПЭКСА) из 19 профессиональных музыкантов, игравших в общей сложности на 124 инструментах. Хотя основная идея руководителя ПЭКСА состояла в том, чтобы найти удобный состав небольшого оркестра для эстрады и театра, значительное внимание было уделено аранжировке произведений «серьезной» музыки: исполняли музыку Прокофьева, играли на пяти саксофонах фуги Баха, отдали дань и фокстротам. Не являясь собственно джазом, ПЭКСА сыграл важную роль на пути к нему, показав его широкие потенциальные возможности уже не в прикладном (как сопровождение театрального действия), а в собственно музыкальном плане.

Одновременно аналогичные эксперименты были предприняты в сфере развлекательного эстрадного искусства. Э. Корженевским в Ленинграде был организован по существу чисто американский состав ансамбля: кларнет (саксофон), два банджо, фортепиано, ударные. Ансамбль работал в одном из ресторанов и в театре «Летучая мышь», используя некоторые трюковые элементы.

Успех, сопутствовавший начинанию Парнаха, закономерен. Он был обусловлен не только тем, что джаз являлся последней парижской новинкой (хотя для некоторых слушательских кругов это играло немаловажную роль), но главным образом удачным попаданием в точку пересечения различных культурных потребностей начала 20-х годов. Новая эпоха активно искала и осваивала новые средства выражения. Джаз полностью отвечал этой идее обновления. Революционная перестройка театра, бурно развивавшийся кинематограф также нуждались в оригинальных музыкальных идеях, позволявших отразить пульс времени. И здесь джаз был незаменим. Он отвечал

[23] *Баташов А.* Советский джаз.— М., 1972, с. 11.

и повышенному интересу части публики к экзотическому, что очевидно на материале эстрадной песни этого периода. Наконец, джаз был определенным аналогом вокальному «этнографическому жанру», бурно развивавшемуся в этот период. Не случайно одну из первых своих статей о джазе Парнах назвал «Древность и современность в слове и движении»[24]. Немаловажно также и то, что при всей своей новизне и экзотичности джаз в некоторой степени вписался в звучание чрезвычайно распространенных в первой половине 20-х годов «шумовых оркестров» как из-за общности части инструментария (гудки, клаксон, погремушки, звонки и т. д.), так и из-за тембра духовых инструментов, оснащенных разнообразными джазовыми сурдинами. Показательно, что с самого начала существования джаза в стране рецензенты стали называть джаз-банд «шумовым оркестром», а «шумовой оркестр» — джаз-бандом.

Джаз получил и активную государственную поддержку. Уже в мае 1924 года джаз-банд Парнаха принял участие в государственных торжествах на Сельскохозяйственной выставке, на следующий год он выступал перед делегатами V конгресса Коминтерна. В 1926 году на гастроли в СССР были приглашены два негритянских джазовых коллектива (квинтет под руководством Ф. Уинтерса и негритянская оперетта «Шоколадные ребята» под руководством С. Вудинга). На их концертах побывали нарком А. Луначарский, крупнейшие деятели музыкальной культуры (в частности, Р. Глиэр). Знакомство с настоящими джаз-бандами, лучшими из известных Европе, усилило интерес к этому виду музыки, и в том же 1926 году в США с командировкой Наркомпроса был направлен выпускник дирижерского факультета Ленинградской консерватории Л. Теплицкий, который почти год стажировался в самом знаменитом тогда оркестре П. Уайтмена, одного из родоначальников симфоджаза.

Концерты негритянских артистов имели шумный успех у широкой публики и сыграли значительную роль в популяризации джаза. Ансамбль Уинтерса оказался первым коллективом, выехавшим с джазовой музыкой на гастроли по стране за пределы Москвы и Ленинграда. Фрагмент концерта «Шоколадных ребят» был снят Д. Вертовым и включен в фильм «Шестая часть мира», что позволило показать джаз многомиллионной аудитории. Как всегда, шумный успех породил моду. Танцевальные и ресторанные оркестры срочно оснащались джазовым инструментарием и переименовывали себя в джаз-банды, появились даже песенки жанра «джаз-банд». Однако мода, как это нередко бывает, не означала истинного понимания природы жанра: песенки и новоиспеченные джаз-банды к джазу никакого отношения не имели; несмотря на выход ряда серьезных теоретических статей и переводного сборника «Джаз-банд и современная музыка», его продолжали нарекать «шумовым оркестром», а выяснение его связи с угнетенным негритянским меньшинством не мешало усматривать в нем «гнойник буржуазной культуры». Как вспоминал Утесов, наибольшее впечатление на концертах заокеанских гастролеров производили негры-чечеточники, талант же инструменталистов и аранжировщиков основной массой слушателей оценен не был[25]. Тем не менее 1926 год оказался, по существу, решающим для судьбы советского джаза. После прямого контакта с реальными носителями джазовой культуры началось активное освоение джазовой лексики советскими музыкантами.

Уже в 1927 году намечаются два основных направления, по которым стал развиваться советский джаз вплоть до Великой Отечественной войны: чисто инструментальное, наиболее близкое к собственно джазу и допускавшее оперирование преимущественно его специфическими средствами выразительности,— и более свободное от джазовых канонов, в рамках которого сначала произошло обращение к слову, а затем был привлечен также зрительный ряд. На протяжении последних лет 20-х годов первое направление было, пожалуй, превалирующим, в дальнейшем же пальма первенства перешла к вокально-театральному и вокальному джазу.

Первые шаги самостоятельной советской инструментальной джазовой музыки связаны с именем талантливого ученика Ф. Блуменфельда А. Цфасмана, который организовал в конце 1926 года при кооперативном издательстве Ассоциации московских авторов АМА-джаз. Концертная жизнь коллектива началась в 1927 году, а в следующем году, несмотря на то что основной его концертной площадкой был ресторан «Казино», АМА-джаз уже вышел во всесоюзный эфир, записал пластинку и два номера из своей программы в кино (это был один из первых сюжетов советского звукового кино). Септет Цфасмана в короткое время достиг исключительно высокого профессионального уровня и некоторыми американскими обозревателями расценивался на уровне лучших бродвейских коллективов[26]. По линии инструментального джаза пошли и образованный в 1928 году ленинградский «Передвижной концертный джаз-банд» Б. Крупышева, и состоявшая поначалу в основном из любителей джаз-капелла Г. Ландсберга и ряд других коллективов, большинство из которых были связаны с ресторанами. Основой репертуара таких «инструментальных» джаз-бандов наряду с произведениями советских композиторов были последние новинки зарубежной джазовой и эстрадной музыки. Это направление стало как бы «внешним» рубежом советской легкой музыки, через который поступала информация о последних событиях в этой сфере и который связывал процесс развития советской эстрадной музыки с ее мировым развитием.

Второе направление советской джазовой музыки начало оформляться на основе идей симфоджаза. Вернувшийся из командировки в США Л. Теплицкий организовал в Ленинграде «Первый концертный джаз-банд». В шутку названный «джазом профессоров», он состоял из преподавателей Ленинградской консерватории и солистов

[24] Театр и музыка, 1922, № 10.

[25] *Утесов Л.* С песней по жизни.— М., 1961, с. 130.

[26] См. об этом: *Фейертаг В.* Джаз на эстраде.— В кн.: Русская советская эстрада. 1930—1945.— М., 1977, с. 278.

Академического театра оперы и балета. В его репертуаре наряду с привезенными оркестровками П. Уайтмена были обработки тем из произведений Гуно, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Верди. Музыканты выступали во фраках, концерты проходили в Большом зале Ленинградской филармонии, в зале Академической капеллы. Но уже с самого начала стало ясно, что академическая форма джазового концерта успеха иметь не будет. И Л. Теплицкий вводит слово, начинает приглашать куплетистов и пародистов. Среди них оказался и Л. Утесов, для которого эти выступления явились едва ли не первым опытом работы в этом жанре. В творчестве Л. О. Утесова (1895—1982) в дальнейшем и откристаллизовалось вокально-театрализованное направление советского джаза, блестящий взлет которого в 30-е годы также связан с именем этого замечательного артиста.

Тем не менее направление, сформированное и развитое Утесовым, может быть названо джазом лишь с известной долей условности. Скорее это инерция традиции 20-х годов выводить жанр из того названия, которое сами себе присваивали коллективы. О размежевании с джазом недвусмысленно говорил сам Утесов в первой автобиографической книге: «Для меня было ясно еще в 1927 году, что джазовая музыка Европы не была находкой для советского искусства. Значит, надо взять форму, но изменить содержание... ввести осмысленно звучащее человеческое слово, окрасить его в лирические и иронические тона, использовать пародийные приемы и превратить весь джаз в небольшой оркестр, который... был бы театрализованным эстрадно-игровым коллективом»[27]. На подобную идею натолкнул Утесова американский джаз-оркестр под руководством комедийного актера Т. Льюиса, на концерты которого он попал в 1927 году в Париже. Музыканты здесь разыгрывали сценки, вступали в диалоги, а лидер оркестра не только выступал в разговорном и песенном жанре, но и играл на кларнете.

Подобный синтетический жанр не мог не увлечь Утесова, разносторонне одаренного актера с большим и многогранным опытом работы в эстраде. Вернувшись в Ленинград, он вслед за Л. Теплицким собрал джаз-банд из 10 солистов симфонических и оперных оркестров города, разделив художественное руководство с солистом — трубачом оркестра Малегота Я. Скоморовским. Премьера нового коллектива состоялась в марте 1929 года на капустнике Малого оперного театра. Сам характер еще неизвестного в СССР жанра как нельзя лучше подходил к ситуации капустника: здесь были комическое дирижирование и мелодекламация, костюмированные оркестранты играли незатейливые роли. Большой успех у взыскательной аудитории (среди слушателей были дирижеры С. Самосуд, В. Дранишников, Д. Похитонов) предопределил судьбу жанра. Вскоре была подготовлена полная концертная программа под названием «Теа-джаз» (театрализованный джаз), ставшим одновременно и названием коллектива. Музыканты академического плана, принесшие в «Теа-джаз» высокий профессионализм, с большим трудом привыкали к законам и условностям нового жанра. Некоторые артисты так и не смогли их принять и покинули коллектив. Но это не задержало самоопределение жанра. Утесов угадал какие-то важные потребности времени. Не случайно через несколько месяцев после премьеры будущего «Теа-джаза» появился харьковский теаджаз под руководством Б. Ренского, а 30-е годы в легкой музыке вообще прошли во многом под флагом «теа-джазов». Большинство из них, впрочем, заимствовало только название (как это было с джаз-бандом в 20-е годы), но не содержало никаких элементов театрализации, кроме костюмов и небольшой живописной выгородки. Подобная практика, однако, свидетельствовала о популярности жанра.

[27] *Утесов Л.* Записки актера.— М.; Л., 1939, с. 121.

Теаджазы открыли перед советской музыкальной культурой новые формы существования эстрадной музыки: многожанровый концерт легкой музыки (к чему больше склонялся Б. Ренский) и эстрадно-музыкальное представление (что было более характерно для Утесова). При этом существенно поднимался статус эстрадной музыки, поскольку она превращалась в самоценную автономную сферу, не будучи предназначенной ни для каких прикладных целей — ресторана, танцев, эстрадного спектакля и т. д. Благодаря сочетанию музыкального, словесного и визуального рядов они смогли установить прямой и непосредственный контакт с быстро изменявшейся жизнью, прорвав замкнутый круг воспроизведения традиций дореволюционной музыкальной эстрады. Джаз, таким образом, ускорил развитие советской легкой музыки и, соединившись с рядом традиционных для русской эстрады театрализованных форм, а также новых театрализованных форм советской эстрады 20-х годов, обрел специфический вид в жанре теаджаза. Это была музыка, исполнявшаяся оркестрами джазового состава, но в стилистике, близкой и понятной рядовому слушателю. Недаром столь плодотворным оказался контакт «Теа-джаза» Утесова с советской массовой песней. Звучание джазового оркестра придавало знакомой музыкальной лексике особый, праздничный, внебытовой характер. Обращенный к массовому слушателю, рассчитанный на парадно-праздничную атмосферу крупных концертных залов, жанр теаджаза отразил наиболее распространенные формы публичной жизни 30-х годов. Теаджазы, собственно, и начали историю советской эстрадной музыки 30-х годов.

* * *

Рубеж 20—30-х годов, однако, был ознаменован отчаянным наступлением РАПМ на музыкальную эстраду. Печать гневно клеймила «самогон в музыке», предостерегала: «Фокстротовщина упорно стучится в двери рабочего клуба»[28]. «Экзотические произведения,— пугал критик Г. Краснуха, намекая на значительный пласт музы-

[28] Пути развития музыки.— М., 1930, с. 58.

кальной эстрады включая джаз,— сильнейшее средство в руках буржуазии. Они агитируют за империализм, и чем лучше, чем „красивее“ они сделаны, тем они вреднее»[29]. Деятельность музыкантов в этих жанрах призывали рассматривать как классово враждебную, а саму музыку — как «оппортунизм на практике». Досталось и слушателям: «Обыватель, не имеющий никаких интересов, кроме грубых, грязных, хищнических запросов, любит „Сильву“. „Сильва“ дает ему возможность насладиться в высшей степени тупой, в метрическом отношении квадратной музыкой»[30]. Слышались призывы вообще искоренить «легкий жанр», поскольку он, овладев вниманием и волей человека, «затем отвлекает их в сторону чувственную, эротическую»[31]. Легкой музыке противопоставлялись произведения рапмовцев и «серьезная музыка». «Джаз — это фурункулез: болезнь, происходящая от недостатка питания,— утверждал один из музыковедов.— Питайте слушательские массы произведениями великих классиков, и джазовые чирьи исчезнут»[32].

Артисты оказались в затруднительном положении. Утесов в 1930 году предложил слушателям новую программу «Теа-джаза» под симптоматичным названием: «Джаз на повороте». Это была первая большая работа оркестра с Дунаевским, который написал для него четыре рапсодии (русскую, украинскую, еврейскую и советскую), состоявшие из популярных песен, обработанных в джазовом стиле. Программа в целом оказалась не вполне удачной, что лишь усилило огонь критики. Утесов попытался изменить направленность своего поиска и обратился к опыту театра. Показательно, что музыку к трехактной комедии «Условно убитый» (1931) он заказал одному из самых талантливых композиторов-симфонистов страны — Д. Шостаковичу. И вновь неудача. С аналогичными проблемами столкнулись и другие артисты. Т. Церетели, например, в этот период отказалась от исполнения старинных романсов и цыганских песен и выступала с программой из произведений камерной классики, встреченной слушателями недоуменно и холодно. Часть цыганских коллективов и исполнителей прошла специальный курс обучения при Техникуме имени И. Стравинского и начала включать в программы концертов произведения композиторов-классиков и рапмовцев, что также не вызвало одобрения публики. Односторонними и жесткими становятся требования к репертуару. С горькой иронией А. Алексеев вспоминает запись в протоколе художественного совета филармонии: «Разрешить 32 такта фокстрота для характеристики западноевропейского буржуа»[33].

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшее РАПМ, во многом сбило волну огульной критики музыкальной

[29] *Краснуха Г.* Невинная пропаганда империализма.— М., 1931, с. 13.
[30] Рабис, 1932, № 28, с. 16.
[31] Довести до конца борьбу с нэпманской музыкой.— М., 1931, с. 11.
[32] Цит. по: *Колбасьев С.* Jazz.— 30 дней, 1935, № 12, с. 74.
[33] *Алексеев А.* Серьезное и смешное, с. 179.

эстрады, хотя инерция ее ощущалась еще очень долго[34]. Но проблема самоопределения советской легкой музыки продолжала оставаться в центре внимания музыкантов. Анализируя идеалы, отстаивавшиеся РАПМ, эстрадный драматург В. Масс совершенно справедливо писал: «Старая эстрада обращалась непосредственно к чувствам и эмоциям зрителя. Не доверяя смеху и считая почему-то лирику как таковую привилегией разлагающейся буржуазии, новая советская эстрада стала апеллировать исключительно к нашему сознанию... Лишенная лирики и смеха, она естественно стала бесплодной и скучной, потеряла всю свою непосредственную заразительность, всю свою притягательную силу... Не пора ли нам возродить на эстраде песенный жанр, не пора ли нам создать свою, современную советскую эстрадную песенку с простыми шуточными, легко запоминающимися рефренами, почти совершенно переставшими звучать на нашей эстраде? Вовсе необязательно писать песенки только о плане 2-й пятилетки и о перспективах мировой революции. Пусть это будут песенки о любви, о всевозможных злобах дня, о самых забавных и смешных мелочах нашего быта, об анекдотических приключениях самых разнообразных советских и несоветских персонажей, лишь бы в этих песенках проявлялось наше отношение к вещам»[35].

Это не было частным мнением. В 1934—1935 годах Союз писателей, Союз композиторов и газета «Правда» организовали конкурс с целью стимулировать лирическую, любовную, студенческую, сатирическую тематику в песенном творчестве композиторов и поэтов. Итоги конкурса были разочаровывающими: ни одной по-настоящему интересной песни этого плана на конкурс не поступило. Поворот эстрадной песни к лирике произойдет позднее — во второй половине и особенно ощутимо к концу 30-х годов. Пока же для части композиторов сама необходимость смены привычных песен-маршей чем-то иным, переход от двухдольного метра к трехдольному были настоящим событием. К тому же ориентация на массовые досуговые формы, на крупные «организованные аудитории», в том числе и в концертной работе, не способствовала появлению сольной эстрадной лирической песни. В то же время конкурс и обсуждение его итогов (не только в специальных журналах, но и на страницах центральной партийной газеты «Правда») сыграли важную роль в расширении эмоциональной палитры советской эстрадной музыки.

Однако потребность широкой массы слушателей в теплой, задушевной лирике, сильных страстях, шутке далеко не удовлетворялась имевшимся новым репертуаром, особенно в первой половине 30-х годов. И в этом одна из основных причин активной эксплуатации старого дореволюционного эстрадного материала. Критика по-прежне-

[34] На протяжении 30-х годов «Марица» и «Сильва» И. Кальмана, «Фраскита» М. Легара не только не появлялись на сценах в полном своем виде, но и не рекомендовались к исполнению по фрагментам. Да и в известной статье «Правды» «Сумбур вместо музыки» (1936) Шостаковича укоряли в том, что он заимствовал из джаза «его нервозную, судорожную, припадочную музыку».
[35] *Масс В.* За лирику и смех.— Рабис, 1932, № 23, с. 16.

му ворчала: «Эстрада живет прошлым: „Черными глазами“, пошлой парфюмерией Вертинского, трафаретной чечеткой, лапотной частушкой и т. п.»[36]. Музыкальные издательства, однако, после некоторого перерыва вновь стали предлагать цыганские песни, репертуарные альбомы звезд дореволюционной эстрады, причем цена их в некоторых каталогах обозначалась в долларах. Дело не только в том, что отечественные издательства нуждались в расширении рынка для своей продукции, но и в том, что в некоторых кругах уже в середине 30-х годов творчество выдающихся дореволюционных эстрадных артистов рассматривалось как «золотой фонд» Советского государства. Закономерен также и ренессанс русского романса, который начал сборниками выпускаться Музгизом для обогащения концертного репертуара.

Весь этот пласт музыкальной эстрады по популярности конкурировал с имевшими широкий успех произведениями современной зарубежной легкой музыки, причем особенно привлекал молодежь. Молодежь не только стремилась петь цыганские песни, но и «оцыганивала» песни другого характера и происхождения. Спрос на исполнителей этого плана (В. Козина, И. Юрьеву, Т. Церетели, Е. Юровскую, К. Джапаридзе) оказался исключительно велик, а контраст их репертуара с бодрой, оптимистичной советской массовой песней — разителен. Это были два различных мира, что не прошло незамеченным для профессиональной критики. «Романсы и песни, исполняемые Козиным, Юрьевой, Церетели,— писалось, например, в журнале «Советская музыка»,— почти сплошь проникнуты невероятной разочарованностью, горьким отрицанием действительности. Одинокие, утомленные герои этих романсов чувствуют себя хорошо только ночью, в темноте. Они с ужасом ожидают наступления дня с его бесцельной суетой... Ценность жизни заключается для них в неповторимых „случайных встречах“, в мечтах и воспоминаниях, в обманах и миражах воображения»[37]. Нарисованная здесь критиком картина — почти точный «антимир» популярной песни Шостаковича «Встречный», как и целого ряда других массовых песен об утре, радости труда, о сплоченном коллективном *мы*. Примечательно, однако, что именно этот пласт песенной культуры и доминировал в вокальном жанре на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1939 году.

Противостояние этих двух полюсов в сфере массовых жанров и определило те процессы, которые протекали на протяжении 30-х годов в советской легкой музыке. С одной стороны, в ней очевидна тенденция к обобщенности, монументальности, с другой — рост роли камерного начала с присущей ему индивидуализацией, что особенно было заметно во второй половине 30-х годов.

Первая тенденция проявилась в постепенной академизации значительной части эстрады. Под давлением откровенно «пуританского» отношения ко всему, что связано с эстрадой, и при высоком общественном статусе филармонических жанров закономерно, что внешний облик исполнителей и характер исполнения последних усиленно превращали в своего рода образец-эталон для всех эстрадных артистов, тем более что с эстрадным репертуаром выступали и выдающиеся филармонические певцы. Вокальная эстрада значительно унифицировалась, характерность тембра голоса, манеры подачи постепенно отходили на второй план. Вопреки принятым за идеал, глубоко проникновенным интерпретациям филармонических исполнителей на эстраде начали господствовать просто красивые, хорошо поставленные голоса, в равной мере пригодные для исполнения «серьезного» и «легкого» репертуара[38]. Аналогичные по существу процессы проходили и в сфере инструментальной музыки, где вместо оригинального эстрадного репертуара нередко звучали «безопасные» переложения произведений композиторов-классиков. Выдающийся деятель советской эстрады Н. Смирнов-Сокольский с горечью писал: «На эстраду общими усилиями „знатоков и эстрадоведов“ напялили фрак сугубо академического „концерта“, внешне крайне респектабельного, но порой до противности скучного... Балалаечники надели респектабельный фрак и выходят „под Ойстраха“, торжественно садятся около рояля, и унылый „ведущий“ с лицом факельщика из бюро похоронных процессий предостерегающе возглашает: „Лист! Вторая рапсодия“»[39].

Развитие жанров народной музыки в 30-е годы вообще очень показательно и с точки зрения тенденции к монументальности. Это было время бурной профессионализации народного музыкального исполнительства, когда в национальных республиках один за другим появлялись ансамбли песни и танца. В отличие от небольших по своему составу «предшественников», они состояли из нескольких десятков исполнителей и постоянно укрупняли свой состав. Та же тенденция захватила и народные коллективы, созданные в предшествовавшее десятилетие, в частности Хор имени М. Пятницкого. Сольная народная песня в камерном варианте становится все большей редкостью, а преобладать начинает исполнение с оркестром, с неизбежной крупной штриховкой и оттенком помпезности. В подобной тенденции нельзя не видеть определенного отражения характера и стилистики наиболее распространенного типа советской массовой песни.

Аналогичные процессы проходили и в тесно связанных с советской массовой песней наиболее значительных концертных джазовых коллективах Л. Утесова, Б. Ренского, Государственном джазе СССР, организованном в 1936 году, и других, которые постепенно превратились в настоящие оркестры с группой струнных смычковых инструментов. Главенствующим было туттийное звучание, и руко-

[36] *Бескин А.* Пути реконструкции эстрады.— Рабис, 1933, № 7—8, с. 39.

[37] Сознавая, что успех «цыганщины» связан с тем, что ей на откуп отдана лирика, критик подчеркнул: «Плохой легкий жанр можно вытеснить только хорошим легким жанром, а не усиленной организацией концертов филармонического типа».— *Живцов А.* Заметки о легком жанре.— Сов. музыка, 1940, № 4, с. 69, 71.

[38] Характерно, что на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в программу разрешалось включать арии из опер, а первой премии была удостоена одна из солисток Свердловского оперного театра (К. Шульженко получила четвертую премию).

[39] Цит. по кн.: Русская советская эстрада. 1930—1945, с. 10.

водители оркестров настойчиво добивались максимальной слитности в оркестровых группах, чтобы они ощущались «как один инструмент, с одинаковой вибрацией, attacca, акцентами»[40]. Все соло в этом «симфоджазовом» пласте тщательно выписывались и выучивались, а импровизация, которая позволила бы выявиться личностному началу исполнителя, не допускалась. Показательно также с точки зрения рассматриваемой тенденции, что призванный быть образцовым Государственный джаз СССР выступал во фраках, как симфонический оркестр, а в свою первую программу наряду с произведениями И. Дунаевского, Дан. и Дм. Покрассов, М. Блантера и ряда других советских композиторов «эстрадного направления» включил также Сюиту для джаза Д. Шостаковича и ряд обработок популярных классических произведений (в частности, прелюд cis-moll С. Рахманинова). Столь же показательно, что солистом на премьерном концерте Госджаза был И. Козловский, а постоянно стал с ним позже выступать лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов (академического плана) Г. Виноградов.

В то же время на протяжении 30-х годов не менее очевидным был и рост камерного, лирического в широком смысле слова начала, обусловивший и появление определенной тенденции к индивидуализации в сфере эстрадного исполнительства. Лиризация уже отчетливо заявила о себе в небывалом засилье теноров. «30-е годы,— писал историк эстрады Г. Скороходов,— годы повального увлечения тенорами. Казалось, иных мужских голосов и не существует. Почти каждый джаз имел своего тенора. Теноровое сладкоголосие было предметом пародий сатириков, издевательских насмешек конферансье, но на слушателей ничего не действовало: теноровые страдания в ритме танго или фокстрота были главным боевиком любого танцевального вечера. Патефон без тенора рассматривался как патефон без пластинок»[41]. Столь сильная тяга слушателей к наиболее мягкому, нежному и лирическому мужскому голосу отражала огромную общественную потребность в интимной камерной лирике. А тембр тенора, окрашивая в теплые, задушевные тона практически любую тему, изначально чуть «цыганит». Он был миром надежды, светлых грез. За рамками советской массовой песни он повествовал о южных звездах, пальмах, рокоте моря и, усиленный серенадной стилистикой, превращал все это в притягательный сказочный мир. Он дорисовывался еще нежной грустью гавайских гитар и меланхолией саксофонов.

Общий рост роли камерного лирического начала не только проявился в засилье теноров, но отразился также и в эстрадных оркестровках этого периода. В русле этой тенденции — повышение значения струнных смычковых инструментов, причем не только в симфоджазе, но и во многих малых коллективах[42]. С ней же можно связать появление с середины 30-х годов в ритм-секции джазовых

[40] *Баташов А.* Советский джаз, с. 47.
[41] *Скороходов Г.* Звезды советской эстрады, с. 46.
[42] Скрипки появились, в частности, и у А. Цфасмана.

коллективов шестиструнной гитары и контрабаса на месте суховатого банджо и тубы (сузафона). Стремление к «очеловечиванию» звучания джаза проявилось и во вспышке интереса к «джаз-голу». Непосредственным стимулом к организации групп «голосового джаза» послужил приезд польского хора Дана в 1933 и 1934 годах. Вскоре аналогичный коллектив из артистов Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко организовал знаменитый в те годы певец, часто выступавший на эстраде,— В. Канделаки. Почти одновременно появились джаз-голы и в Харькове, Горьком, Белостоке. При всем различии их стилистики нельзя не отметить, что общее звучание их было заметно более мягким, чем в традиционном составе джаза, хотя артисты и очень похоже подражали звучанию духовых инструментов.

В русле джаза во второй половине 30-х годов возникает и еще одно новое явление, служащее, по существу, логическим продолжением тенденции к лиризации. В 1937 году формируется септет под руководством А. Варламова, который одним из первых в стране начинает играть «горячий» джаз и вводить импровизационные эпизоды. Возникает уже возможность личностного самовыражения артиста, что сыграет большую роль в дальнейшем развитии советского джаза.

Во второй половине 30-х годов становится все более явным поворот музыкальной эстрады и к новому типу лирики. Появляется новый лирический герой — рабочий, колхозник, солдат. Это еще во многом обобщенные образы, скорее некоторые символы из-за преобладания в них не индивидуального, а идеально-типического. Новая лирика — тоже своего рода романтизация, но уже не далекой «заморской» жизни, а советской действительности. Однако важно, что герой оказывается не только действующим, но и чувствующим, он не только вышагивает бодрым маршем в колонне своих друзей и единомышленников, но и остается наедине с собой, со своими чувствами. Этот герой заявил о себе уже в лирике Л. Утесова и К. Шульженко в начале 30-х годов. Позже к ним присоединились некоторые артисты театра и кино. Не обладавшие большими поставленными голосами Н. Баталов, Б. Тенин, Б. Чирков, М. Бернес, создав на экране впечатляющие обобщенные образы современников, привнесли на эстраду совершенно новую тембровую краску, манеру произнесения слов, индивидуальную интонационную артикуляцию. Их «естественные» голоса резко контрастировали с красивыми bel canto выступавших на эстраде оперных певцов и их подражателей. Но эта новая плеяда советских артистов уже не столько хранила «золотой фонд» русской эстрады, сколько дополняла его, создавая современный тип героя. Так рождался новый пласт в советской эстрадной музыке. Война ускорила его созревание.

30-е годы в целом — важный этап в развитии легкой музыки в СССР. Произошло ее окончательное размежевание с устаревшим материалом дореволюционной эстрады, обозначились контуры ее «золотого фонда», своего рода эстрадной классики. В эстрадной песне появился новый, современный лирический герой. Сформировались основные виды инструментальных составов, работавших в этой

области музыки,— эстрадный оркестр (симфоджаз) и собственно камерный джазовый состав. Джаз начал осваивать «горячий стиль», включая элементы импровизации. Выросла и окрепла плеяда замечательных композиторов, специализировавшихся на легкой музыке. Большое место занял музыкальный фольклор. Именно он сделал отечественную эстрадную музыку многонациональной.

Музыка для духовых оркестров

С первых дней после Октябрьской революции музыка для духовых оркестров оказалась тем жанром, который сразу был поставлен на службу новому строю. Изменившиеся социально-политические условия существования искусства и музыкальный быт, казалось, требовали в то время поиска художественных форм и средств, адекватных умонастроениям нового слушателя. Передать свойственное тем дням возбуждение и разнообразные переживания людей можно было в характерных только для 20-х годов формах празднеств и концертов-митингов, собиравших огромное количество народа. В силу своих специфических возможностей и акустических особенностей духовая оркестровая музыка стала обязательным участником подобных торжеств и музыкальных действ. Ее ослепительное и мощное звучание придавало их проведению величие и грандиозность, создавало необходимую торжественность. Выступления духовых оркестров в движении на открытом воздухе несли в себе элемент театральности, зрелищности, предоставляли возможность коллективного общения всех участников массовых празднеств, где каждый мог почувствовать себя сопричастным к происходящему[43].

Еще до революции военные оркестры пользовались любовью в самых различных слоях русского общества. Для каждого русского человека, не только солдата, звучание духового оркестра навсегда слилось с понятиями «мужество», «долг», «любовь к Родине». Именно этим объясняется популярность духовой оркестровой музыки в первое революционное десятилетие, когда народу казалось, что он сражается за новое Отечество.

По своей социальной значимости и диапазону общения со слушателем духовая оркестровая музыка, как и советская массовая песня, выступила одним из самых демократичных жанров искусства 20-х годов. Она была доступна широкому кругу слушателей, удовлетворяла различные вкусы. В музыкальном быте и концертной жизни страны она занимала важное место. Духовые оркестры выступали на площадях и импровизированных концертных эстрадах, создавались сводные оркестры, которые играли на митингах и демонстрациях, народных и спортивных праздниках, в садах и парках. Главными исполнителями являлись военно-музыкальные коллективы,

[43] «Сама массовость нашего слушателя наводит... на мысль выйти за пределы концертного зала,— писал А. Луначарский.— Революция требует (как требовала она и в конце XVIII века в Париже) виртуозного массового исполнителя» (*Луначарский А.* В мире музыки.— М., 1971, с. 126).

как наиболее организованные и профессионально обученные. Самодеятельные оркестры также сначала сформировались в армейской среде, и лишь потом начали появляться гражданские духовые ансамбли. Поэтому в дальнейшем речь пойдет о военной духовой музыке, которая в это время определяется как самостоятельная область художественного творчества.

К началу XX столетия русская музыка для духовых оркестров уже обладала значительными достижениями. Она была незаменимым атрибутом при подготовке и проведении боя в царской армии. Выдающиеся отечественные полководцы считали, что в сражении музыка способна поднять боевой и патриотический дух солдат. Суворов говорил в свое время: «Музыка в бою нужна и полезна, и надобно, чтобы она была самая громкая... Музыка удваивает, утраивает армию. С распущенными знаменами и громкой музыкой взял я Измаил»[44] .

Духовая оркестровая музыка, которая в первую очередь носила военно-патриотический характер, к концу XIX века приобретает большое культурно-просветительское значение и не ограничивается только военными целями. К ней обращаются многие русские композиторы, расширяя репертуар произведениями в различных жанрах. Еще в начале XIX века появляется русская симфония для духового оркестра, автором которой был А. Алябьев (написана в 1830 году). Военный оркестр звучал в операх М. Глинки, жанры военной музыки создавали П. Чайковский, А. Рубинштейн, А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов и другие. В. Стасов справедливо писал в 1867 году: «Военные оркестры — проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через него?»[45]. Такой просветительский характер имела, скажем, деятельность военно-морских оркестров, возглавляемых Н. Римским-Корсаковым. Круг исполняемых сочинений был достаточно широким и не ограничивался только переложениями серьезных симфонических, оперных или вокальных сочинений. В концертную практику непременно входили популярные произведения легкой музыки, но обязательно отвечавшие высоким художественным требованиям. Эта традиция была подхвачена и развита оркестрами в советское время.

Прежде чем перейти к рассмотрению особенностей развития жанров оркестровой духовой музыки в 20-е годы, необходимо сформулировать ее основные функции:

1. Служебно-строевые функции. В данном случае музыка связана с определенным, строго регламентированным воинским ритуалом. Основу репертуара составляют марши, каждый из которых может

[44] Цит. по кн.: *Фукс Е.* Анекдоты князя Италийского графа Суворова-Рымникского.— Спб., 1827, с. 44 — 45.

[45] *Стасов В.* Статьи о музыке. В 5-ти т., т. 2, вып. 2.— М., 1976, с. 117.

быть исполнен в конкретной ситуации. Это строевые (боевые, походные) и церемониальные (торжественные, встречные, похоронные) марши. Музыка подобного рода наиболее устойчива в своих проявлениях и несколько обособлена в развитии от общих музыкальных процессов. Она имеет большое военно-патриотическое и воспитательное значение, являясь важной частью деятельности военных оркестров[46].

2. В послереволюционное десятилетие на первый план выходит общественная, официально-торжественная функция. Духовые оркестры сопровождают массовые политические и торжественные мероприятия: митинги, демонстрации, праздничные народные гулянья, официальные встречи и юбилеи. Главными жанрами в данном случае выступают гимн, торжественный марш, а также революционная и массовая песня.

3. Особенно возрастает в 20-е годы культурно-просветительная функция. Исполняя лучшие сочинения военной и особенно классической музыки, оркестры вносили существенный вклад в пропаганду серьезного творчества и выступали в роли его проводников на широкую концертную эстраду. Пользуясь огромной популярностью, они, таким образом, приобщали к искусству массы людей. Не стоит забывать еще об одной, упомянутой нами стороне концертной работы оркестров. Долгое время их можно было слышать в садах и парках, на вечерах отдыха и спортивных мероприятиях. Звучание духовой музыки создавало светлое и радостное настроение, праздничную приподнятость. Представить музыкальный быт 20 — 30-х годов без военно-духовых оркестров оказывается невозможным.

Октябрьская революция, поставившая, как известно, своей задачей разрушение старых структур «мира насилия», привела к распаду старой царской армии, а также к расформированию военно-музыкальных коллективов. Почти все приходилось начинать заново. Стоял вопрос подготовки кадров военных исполнителей и дирижеров, разрабатывался штат и состав военных оркестров. Духовая оркестровая музыка, пожалуй, как и массовая песня, оказалась в то время самым политизированным видом музыкального искусства, что позволило быстро приспособить ее к обслуживанию идеологии новой власти. Поэтому государство придавало огромное значение формированию музыкальных взводов, уделяя этому много сил и времени. Повсеместно в различных воинских подразделениях возникают военно-музыкальные коллективы. Оркестры появились в Чапаевской дивизии, в полках Щорса и Котовского, сражавшихся на переднем крае. Много военных оркестров образовалось во флоте. Военачальники смогли верно оценить огромную силу такого оружия, как музыка. Среди грохота пушек, взрывов снарядов, когда невозможно было расслышать приказы командиров, звуки «Интернационала», перекрывая шум сражения, объединяли бойцов и поднимали их в атаку. Музыка с ее ни с чем не сравнимыми возможностями трогать души людей помогала в тяжелые минуты[47].

Нельзя не отметить, что некоторые ранее образованные военно-духовые оркестры продолжали свою деятельность в новое время. В бурные дни конца 1917 года оркестр 11-го драгунского Фанагорийского генералиссимуса князя Суворова полка присоединился к Красной Армии. Возглавлял оркестр Л. А. Петкевич, ставший одним из первых советских военных дирижеров. Именно этот оркестр играл на военном параде в майские дни 1918 года. С тех пор ведет свое начало традиция проведения всенародных торжеств с непременным участием военно-духового оркестра.

С начала 20-х годов военно-духовые оркестры активно включились в решение общих задач по пропаганде классического наследия. Их выступления приобрели ранее несвойственный им массово-просветительный характер.

В репертуаре духовых оркестров подбирались такие сочинения, которые прямо были связаны с революционной, патриотической, национально-освободительной тематикой, отвечали новым общественным и художественным запросам. Прежде всего это была музыка Бетховена, особенно созвучная настроениям тех лет, несшая в себе атмосферу Великой французской революции. На торжественных заседаниях, концертах-митингах обязательно исполнялись увертюры «Эгмонт» и «Леонора». Особой популярностью пользовались также увертюры к операм «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «Риенци» Р. Вагнера, «Фенелла» Ф. Обера, увертюры А. Ш. Литольфа «Робеспьер» и «Жирондисты».

Событием огромной важности в жизни духовного искусства стало создание в феврале 1921 года Образцового военного оркестра РСФСР. Это был первый высокопрофессиональный концертный коллектив, который принимал участие в различных торжествах и вел большую концертно-просветительную работу. С оркестром неоднократно выступали лучшие советские музыканты и дирижеры М. Ипполитов-Иванов, Н. Малько, В. Сук, выдающиеся певцы А. Неждановa и Л. Собинов. Вскоре начал свою деятельность оркестр класса военных капельмейстеров. Так в 20-е годы широко разворачивается концертно-просветительная работа военных духовых оркестров, роль которой в общественно-культурной жизни страны возрастает в последующий период.

В те же 20-е годы возникли и новые формы массово-пропагандистской работы, которые являются действенными по сей день.

[46] К служебно-строевой функции относится также сигнальная музыка.

[47] В дни решительных боев 1919 года начальник политотдела Крымского восточного фронта А. Колонтай обратилась к военным дирижерам с просьбой помочь бойцам — создать оркестр. «На Керченском фронте,— говорила она,— Первая Крымская ударная бригада ведет уже много дней тяжелые бои. Люди устали. Нужна музыка, которая влила бы в них бодрость, подняла их боевой дух» (*Нагорный Г.* Вместе с Красной Армией.— Муз. жизнь, 1971, № 3).

Речь идет о выездных концертах. Оркестры выступали не только в воинских частях, но и в сельских клубах и домах культуры, на предприятиях, перед железнодорожниками.

20-е годы в истории развития советской музыки для духовых оркестров оказались периодом становления и формирования ее музыкального стиля. В этом процессе нашли своеобразное проявление тенденции, свойственные всей советской музыке на данном этапе. Прежде всего они выражались в стремлении к воплощению новой революционной тематики, освоение которой часто связывалось с ломкой «отживших» традиций, считавшихся тогда принадлежностью буржуазного прошлого. Поиски новой образности, путей демократизации жанров, нового «словаря» музыкального искусства и другие задачи, стоявшие в ту пору перед симфонией и музыкальным театром, также затрагивали военно-духовую музыку. Но она, пожалуй, менее нуждалась в коренном пересмотре прежних традиций. Сама природа общительного и демократичного музыкального языка, опирающегося на бытующие интонации и четкие ритмические формулы, ясно выраженная жанровая основа сразу предопределили жизнеспособность духовой музыки в новое время.

Основное значение принадлежало здесь, конечно, жанру марша. Стиль советского военного марша к началу 20-х годов еще не сложился, поэтому неудивительно, что военные оркестры Красной Армии исполняли в основном сочинения, написанные до революции. Продолжали пользоваться большой любовью русские патриотические военные марши, интонационно связанные с истоками народного песенного творчества, такие, как старинный марш «Герой», «Прощание славянки» В. Агапкина, «На сопках Маньчжурии» И. Шатрова, ритуальные марши Преображенского и Печерского полков, прекрасные военные марши П. Чайковского. Однако дореволюционные марши, сохранявшие свое значение в музыкальной жизни республики, как тогда казалось, не могли полностью удовлетворить потребность в новом революционном содержании. Постепенно протекавший в музыке для духовых оркестров процесс освоения современной тематики еще не располагал достаточным запасом собственных художественных средств. Поэтому действительность проникала в музыку из сферы пролетарской и советской массовой песни. Революционные песни, провозглашенные в октябрьские дни народными гимнами («Интернационал», «Варшавянка», «Марсельеза», «Смело, товарищи, в ногу»), повсеместно звучали в исполнении духовых оркестров и в первое время составили основную часть их нового репертуара. Скоро он начал пополняться песнями гражданской войны («По долинам и по взгорьям», «Гулял по Уралу Чапаев-герой») и песнями советских композиторов («Марш Буденного» Дм. Покрасса, «Песнь Коммуны» А. Матюшкина). В исполнении военных оркестров они приобретали четкую ритмику, заражались энергией маршевого движения.

Таким образом, поиски нового типа советского марша шли как бы по двум направлениям. С одной стороны, композиторы стремились

сохранять и развивать лучшие традиции русского дореволюционного марша, с другой — время требовало воплощения нового художественного содержания, которое можно было найти в жанре песни. Пересечение направлений привело в конце 20-х годов к качественно новым решениям. Появились советские военные марши, сохранявшие традиционную жанровую основу, но обогащенные образностью и стилистикой народной, героико-революционной и массовой песни. Авторами первых советских маршей стали композиторы, чей творческий путь в этом жанре начался до революции. Прежде всего следует назвать имя С. А. Чернецкого (1881—1950), композитора и военного дирижера, стоявшего у истоков советской военно-духовой музыки. Чернецкому принадлежит около ста строевых маршей, патриотических и строевых песен, фантазий и вальсов. Он является одним из инициаторов создания военно-капельмейстерских классов и школ военно-музыкантских воспитанников в Ленинграде, Москве, Ташкенте.

В строевых маршах Чернецкого 20-х годов мы находим своеобразный метод обновления тематизма. Стараясь раскрыть в музыке гражданскую, революционную тему, он активно прибегает к фрагментам революционных песен, произвольно соединяя их и не подвергая материал творческой переработке:



Выбранный композитором путь кажется довольно схематичным, однако стремление к использованию песенного материала можно рассматривать как явление положительное, во многом способствовавшее кристаллизации собственно маршевого языка, сближению специфически маршевого начала с песенным. Более интересны в художественном отношении те марши Чернецкого, в которых композитор целиком вводит несколько различных песен: революционных, песен гражданской войны, советских композиторов. Таковы «Марш Красной Армии» (1922) и «Марш ГТО» (написан в начале 30-х годов). Многочастная контрастно-составная форма сочинений отвечает их служебному предназначению, так как марши сопровождают длительное прохождение войск во время парадов[48].

[48] По справедливому замечанию В. Цуккермана, эти марши Чернецкого скорее представляют собой аранжировки песен (см.: *Цуккерман В.* Произведения для духового оркестра.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества.— М.; Л., 1947).

Монтаж контрастных, но протяженных музыкальных образов, объединенных фактурно, тонально и ритмически, выглядит более органичным, чем чередование в одной и той же теме стилистически разных отрывков. Чернецкий является основоположником советского марша-песни, жанра, наиболее отвечавшего художественным задачам военной оркестровой музыки 20—30-х годов.

В первое послеоктябрьское десятилетие создается целый ряд служебных маршей, в которых композиторы обращаются к революционной песне. Например, в «Марше Красной Армии» и марше «На праздник Коминтерна» Р. Глиэра в коде звучат песни «Смело, товарищи, в ногу» и «Интернационал». Здесь их введение образно оправдано и стилистически подготовлено. Красочная инструментовка, гармоническое и фактурное разнообразие, образно-тематические контрасты преображают эти служебные марши в эффектные концертные пьесы.

«Походный марш Красной Армии» С. Василенко, написанный в 1929 году, привлекает оригинальностью авторского замысла. В его музыке мы уже не найдем прямого цитирования: скорее, она представляет собой сплав различных элементов, образующих единое целое. В стилистике марша своеобразно сочетаются традиционная фанфарность, энергия ритмического начала и песенно-танцевальные интонации типа русских плясовых оборотов с характерным опеванием, богатырским притопыванием:

11 Marciale, energico



Это сочинение переросло рамки служебного предназначения и надолго вошло в концертные программы военных оркестров, пополнив их репертуар.

Круг композиторов, работающих в жанрах музыки для духовых оркестров, постепенно расширяется. К маршу начинают обращаться корифеи советского инструментального искусства. Прекрасными образцами данного жанра стали произведения Н. Мясковского. В 1930 году композитор написал походный «Торжественный марш» и «Драматический марш». Их стилевая самобытность и неповторимость обусловлена творческой индивидуальностью автора. Так, в «Торжественном марше» можно обнаружить особенности, характерные для музыкального языка Мясковского 30-х годов: мужественную, героико-волевую мелодию, претворяющую интонационные обороты массовых жанров, ритмически четкую, сдержанную поступь, ясность и стройность фактуры, наконец, особую гармоническую остроту, благодаря которой мы сразу узнаем стиль Мясковского:

12 Быстро



Особенно известным становится в это время «Юбилейный марш» М. Ипполитова-Иванова, представляющий собой один из первых и лучших образцов советского концертного марша. Сочинение также появилось в 1930 году и первоначально предназначалось для симфонического оркестра. Однако в концертную практику марш вошел в переложении для духового состава, и в таком виде его художественные достоинства значительно выиграли. При этом в новом варианте сохранились его симфонические черты. Симфонична по своей природе первая тема, дающая новый образец маршевости. Характерная для жанра устремленность достигается в ней благодаря многократному возвращению основного мотива, длительно развертывающегося, прорастающего из начальной восходящей интонации. Основной образ складывается постепенно, в ходе динамичного развития. Аналоги подобного рода следует искать в симфонической музыке русских композиторов — Бородина, Чайковского, Рахманинова. Сохраняя обязательную для марша ритмическую четкость и упругость, тема в то же время выделяется своей мягкостью и напевностью:

13

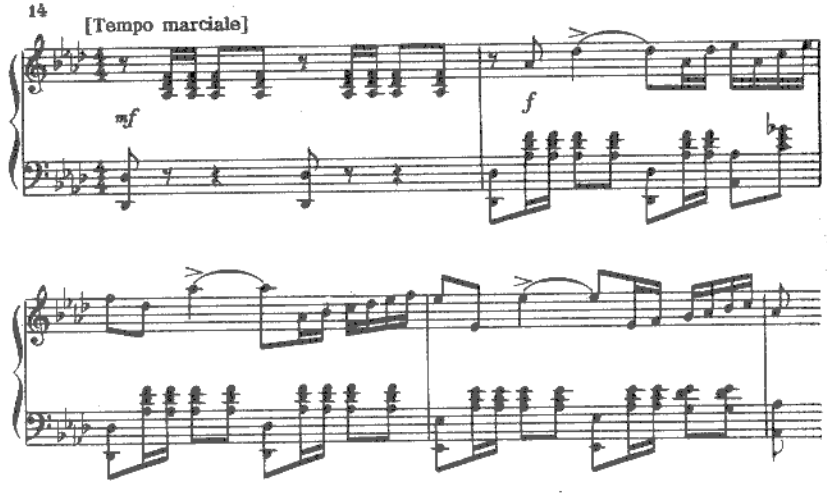
Tempo marciale



О преломлении особенностей симфонической музыки говорят масштабность сочинения и особый тип контрастов сопоставляемых разделов концентрической формы. Заключенные в начальной теме героические элементы реализуются во второй, призывной, ослепительной теме солирующей трубы, которая звучит как победный клич:

14

[Tempo marciale]



Песенное начало первой темы раскрывается в музыке трио. В сквозном развитии каждый новый образ, возникая из основной темы, дополняет ее и высвечивает иную грань ее героико-эпического характера.

В 1930 году появляется еще один оригинальный марш, в котором традиционные его особенности сочетаются с национальными элементами армянской музыки. Это «Походный марш» А. Хачатуряна.

Процесс становления основного жанра военной музыки был длительным, но к концу 20-х годов он постепенно привел к первым результатам. Марши, написанные на рубеже двух десятилетий, показывают глубокое понимание композиторами специфики жанра и демонстрируют различные пути решения существенных для него проблем. Обогащение марша новыми жизненными впечатлениями повлияло на его стиль и характер, поэтому мы можем говорить об эволюции его образного содержания и выразительных средств. Обретение собственного музыкального словаря, начавшееся с пассивного использования революционных песен, привело затем к маршам, активно осваивающим песенный материал. Повышается уровень требований к жанру, его языку и инструментовке, что способствует созданию в рамках служебно-строевой музыки высокохудожественных произведений. В творчестве советских композиторов служебный марш перестает быть ремесленной поделкой, предназначенной для муштры и шагистики, возрастает его духовная наполненность. Стирается художественная грань между служебным и концертным маршами при сохранении их специфических качеств; возникают образцы нового оригинального концертного репертуара, ломающие традиционные образно-художественные границы военной музыки. Успешное развитие жанра приводит к его новому, более широкому пониманию. Марш выходит за рамки прикладного назначения и обретает статус художественного произведения.

К началу 30-х годов советская музыка для духовых оркестров определяется как самостоятельная область музыкального творчества. Существенно изменяются концертные программы военных оркестров. Во-первых, они пополняются оригинальными произведениями советских композиторов. Во-вторых, обновление происходит посредством переложения для духового оркестра многих классических сочинений, в основном — русских композиторов. Раздвижение репертуарных границ свидетельствует о возросшем профессиональном уровне коллективов[49]. С конца 20-х годов начинается периодический выпуск сборников, которые первоначально являлись единственным источником концертной музыки. Особенно необходимыми они стали для самодеятельных оркестров.

[49] Однако исполнение сочинений русских и зарубежных авторов встречало немалое сопротивление со стороны деятелей РАПМ. Их политика, основанная на отрицании почти всего классического музыкального наследия, оказала влияние и на художественную практику военных оркестров. Предпринимались попытки ограничить их выступления рамками массовых жанров, однако успешный процесс развития духовой оркестровой музыки вывел ее из узкого круга маршево-песенного репертуара.

* * *

Целеустремленные поиски советских композиторов предшествующих лет, направленные на создание стилистической и жанровой основы музыки для духовых оркестров, подготовили благоприятную почву для расцвета этой области художественного творчества в 30-е годы. Данный этап ознаменовался серьезными достижениями, был отмечен проявлением художественного и жанрового многообразия как в маршевом, так и в концертном репертуаре.

Наиболее сильное воздействие на духовую оркестровую музыку продолжала оказывать песня. Известно, что в это время значительно возрос интерес к народному творчеству, появилось большое количество сочинений, написанных на народные темы. Причем композиторы обращались не только к русским народным истокам, но и активно привлекали богатый фольклорный материал народов нашей страны. В музыке для духовых оркестров одними из первых примеров освоения фольклора других народов стали написанные в 1931 году «Интермеццо на темы казахских песен» Н. Ракова, «Две пьесы на темы белорусских песен» Н. Иванова-Радкевича. Затем последовали «Казахский» и «Киргизский» марши С. Каца, «Две пьесы на темы армянских песен» А. Хачатуряна и другие сочинения. Среди крупных произведений назовем две увертюры Иванова-Радкевича (1932 и 1937) и «Красноармейскую рапсодию» С. Василенко. Все это свидетельствует о том, что в музыке для духовых оркестров развивались процессы, аналогичные общим устремлениям советского музыкального искусства. Первые образцы использования в ней многонационального фольклорного тематизма совпадали с возникновением в союзных республиках серьезных инструментальных форм, в том числе и симфоний, перерабатывавших народный материал.

Конечно, возникновение такого огромного числа сочинений на народные темы было продиктовано не столько желанием самих авторов, сколько действовавшей тогда установкой на создание сочинений о дружбе народов и советском патриотизме. Но и на этом пути музыки для духовых оркестров было немало достижений.

Говоря о 30-х годах, необходимо подчеркнуть одну из важнейших особенностей развития советской музыки для духовых оркестров. Являясь специфической областью оркестрового творчества, данный жанр испытывал сильное воздействие симфонической музыки, под влиянием которой происходило обновление его гармонического языка, открывались пути для расширения выразительных возможностей духовых инструментов, партитуры обогащались симфоническим методом развития. Все это стимулировало возникновение произведений крупной формы. Наиболее популярными в 30-е годы оказались сюиты, увертюры и фантазии для духовых оркестров, в которых нашли продолжение богатейшие традиции жанрового симфонизма Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова.

Жанр увертюры и ранее был известен в духовой оркестровой музыке. Лучшими оригинальными сочинениями оставались две увертюры Алябьева и увертюра «1812 год» Чайковского. В 30-е годы таких произведений появляется значительное количество. Важно, что, являясь исключительно концертными партитурами, эти крупные сочинения пополняли программы выступлений оркестров репертуаром настоящего времени, демонстрируя иной в сравнении с маршем жанровый путь развития духовой оркестровой музыки. Среди лучших примеров — «Увертюра на темы песен народов СССР» (1932) и «Увертюра на народные темы» (1937) Н. П. Иванова-Радкевича (1904—1962).

В первой из них композитор избрал казахскую, степную ногайскую, татарскую и калмыцкую темы, каждая из которых несет в себе ярко выраженные национальные черты. Драматургия этого эпико-героического сочинения построена на контрастном сопоставлении и взаимодействии образов-тем, которые постоянно находятся в процессе становления и образно-жанрового преобразования. В сквозном, непрерывно разворачивающемся действии главная и побочная партии от песенно-танцевального и лирико-скорбного звучания приходят к героико-драматической кульминации и утверждаются как эпический образ в завершении увертюры.

Вторая увертюра Иванова-Радкевича написана к 20-летию Октября. В ней автор использовал четыре народные темы: две русские, украинскую и белорусскую. Развитие материала, как и в первой увертюре, направлено на сближение разнохарактерных и разножанровых тем, на раскрытие их образно-интонационного единства. Следуя в этом традициям, завещанным Глинкой, Иванов-Радкевич продолжил еще один особый принцип глинкинского симфонизма, представленный в органичном сочетании сонатности и вариационности.

Увертюры Иванова-Радкевича явились одними из удачных серьезных произведений для духовых оркестров. В них композитор выявил богатые образные, драматургические и жанровые возможности духовой оркестровой музыки. Распространение на музыку для духовых оркестров принципов сонатно-симфонического метода позволило значительно и последовательно раскрыть содержание, разнообразно отразить действительность через контраст и взаимосвязь образов, их сквозное развитие. Лаконичная одночастная композиция способствовала более легкому восприятию музыки. Обратившись к теме единения народов, Иванов-Радкевич раскрыл ее и как героическую тему их борьбы («Увертюра на темы песен народов СССР»), и как бытовую тему, связанную с их жизнью и трудом («Увертюра на народные темы»). В «Увертюре на темы песен народов СССР» композитор выступил новатором структуры духового оркестра, предложив разделить его состав на четыре самостоятельные группы (деревянные, характерные медные, ударные, широкомензурные). Углубление образного содержания требовало поиска разнообразных выразительных возможностей, выдвигало задачу дифференциации инструментовки. Вполне закономерно, что

творческое композиторское мышление обратилось к опыту симфонической музыки. Принцип деления на группы возник по аналогии с темброво-динамическим объединением инструментов в симфоническом оркестре. Перед композиторами открылись широкие перспективы, позволявшие применять разнообразные соединения и сопоставления инструментальных групп. Таким образом была преодолена старая, закрепившаяся в капельмейстерской практике безликая инструментовка, сводившаяся к мощному, громогласному звучанию всей оркестровой массы. Богатая палитра духовых оркестров заиграла новыми красками.

Наряду с увертюрами в 30-е годы популярностью пользовался и жанр сюиты, как пример циклической контрастной формы, в основном сюжетного или картинно-иллюстративного типа. В это время появились две «Красноармейские сюиты» В. Кручинина (1937 и 1940), которые стали первой попыткой показать в музыке красноармейский быт. В отличие от увертюр Иванова-Радкевича, эти сочинения не претендуют на претворение симфонических принципов. Они просты в жанровом отношении и представляют собой разнохарактерные оркестровые иллюстрации.

Во многом со второй «Красноармейской» сюитой Кручинина перекликается «Героическая сюита» А. Дзегеленка, написанная в 1940 году. В ней также повествуется о борьбе и отдыхе советских воинов. Оба сочинения сближают сюжетный тип программности, обращение к песенно-маршевым жанрам, звукоизобразительное оформление батальных сцен.

Конец 30-х годов ознаменовался созданием первой советской симфонии для духового оркестра, автором которой стал Н. Мясковский. Обращение к самому сложному инструментальному жанру свидетельствует о возросшем значении духовой оркестровой музыки в художественной жизни страны. Во многом рождение 19-й симфонии Мясковского было подготовлено исполнением переложений симфонических произведений русских, советских и зарубежных авторов, которые прочно входили в репертуар духовых оркестров, успешно осваивавших крупные инструментальные формы.

В творчестве Мясковского возникновение подобного сочинения также оказалось неслучайным. Композитор неоднократно возвращался к жанрам духовой оркестровой музыки. На мысль о создании именно симфонического опуса его натолкнуло услышанное им исполнение духовым оркестром 18-й симфонии. Эта лирическая «песня без слов», выделяющаяся широким обращением к жанровому тематизму, проникнутая теплыми, песенными интонациями, удачно прозвучала в столь оригинальной транскрипции[50]. По свидетельству самого композитора, в новой, специально написанной для духового оркестра партитуре перед ним открывалась возможность создания произведения «с соблюдением всех требований, предъявляемых этим родом серьезной музыки, но конкретная задача вызвала также изменение характера музыкального языка и приемов письма в сторону большей их ясности и выпуклости»[51].

Следует отметить, что симфония для духового оркестра выдвинула перед композитором ряд условий; ее создание явилось непростой задачей. Прежде всего она должна была быть понятной по содержанию и в целом воспринимаемой широким слушателем. Симфония как концептуальный, расположенный к обобщениям, многочастный жанр мало подходит духовой оркестровой музыке. Из циклических форм наиболее отвечает ее природе, конечно, сюита с ее контрастным сопоставлением образов. Что касается симфонии, то наиболее соответствует специфике духовой оркестровой музыки ее жанровый тип с ярко выраженной народно-песенной основой.

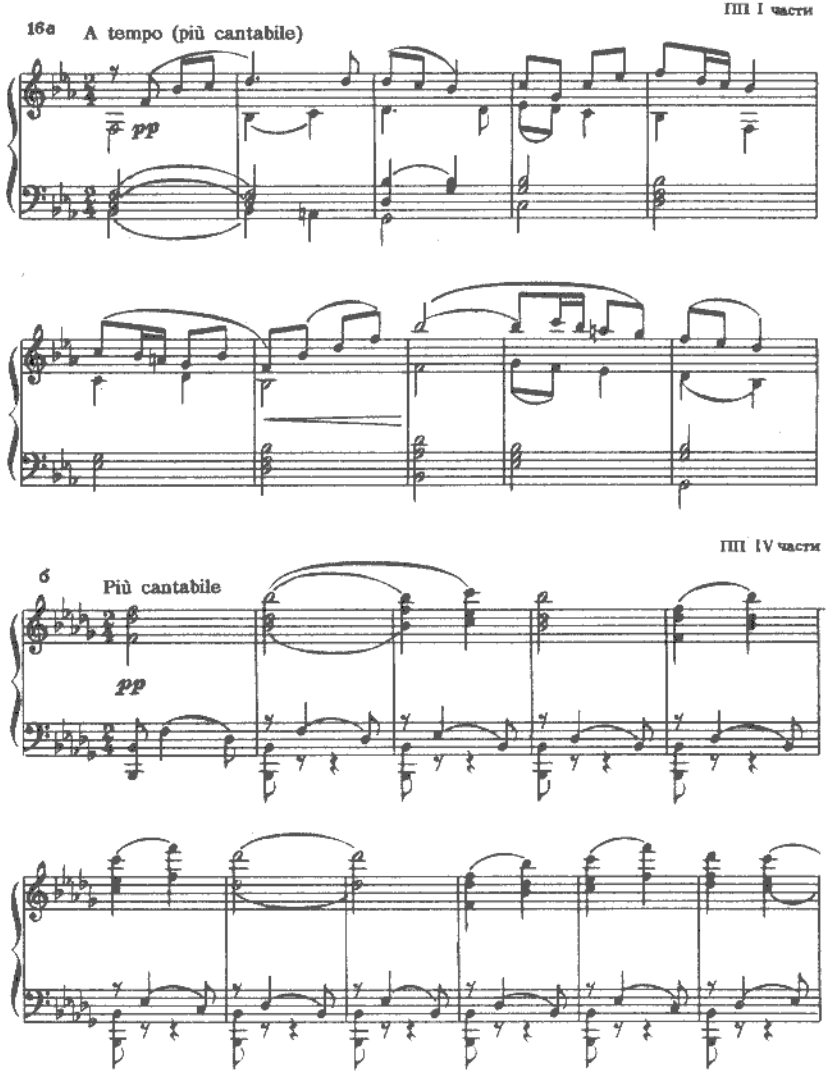
Одними из главных качеств 19-й симфонии являются ясность музыкального языка, национальная характерность, жанровая определенность и многообразие тематизма. Так, главные партии крайних частей близки народным наигрышам:



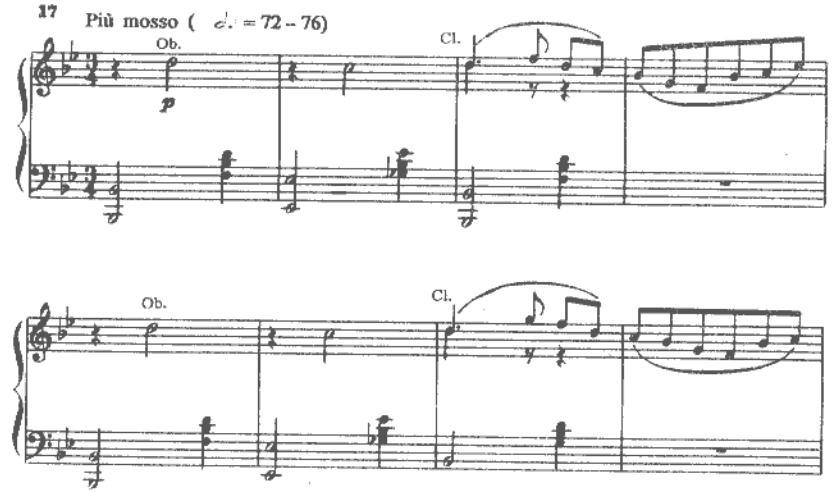
[50] «Мне хотелось сочинить массовые песни,— писал Мясковский,— да не оказалось текста. Вышли песни без слов — темы 18-й симфонии» (см.: *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. 2-е изд.— М., 1982, с. 240).

[51] *Магазинер Л.* Творчество в довоенный период.— В кн.: Советская военная музыка.— М., 1977, с. 286.

По своему характеру они удачно соответствуют тембрам и выразительным качествам духовых инструментов. Особенно много в симфонии лирических песенных тем, среди которых выделяются побочные партии I и IV частей, родственные в своей интонационной основе русской протяжной:



Мир поэтической лирики господствует во II части цикла. Это вальс, мягкий, но и немного грустный. Его музыка невольно вызывает ассоциации с вальсом из 16-й симфонии композитора, которые возникают во многом благодаря широкому использованию деревянных духовых инструментов и особенно кларнета:



Песенностью проникнута и III часть симфонии, представляющая собой еще один образно-жанровый вариант медленной части[52]. Если вальс — это поэтическая элегия, то здесь композитор обращается к лирико-эпической образности.

В целом светлое настроение симфонии воплощено в мягком звучании, основанном на сопоставлении различных инструментальных ансамблей. Особенно прозрачной становится инструментовка лирических тем. Плотное, богатырское, мощное tutti духового оркестра органично связано с эпической образностью, носителем которой становится тема вступления, начинающая и завершающая симфонию.

Обретая в 30-е годы высокий профессионализм, музыка для духовых оркестров не теряла своих специфических особенностей, оставаясь одной из привлекательных и доступных областей музыкального творчества. Главные ее признаки — обращение к любимым в народе жанрам, простота и выразительность тематизма, общительность ритмоинтонаций, образная конкретность — сохранились в новых крупных концертных сочинениях. Их музыкальный язык выделяется широкой направленностью на массового слушателя, подлинной народностью.

Интерес к народному искусству находит отражение и в советской маршевой музыке. Жанр песенного марша, основу которого в 20-е годы заложил С. Чернецкий, в характеризуемый период приобрел ведущее значение. Возникло большое количество маршей на темы народных песен, которые освободились от излишней стилистической пестроты и художественной поверхностности. Соединение в их музыке различных песен перестало быть механическим и случайным. Выбор материала играл важную роль и становился более тщательным. Созданию целостного художественного

[52] Сам композитор определил эту часть как «созерцательно-задумчивое Andante». Цит. по кн.: *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский, с. 241.

произведения во многом способствовала и жанрово-национальная общность тем. К числу таких сочинений на народные темы принадлежат «Украинские марши», «Казачий марш» и марш «Кавалерийская рысь» Чернецкого, остающиеся прекрасными образцами строевой музыки. Много маршей на темы народов Востока создал Д. Салиман-Владимиров. Значительный интерес представляет «Марш на русские народные темы» Иванова-Радкевича (1937), где он вновь показал свое мастерство в достижении образного и композиционного единства.

Среди маршей, примыкающих к данной группе, необходимо назвать и сочинения А. Хачатуряна, которые обращают на себя внимание прежде всего ярким национальным колоритом. Народные мелодии отличаются в них интонационным и ритмическим богатством, сочетающимся с гармонической изысканностью. Все это позволяет рассматривать строевые марши Хачатуряна, например такие, как марш ля-бемоль мажор и «Зангезур», и как концертные произведения.

Здесь же следует вспомнить «Марш для спартакиады» С. Прокофьева. Хотя композитор не использовал в нем подлинные народные мелодии, но по характеру тематизма, пронизанного русской напевностью, веселому, задорному настроению этот марш вполне отвечает народно-жанровым традициям. И в этом сочинении обнаруживаются характерные черты стиля композитора, особенно заметно проступающие в неожиданных тональных сдвигах и гармонических сопоставлениях. Можно предположить, что спортивность марша находит оригинальное и остроумное воплощение в теме среднего раздела, полной забавных скачков. Основная же тема скорее может быть определена как не просто маршевая, а маршево-скерцозная, настолько она живая, стремительная, «бегущая».

Музыкальный язык торжественных маршей 30-х годов также опирается на песенную основу, что становится главной и определяющей чертой всей советской музыки для духовых оркестров, но в нем по-прежнему преобладает исторически сложившийся героико-фанфарный стиль. Примером такого сочинения может стать «Торжественный марш» Д. Шостаковича, написанный в 1940 году. К числу маршей, раскрывающих героико-патриотическую тему, относятся марш-баллада «Чапаев» А. Дзегеленка (1935) и марш «Щорс» З. Фельдмана (1937). Много маршей, по традиции того времени, посвящается молодежи (марш «Артек» и «20 лет ВЛКСМ» Н. Иванова-Радкевича, «Марш молодежи» В. Белого и другие).

Итак, марши 30-х годов характеризуются разнообразием музыкального содержания и языка, который существенно обновляется и индивидуализируется. Во многом это связано с укреплением интереса к данному жанру со стороны ведущих наших композиторов — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, чей оригинальный композиторский стиль оказал на жанр положительное влияние и расширил художественно-выразительные возможности.

В 30-е годы духовые оркестры продолжают вести активную пропагандистско-просветительную работу. Основную часть их концертного репертуара теперь составляют произведения советских композиторов[53]. Также постоянно в программу включаются транскрипции сочинений русской и зарубежной музыки, перечень которых увеличивается. Многие произведения в новом варианте переложений для духового оркестра обретают как бы вторую жизнь. Возможность их транскрипции определялась спецификой оркестровки оригинала, в котором духовые инструменты несли основную образно-драматургическую и колористическую нагрузку, а также настроением выбранного произведения, героическое или торжественное звучание которого выгодно усиливалось при исполнении духовым оркестром. К числу таких транскрипций можно отнести симфонические поэмы Листа «Тассо» и «Прелюды», увертюру к опере Вагнера «Тангейзер», I часть 5-й симфонии Бетховена, «Итальянское каприччио» Чайковского. В первую очередь, конечно, выбирались программные сочинения, в которых присутствовал элемент театральности; таковы, например, «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и симфоническая поэма «Франческа да Римини» Чайковского. В целом репертуар духовых оркестров не знал ограничений. Их возросший профессионализм позволял включать в программы как симфоническую музыку, так и оперные фрагменты.

В 30-е годы осуществляется высокая профессиональная подготовка военных музыкантов и дирижеров, которые получают образование в консерваториях и других музыкальных учебных заведениях. Повышение исполнительского уровня стимулировали конкурсы военных оркестров, прочно вошедшие в музыкальную практику с начала 30-х годов. Возросло число профессиональных военно-музыкальных коллективов.

Поражает широкий размах концертной деятельности оркестров. Помимо больших выступлений в филармонических залах, садах и парках, они давали много шефских концертов, переоценить просветительский характер которых трудно. Включая в программу серьезные сочинения, руководители оркестров заботились об их популяризации среди слушателей. Такие концерты обязательно сопровождались интересными и понятными аннотациями, большое значение придавалось талантливому, живому слову лектора, в качестве которого выступали известные музыканты.

В 30-е годы музыка для духовых оркестров приобретает все большую популярность. Наиболее интенсивно развитие жанра происходит в России. Повсеместно возникают самодеятельные духовые коллективы. Причем теперь они получают широкое распространение не только в рядах красноармейцев, но и среди гражданского населения. В творчестве композиторов других республик в данный

[53] К 1933 году вышли в свет десять серий репертуарных сборников. Особенно интересен последний выпуск, посвященный оригинальным сочинениям советских авторов на темы народов СССР.

период мы пока не находим большого количества примеров сочинений для духовых оркестров.

Как и вся советская музыка, духовое оркестровое искусство в 30-е годы переживало период своего расцвета. В это время были творчески обобщены достижения прошлого и на их основе сформировались традиции, ставшие прочным фундаментом последующего развития. Сложился индивидуальный стиль, в котором зазвучала живая, современная интонация. По существу, музыка для духовых оркестров была представлена почти всеми крупными инструментальными жанрами от увертюры до симфонии. Новые ее качества, определившиеся в 30-е годы, получат развитие в последующие десятилетия.

Музыка для оркестров народных инструментов

Оркестры и ансамбли народных инструментов появились в России еще до революции. Инструментальное музицирование наряду с исполнением песен оказалось любимым и близким народу видом художественного творчества, которое изначально теснейшим образом было связано с массовым слушателем, с самой демократичной аудиторией. Среди инструментальных составов наиболее популярными в народе были «хоры» рожечников и ансамбли гармонистов. Известный с середины XIX века Хор владимирских рожечников, прославившийся исполнением русских народных песен и наигрышей, продолжал некоторое время существовать после революции. Многие инструментальные коллективы, спонтанно появившись в рабочей или крестьянской среде, постепенно совершенствовались и достигали профессионального уровня. К их числу можно отнести Оркестр русских хроматических гармоник, обязанный своим рождением музыканту-любителю, жителю города Тулы Н. И. Белобородову[54]. Коллектив постоянно выступал на заводах и фабриках родного города, играл на народных митингах и собраниях.

Первым в России высокопрофессиональным оркестром народных инструментов был, как известно, Великорусский оркестр В. В. Андреева (1861—1918). Выросший из кружка любителей игры на балалайке, он скоро превратился в художественный коллектив со сложившимся стилем и традициями. Однако обращение Андреева к балалайке некоторыми тогда рассматривалось как чудачество, поскольку довольно долгое время игра на этом инструменте считалась уделом бедняков, русских крестьян. Ее художественное и культурно-историческое значение могли оценить не многие представители русского общества. «...Андрееву и балалаечникам следует знать свое надлежащее место,— писал в конце XIX века известный нотный издатель В. Бессель,— а не вторгаться в область настоящего искусства, они могут весьма успешно делать свое достойное дело, если останутся в пределах народной песни, в народе — в деревнях, в народных школах, на народных гуляньях в городах. Там же, где место настоящей музыке, не место балалайке»[55]. Любители народного творчества, напротив, расценивали выход народного инструмента на профессиональную эстраду как переворот в русском искусстве.

По их мнению, только теперь в полной мере раскрылась социально-эстетическая и высокая просветительная роль народно-инструментальных оркестров, которые представляли собой истинно национальное явление. Оркестры и ансамбли составлялись из любимых в народе инструментов, которые были недороги и просты в обучении, поэтому подобный вид инструментального творчества оказывался во многих отношениях наиболее доступным и массовым. Музыкальные коллективы первоначально признавали своей главной задачей исполнение народных песен, выступая их бережными хранителями и пропагандистами в самых различных кругах, а также переложений произведений русской и зарубежной классики. Таким образом, перед народом открывалась возможность широкого приобщения к музыкальному искусству. Теплое, трепетное и задушевное звучание народных оркестров привлекало людей, трогало их отзывчивые сердца, облегчало восприятие многих серьезных сочинений, делая ранее неизвестную музыку более понятной и близкой, тогда как знакомство с симфоническим оркестром оставалось пока более трудной задачей для широкого слушателя.

Однако судьба коллективов складывалась в первые послереволюционные месяцы совсем непросто. Даже положение Великорусского оркестра оставалось неопределенным. По личной просьбе его руководителя Андреева, адресованной Луначарскому, было назначено прослушивание. Перед авторитетной комиссией, в которую помимо Луначарского входили такие известные дирижеры, как Н. Малько и С. Кусевицкий, оркестр исполнил народные песни и переложения произведений русских и зарубежных авторов. П. А. Оболенский, подробно описывающий этот эпизод, вспоминает слова одного рабочего, случайно оказавшегося рядом в момент прослушивания. Он горячо убеждал Луначарского сохранить оркестр и «не губить балалайку», поскольку этот инструмент есть едва ли не у каждого крестьянина[56].

Утвердившись в статусе концертного коллектива, оркестр русских народных инструментов сразу включился в напряженную работу. Его многочисленные выступления неизменно проходили с огромным успехом. В 1923 году оркестр стал носить имя своего создателя и получил звание Государственного Великорусского оркестра. С 1936 го-

[54] С 1901 года оркестр возглавил ученик и последователь Белобородова В. П. Хегстрем.

[55] *Бессель В.* Балалайка и музыка.— Сын отечества, 1900, № 47.

[56] Об этом см.: *Оболенский П.* В. В. Андреев и его оркестр.— Нева, 1968, № 4, с. 203—209.

да этот коллектив называется Оркестром русских народных инструментов имени В. Андреева.

По примеру петроградского андреевского оркестра после революции организуется Великорусский оркестр и в Москве. Инициатором его рождения стал Б. С. Трояновский. Блестящий балалаечник и талантливый музыкант, он долгое время играл с коллективом Андреева, поэтому и стремился создать оркестр «андреевского типа», то есть составленный из балалаек, гуслей и домр. Трояновский выступил против кампании, развернутой вокруг деятельности Андреева руководителем функционировавшего тогда оркестра четырехструнных домр квинтового строя Г. П. Любимовым, который категорично высказывал негативную точку зрения на состав Великорусского оркестра: он считал, что из него следует исключить балалайку как «неполноценный» инструмент. По его мнению, русский оркестр мог существовать только на основе четырехструнных домр, изобретенных и введенных им самим в художественную практику. Творческий спор музыкантов привел к дискуссии, организованной по инициативе Трояновского музыкальным отделом Народного комиссариата просвещения. 19 июля 1920 года в Малом зале Московской консерватории решалась судьба двух коллективов. Противники выступили с развернутыми докладами: Трояновский обращал внимание на слабое звучание оркестра домр, Любимов же доказывал техническое несовершенство многих инструментов Андреева. На следующий день было назначено нечто вроде соревнования оркестров, которое подтвердило оригинальное своеобразие каждого из них. В то же время в споре домры и балалайки последняя оказалась на высоте. Принижение ее художественных качеств и возможностей, конечно, было неверным: народный оркестр невозможно представить себе без этого прекрасного русского инструмента, столь популярного в народе и распространенного в его быту.

Начав концертную деятельность, Московский Великорусский оркестр постепенно выделился как ведущий художественный коллектив. В 20-е годы его постоянным руководителем становится П. И. Алексеев. Просветительная деятельность оркестра значительно расширяется, когда начинаются его активные выступления на радио. В это время его работа характеризуется постоянным поиском выразительных средств, совершенствованием музыкальных программ. Наряду с обработками русских народных песен в его репертуаре появляются такие серьезные сочинения, как «Русская фантазия» Глазунова, специально написанная композитором для оркестра Андреева в 1905 году, 2-я симфония и увертюра к опере «Князь Игорь» Бородина, «Картинки с выставки» и увертюра к опере «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского, а также произведения малой формы, например «Ноктюрн» из 2-го квартета Бородина, «Отчего?» Шумана, марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева. 26 декабря 1928 года в качестве солиста-балалаечника с оркестром впервые выступил Н. П. Осипов.

В 30-е годы репертуар коллектива продолжал пополняться. Оркестр обратился к шедеврам отечественной классики, остановившись главным образом на тех сочинениях, которые наиболее удачно раскрывали свои художественные богатства в переложениях для состава подобного рода. В основном это музыка, тесно связанная с народным песенно-танцевальным тематизмом, например «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь» и «Пляска скоморохов» из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», а также произведения, написанные под впечатлением творчества народных музыкантов, воспроизводящие традиции народного исполнительства: «Фантазия на тему Рябинина» Аренского, «Фантазия на русские темы» для скрипки с оркестром Римского-Корсакова, Анданте из 2-й симфонии Бородина. В концертах неоднократно звучали Вариации на тему «Рококо» Чайковского, 2-й концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова и фортепианный концерт Грига. С оркестром выступали выдающиеся советские исполнители А. Неждановa, Е. Катульская, А. Пирогов, Е. Бекман-Щербина и многие другие.

Оркестр стал первым исполнителем сочинений советских авторов, специально написанных для данного состава. 1934 год принес две премьеры: в сентябре под управлением С. Василенко прозвучала его «Итальянская симфония», а в октябре была исполнена фантазия «На посиделках» Ипполитова-Иванова. Выдвигая перед собой трудные и интересные задачи, оркестр участвовал в постановке и оперных спектаклей. С 1936 года он стал именоваться Государственным оркестром русских народных инструментов.

Судьба коллектива оказалась счастливой. Она свела его участников со многими прекрасными музыкантами. В мае 1939 года художественным руководителем оркестра стал Н. Голованов, который и ранее эпизодически работал с этим коллективом. Под управлением прославленного дирижера оркестр объездил едва ли не всю страну. Весной 1940 года постоянным главой оркестра стал Н. П. Осипов, имя которого коллектив носит и по сей день.

Большая роль в пропаганде традиций народного инструментального творчества принадлежала Луначарскому, острое и талантливое слово которого постоянно было проникнуто заботой о сохранении художественных ценностей, являющихся достоянием народа. В своем выступлении в защиту русской гармоники, которая еще совсем недавно была одним из самых популярных инструментов как в городе, так и в деревне, Луначарский говорил: «...Человек, который овладел гармонией, овладевает известными умениями, и это может толкнуть его или к виртуозному использованию этого инструмента (а виртуоз на гармонике — это, конечно, известная музыкальная величина) либо переведет его в другую, более сложную и высокую сферу инструментальной музыки. 〈...〉 Придет, вероятно, время, когда симфонический оркестр, рояль и другие формы музыки хлынут в деревню. Об этом гадать пока мы не будем. А сейчас мы держим в руках очень хорошую синицу — гармонь, и эта синица растет и поет, и мы будем радоваться тому, что эта синица скраши-

вает дни деревни и притом своим голосом аккомпанирует... гигантскому социалистическому строительству...»[57]

Призыв Луначарского был поддержан московской молодежью, что привело к началу активной работы по пропаганде гармоники. К этому времени относится создание первого советского оркестра гармонистов, именовавшегося тогда Государственным симфоническим оркестром гармонистов. Его руководителем был Л. М. Бановичч[58]. С первых дней существования этот коллектив выделился просветительской направленностью своей деятельности, поскольку свою главную задачу он видел в освоении переложений крупных оркестровых сочинений. Выступая в самых отдаленных уголках страны, оркестр впервые открывал перед их жителями мир классической музыки. Концерты часто предварялись пояснениями Бановича. Конечно, определение оркестра как «симфонического» было несколько преувеличенным. Скорее оно оказывалось верным в том отношении, что коллективу было под силу исполнение серьезных произведений, в основном симфонической музыки. Репертуар оркестра был обширным. В концертах звучали: I часть 5-й симфонии и увертюра «Эгмонт» Бетховена, увертюра к опере «Вильгельм Телль» Россини, увертюра и антракт к опере «Кармен» и сюита из музыки к драме Доде «Арлезианка» Бизе, сюита из музыки к драме «Пер Гюнт» Грига, I часть «Неоконченной симфонии» Шуберта. Русская классика была представлена увертюрой к опере «Руслан и Людмила» Глинки, фрагментами из опер Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». В программы обязательно входили переложения сочинений советских композиторов: Ипполитова-Иванова, Глиэра (танцы из балета «Красный мак»), Прокофьева (Гавот из «Классической симфонии»). Оркестр исполнял русские народные и революционные песни, чаще в обработке Бановича.

Реакция прессы на молодой коллектив была единодушной. В 1929 году газета «Известия» писала: «Три года систематической и упорной работы народа с гармоникой как организатором досуга и проводником в массы художественной музыки дали значительные результаты... мы слышим уже классические увертюры в исполнении слаженного оркестра гармонистов»[59]. Другая газета справедливо отмечала: «Масса слушателей очень внимательно воспринимает серьезную музыку в исполнении оркестра гармонистов... эта же музыка, исполняемая симфоническим или духовым оркестром, слушается не так внимательно»[60].

Широкое распространение профессионального исполнительства на народных инструментах стимулировало дальнейшее развитие самодеятельного искусства. Возникновение любительских ансамблей стало поистине массовым явлением, особенно в городах. Перед

[57] *Луначарский А.* В мире музыки.— М., 1971, с. 393, 395.
[58] Оркестр существовал с 1926 по 1939 год.
[59] Известия, 1929, 3 февр.
[60] Рабочая газета, 1926, № 206.

народом открывалась возможность не только слушать ранее недоступные ему шедевры мировой музыки, но и самому участвовать в их исполнении. Нельзя не отметить большую музыкально-просветительную деятельность, которую вел среди рабочих и красноармейцев руководитель оркестра домр Любимов. Несмотря на отмеченную ограниченность его взглядов, он оставался увлеченным пропагандистом народного инструментального искусства и много сделал для укрепления самодеятельного художественного творчества. По его инициативе была создана образцово-показательная студия народных инструментов, готовившая руководителей и исполнителей для народных оркестров. Скоро самодеятельные ансамбли, составленные по типу оркестра домр Любимова, стали появляться в разных районах Москвы и в воинских частях, возглавляли их выпускники студии. Любимов принимал участие в организации курсов клубных работников, был одним из их преподавателей. При его горячем участии в Московской консерватории было введено изучение народных инструментов.

Интересно, что в деревнях ансамбли балалаечников начали образовываться также не без влияния деятельности городских профессиональных оркестров. До этого балалайка в руках русского крестьянина оставалась исключительно сольным инструментом. Происходила как бы обратная связь: традиция ансамблевого музицирования, подслушанная Андреевым в народном искусстве и перенесенная им на балалайку, вернулась в народ и получила в его среде широчайшее признание. Развитие коллективного народно-инструментального творчества имело беспрецедентное художественно-эстетическое и социальное значение в советской музыкальной культуре 20 — 30-х годов.

С конца 20-х годов начинается систематический выпуск сборников, которые были рассчитаны главным образом на самодеятельность. В них включались переложения народных и советских массовых песен, а также облегченные транскрипции русских и зарубежных классических произведений. Большое значение имели выпускаемые в это время практические руководства и самоучители игры на народных инструментах.

В репертуаре оркестров главное место занимала, конечно, народная песня. С конца 20-х годов становятся широко известными сделанные еще до революции обработки Н. Фомина, блестящего мастера оркестровки для данного состава. В его транскрипциях преобладают приемы русского народного песенного творчества: сопоставление запевов и «хоровых» припевов, подголосочно-полифоническое, вариационное развитие. На рубеже 20 — 30-х годов появляется большое число обработок народных песен, сделанных С. Крюковским, в которых последний находит новые приемы обогащения мелодии, черпая их из народного инструментального творчества. Он превращает обработку в оригинальную концертную пьесу, где песенное начало органично сочетается с размахом, разнообразием фактуры, тембровым богатством. Так, в обработке песни «Что пониже было города Саратова», написанной в вариационной

форме, русская тема в сквозном развитии предстает в разных образно-фактурных вариантах. В начале и в конце сочинения она выступает в роли пролога и эпилога, «хорового» обрамления. В аккордовом изложении всего оркестра торжественно и величаво «пропетая», тема подобна могучему звучанию народного хора. В обработке Крюковский обращается как к принципам подголосочной полифонии (1-я и 5-я вариации), где к главному мотиву постепенно присоединяются выразительные подголоски, переплетаясь в сложном, прихотливом узоре, так и к инструментальному варьированию (2-я и 3-я вариации), где тема предстает в окружении тонко сплетенного, изящного орнамента легких мелодических фигураций высоких инструментов. Осторожно вводит Крюковский ранее не характерные для обработок элементы классической имитационной полифонии, сочетая и соединяя их с русскими народными традициями (начало 1-й и 4-й вариаций). Особенно популярной и в наши дни остается его концертная обработка песни «Вдоль по Питерской», представляющая остроумную, шуточную пьесу.

На рубеже 20 — 30-х годов начинают появляться оригинальные сочинения современных композиторов, в которых авторы активно используют русские народные песни. Поначалу это были сольные концертные произведения, раскрывающие художественно-выразительные и виртуозные возможности народных инструментов. Одним из первых композиторов, проявивших к ним интерес и изучивших их специфику, стал С. Василенко. В 1930 году он написал концерт для балалайки с симфоническим оркестром, в котором смог найти такие особенности в соотношении партий солиста и оркестра, которые не только привели к равновесию скромного звучания балалайки и всей симфонической массы, но и выгодно оттенили темброво-динамические и выразительные качества этого инструмента. В 1930 году появляется еще одно аналогичное сочинение — это фантазия «На посиделках» для балалайки и симфонического оркестра М. Ипполитова-Иванова. Однако в отличие от концерта Василенко в этом произведении партия солиста значительно проигрывает, что побудило автора остановиться на ином инструментальном решении. Скоро фантазия была представлена как сочинение, предназначенное для исполнения только оркестром русских народных инструментов[61].

30-е годы принесли музыке для оркестров русских народных инструментов ряд новых сочинений, в основном крупной формы, которые были созданы преимущественно на основе народного тематизма, причем не только русского. В это время, что особенно знаменательно, появляется «Итальянская симфония» Василенко (1934) — первый в данной области пример обращения к столь серьезному инструментальному жанру. В самой динамике развития

[61] Не менее интересен еще один оригинальный авторский вариант — для балалайки и фортепиано, в котором традиции виртуозного, полного мастерства и фантазии народного инструментального исполнительства проявляются особенно ярко.

данной ветви советского музыкального творчества прослеживаются некоторые тенденции, общие с другим массовым жанром — музыкой для духовых оркестров, которая также приходит в 30-е годы к созданию оркестровых сочинений вплоть до симфонии. Особенно много параллелей возникает при сравнении концертных программ, составленных главным образом из переложений классических русских и зарубежных произведений, обработок народных и революционных песен и песен советских композиторов. Однако в репертуаре духовых оркестров в это время можно найти также достаточное количество крупных концертных сочинений наших авторов. Для народных же оркестров их написано значительно меньше, и не все они представляют равную художественную ценность. Объясняется это тем, что в профессиональном искусстве жанр музыки для оркестров народных инструментов появился сравнительно недавно (в конце XIX века) и не имел таких богатых, исторически сложившихся традиций, как музыка для духовых оркестров.

Во многом стимулировало и подготовило появление оригинальных сочинений современного репертуара исполнение переложений симфонической музыки, которое убедительно доказало, что и народно-инструментальным коллективам доступны сложные партитуры.

Ведущая роль в создании серьезных сочинений по-прежнему принадлежала С. Н. Василенко (1872—1956). В 3-й, «Итальянской симфонии» продолжающей традиции народно-жанрового симфонизма Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, автор обращается к народным темам, записанным им в Италии. Это три песенно-танцевальные мелодии: жизнерадостная, увлекающая своим устремленным движением тема середины II части, простая и грациозная тема «Серенады», зажигательная «Тарантелла», а также светлая лирическая песня, являющаяся побочной партией I части:

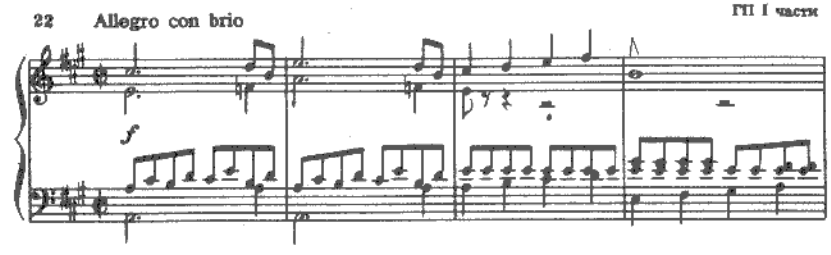




Обращение к национальной музыкальной культуре другого народа в творчестве Василенко не случайно и является не только результатом исторической преемственности традиций русских композиторов. Он постоянно проявляет интерес к многонациональному искусству: в 1928 году пишет «Китайскую сюиту», в 1930 — «Японскую сюиту», в 1931 — «Туркменские картины», в 1932 — сюиту «Советский Восток» и целый ряд других произведений для различных составов.

Обобщенный сюжет программной «Итальянской симфонии» навеян впечатлениями от жизни в Италии, ее удивительными поэтическими образами, народными праздниками, прекрасными, «теплыми» пейзажами. Опираясь на бытовые жанры песни и танца, композитор показывает различные стороны реальной жизни. Это и жанровые сценки, как бы написанные с натуры («Серенада» — III часть и «Тарантелла» — IV часть), и картины романтической южной ночи («Ноктюрн» — II часть). Изящная и легкая инструментовка «Серенады» передает характер звучания небольшого уличного ансамбля, виртуозно демонстрирующего свои выразительные возможности. «Тарантелла» как бы собирает образы предыдущих частей, тематизм которых объединяется в этой финальной картине ликующего народного праздника. В «Ноктюрне» композитор мастерски соединяет пейзажное начало, воплощенное в прозрачном, трепетном звучании оркестра, и динамичный жанровый эпизод, построенный на теме народного склада. Звуки танца, доносящиеся издалека, нарушают тишину. «Пробегая» перед нашим взором, тема быстро исчезает вдали, оставляя после себя прежний покой.

I часть симфонии выполняет роль введения в мир образов Италии. Ее светлые и радостные по характеру темы становятся воплощением всего прекрасного, возвышенного, что есть в итальянском искусстве, в творчестве народа этой страны, в ее природе.



Использование тематизма в духе народной инструментальной музыки придает симфонии яркую национальную характерность, которая особенно выигрывает благодаря удачно выбранному домрово-балалаечному составу, в полной мере соответствующему стилю народной музыки, поскольку по тембру эти инструменты очень близки итальянской мандолине. Василенко прекрасно использует своеобразные выразительные средства оркестра — от воздушной лирической кантилены до плотного, экспрессивного, но

всегда остающегося мягким и теплым, звучания всей массы. Обогащает и разнообразит оркестровый колорит введение духовых инструментов — флейты, гобоя, кларнетов и труб; особая роль принадлежит ударным, без темброво-ритмической основы которых трудно представить себе национальные песни и танцы. Композитор добавляет эти инструменты к основному составу экономно и осторожно. Духовые могут быть использованы по желанию, ударные органично появляются в танцевальных эпизодах, подчеркивая их темпераментный, праздничный характер[62].

По примеру российских коллективов начинают появляться профессиональные и самодеятельные инструментальные ансамбли и в других советских республиках. По своему значению они во многом были аналогичны русским оркестрам, поскольку способствовали приобщению к музыкальному искусству широких народных масс. Национальные инструменты выходили из сферы народного музицирования на профессиональную эстраду и становились мощным средством пропаганды народного творчества. На концертах впервые зазвучали казахская домбра, кавказская кеманча, белорусские цимбалы, молдавский флуер. Для республик некоторых регионов (например, для Средней Азии) коллективное музицирование оказалось новым, ранее нехарактерным явлением, так как здесь прочно закрепились традиции индивидуального сольного исполнительства. На Украине и в Белоруссии народно-инструментальные оркестры были известны еще до революции, причем в первую очередь это были домровые или домрово-балалаечные оркестры, возникшие по образцу Великорусского оркестра Андреева; они опередили появление коллективов, созданных из собственных усовершенствованных народных инструментов, и во многом подготовили их возникновение.

Особенно популярными были оркестры народных инструментов на Украине. Здесь едва ли не в каждом крупном селе, не говоря уже о городах, существовали самодеятельные и профессиональные коллективы, среди которых наиболее известными были созданный до революции Харьковский и появившийся в 20-е годы Николаевский оркестры.

На протяжении 20-х годов возрождается искусство кобзарей, которое теперь приобретает профессиональные, коллективные формы. Развитие этого искусства приводит в 30-е годы к широкому распространению капелл бандуристов, которые стали первыми на Украине оркестрами, составленными из усовершенствованных инструментов[63]. Одним из высокохудожественных коллективов становится Государственная капелла бандуристов, возникшая в 1935 году в результате слияния созданной еще в 1918 году Украинской художественной капеллы кобзарей и Полтавской капеллы бандуристов.

В Белоруссии первые цимбалисты-профессионалы появились в 20-е годы. Благодаря возникновению в конце десятилетия оркестровых цимбал стало возможным создание Белорусского ансамбля народных инструментов, преобразованного в 1937 году в Государственный оркестр белорусских народных инструментов. Первые оригинальные сочинения были написаны в начале 30-х годов. Они пополнили малочисленный репертуар оркестра, состоявший в основном из обработок народных песен.

В 30-е годы появляются первые самодеятельные и профессиональные коллективы в Молдавии. Ведущее значение принадлежало Ансамблю народной музыки при Радиокомитете.

Советский период в развитии художественного творчества республик Средней Азии и Закавказья характеризуется в это время бурным расцветом самодеятельности. Примечательно, что и в Средней Азии широкое распространение получают как оркестры национальных инструментов, так и коллективы русского состава — оркестры балалаек и баянов. Влияние русского народно-оркестрового исполнительства особенно заметно в Узбекистане. Существовавшие в республике коллективы русских народных инструментов несли в ее искусство специфику многоголосной культуры, в то время как национальные ансамбли долгое время оставались в рамках монодийного исполнительства, играя народные мелодии и инструментальные пьесы в унисон,— в этом продолжала проявляться традиция сольного музицирования народных инструменталистов. Русские оркестры не только знакомили слушателей с народной песней, но и представляли отечественную и зарубежную классику, выполняя достойную просветительскую миссию, разрушая старую национальную замкнутость и обособленность. Все это стимулировало развитие и пристальное изучение местного инструментария, который постепенно совершенствовался. Активно шел процесс преобразования натуральных инструментов в темперированные.

В 1938 году в Узбекистане А. И. Петросянц сформировал Государственный оркестр узбекских народных инструментов, который целиком состоял из усовершенствованных национальных образцов. При содействии этого музыканта была открыта лаборатория по усовершенствованию народных инструментов.

На основе национальных инструментов по инициативе А. К. Жубанова создается и Казахский государственный оркестр (1934), что позволило ему исполнять наряду с обработками народных песен сочинения советских авторов и переложения русской и зарубежной классики.

Концертные инструменты вошли в состав так называемого Восточного симфонического оркестра Армении, который был организован в Ереване в 1926 году по инициативе В. Г. Буни. Его основу составляли усовершенствованные сазы, тары, каноны, уды.

[62] В 1937 году появляется еще одно крупное сочинение Василенко, свидетельствующее об устойчивом интересе этого художника к музыке для оркестров народных инструментов, существенно раздвигающее представление о ее жанровых, стилистических и художественных возможностях. Это «Кантата к XX-летию Октября» для хора, солистов и оркестра народных инструментов, написанная на стихи В. Лебедева-Кумача.

[63] Кобза и бандура являются родственными инструментами. Кобза предшествовала появлению бандуры, которая стала более совершенным ее видом.

Постепенно коллективное народно-инструментальное творчество приобретало в республиках большое общественное и художественное значение, чему во многом способствовала деятельность ведущих местных музыкантов. Так, в Азербайджане по инициативе У. Гаджибекова в 20-е годы в учебных заведениях открылись классы игры на народных инструментах. Таким образом, начальное музыкальное образование в республиках становилось более доступным и развивалось на основе национальных традиций. При непосредственном участии Гаджибекова в 1932 году в Баку начал свою концертную деятельность Оркестр азербайджанских народных инструментов.

В 30-е годы оркестры народных инструментов становятся явлением интернациональным, что свидетельствует о благотворном взаимодействии музыкальных культур разных республик.

КОНЦЕРТНО-ФИЛАРМОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Симфоническое творчество 20-х и 30-х годов

Симфоническая музыка советского периода, в силу сложившихся в отечественной культуре традиций, продолжала идти в авангарде инструментальных жанров. Интегрирующая роль выпала на долю симфонии прежде всего потому, что ей, как никакому иному инструментальному жанру, свойственны масштабность и концептуальность проблематики, способность к созданию самостоятельной системы поэтических обобщений, неподвластных прямому цензурированию. Отечественная симфония и в контексте советского этапа развития культуры не только делала попытки "идти в ногу со временем", но и не разрывала нитей преемственности. В силу этого нарождавшиеся здесь образные сферы, типы драматургии способствовали становлению и развитию современных инструментальных стилей. Кроме того, жанр симфонии оказался определяющим и для кристаллизации индивидуальных черт в творчестве ведущих мастеров отечественного симфонизма — Мясковского и Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна. Процесс формирования национальных композиторских школ — в России, на Украине, в Белоруссии, Закавказье, Прибалтике, Среднеазиатском регионе, в автономных республиках РСФСР — во многом определялся не только активным развитием музыкального театра, но и в значительной мере фактором зрелости симфонического творчества. Однако сами эстетические принципы симфонизма, порожденные сложнейшей эпохой новых общественных отношений, вырабатывались далеко не сразу и не просто.

В истории советской симфонической музыки, как и других жанров, четко обозначились следующие периоды: с конца 10-х и до начала 30-х годов условно обозначаемый как «20-е годы», и далее — до начала Великой Отечественной войны — как «30-е годы».

Названные периоды внутренне не монолитны: каждый из них имеет свои особенности. Так, первые послеоктябрьские годы вплоть до середины 20-х годов представляют стилевой этап, выполняющий двоякую функцию: «моста» между эрами русского классического симфонизма и советского инструментального творчества, а также времени первых, самых непосредственных откликов на события, потрясшие весь мир. В сложной, порой мучительной борьбе выковывались стилистические черты современной симфонии, которая творчески развивала завоевания классической эпохи и одновременно противостояла инерции традиционных концепций.

Вторая половина 20-х годов со свойственной ей нацеленностью на освоение новых для инструментальной музыки тем стала следующим этапом в развитии отечественного симфонизма, представившего систему взаимосвязанных жанров, где наряду с симфонией развернулось активное

движение симфонической поэмы, сюиты, увертюры и инструментального концерта. Летопись жанра пишется художниками разных поколений: вместе со старшими представителями (Мясковский, Щербачев, Ипполитов-Иванов, Гнесин, Глиэр, Прокофьев) активно выступает творческая молодежь – Шостакович, Шебалин, Книппер, Мосолов. Именно в 20-е годы активно шел процесс зарождения советской симфонической классики – появились произведения, ставшие фундаментом отечественного симфонизма XX века, такие, как 5-я и 6-я симфонии Мясковского, 1-я, 2-я и 3-я Прокофьева, 1-я Шостаковича – сочинения неувядаемых художественных достоинств.

Последующие десятилетия показали: уже в начале советского периода отражение событий и сложностей эпохи получило живое воплощение не только в массовых жанрах (песня, бытовая инструментальная музыка), но и в сфере симфонизма. В стилистических поисках композиторов было заметно стремление обрести средства демократизации симфонии через обращение к смешанным вокально-инструментальным формам, к объявленной или обобщенной программности.

Как известно, симфоническая музыка нуждается в постоянном притоке новых интонационных воздействий, которые нередко заимствуются из других жанров – бытовой музыки, кино и театральных произведений, то есть тех областей, которые особенно непосредственно взаимодействуют с явлениями и событиями самой жизни. В разные фазы развития музыкального искусства эти контакты возникали в более или менее активной форме. Разрыв же с подобной питающей почвой всегда способствует возникновению в жанре симфонии кризисной ситуации.

Уже в 20-е годы становление симфонии шло в контексте смежных жанров и видов искусства, например путем привлечения в инструментальную сферу ораториально-кантатных традиций (2-я симфония В. Щербачева, 6-я Мясковского), а также метода киномонтажа, практики озвучивания «массовых действ» (2-я симфония А. Пащенко, 2-я и 3-я симфонии Д. Шостаковича), конкретного материала и отдельных драматургических принципов музыкального театра (3-я и 4-я симфонии С. Прокофьева).

В симфониях той поры достаточно четко обозначились черты, имевшие широкое распространение в различных сферах творчества. Так, в частности, элементы конструктивизма, столь свойственные не только драматическому театру (отдельные постановки В. Мейерхольда, А. Таирова), но и особенно архитектуре, можно ощутить в жесткости звукового «рельефа» I части 2-й симфонии Прокофьева или 2-й симфонии Шостаковича. Наряду с конструктивизмом известную роль играли элементы урбанизма (2-я симфония Шостаковича, «Симфония гудков» Арс. Авраамова).

Вместе с тем плакатность, обобщенность, крупный штрих, наличие коллективного героя, обнаженность и лапидарность образных антитез, имевшие место в поэтическом и изобразительном творчестве (В. Маяковский, М. Черемных), по-своему спроецировались

на образный мир инструментальной музыки (Д. Шостакович, А. Мосолов, Л. Половинкин). Однако в искусстве (прежде всего в литературе и музыке) можно было наблюдать совсем иную, контрастную направленность: новые романтические черты окрашивали своеобразным отблеском ранние произведения Э. Багрицкого, Мясковского и Прокофьева.

В поисках путей демократизации, приближения к самым широким слушательским кругам искусство 20-х годов нередко прибегало к использованию образной символики, аллегории. Творения А. Блока и Б. Пастернака, В. Мейерхольда и Е. Вахтангова оставили в этой области яркие образцы. Близкие явления наблюдались и в симфонической музыке, где нередко вводились темы-символы, песенные цитаты, конкретизировавшие определенную образно-смысловую ситуацию. Так, например, обобщенный образ революционной стихии был обрисован Мясковским в 6-й симфонии известными песнями Великой французской революции, а в 1-й симфонии Шапорина – солдатской частушкой и другими проявлениями массового песенного быта. Однако увлечение подобным иллюстративным методом нередко оборачивалось в музыкальном искусстве поверхностностью.

Как и во многие переломные эпохи, в первое послеоктябрьское десятилетие наблюдается прямая зависимость развития жанра симфонии от социальных и мировоззренческих установок, конкретных явлений самой жизни. Новый строй выдвинул множество проблем, которые требовали сложных концептуальных решений. Уже в 20-е годы современная тема широко входит в литературу и театр, изобразительное искусство и кинематограф. Однако пути ее воплощения оказываются непростыми. Неоднозначное решение дает и жанр симфонии, для которого именно этот период стал первым этапом контактов с революционной образностью.

Внимание общественности привлекли «Симфонический монумент. 1905 – 1917» М. Гнесина (1925), «Ленину. Траурная ода» А. Крейна (1926), где тема революции давалась в индивидуально-лирическом преломлении и конкретизировалась через звучащее слово (хор). Вместе с тем целая группа вокально-оркестровых сочинений, обращенных к актуальным для тех лет темам («В. И. Ленину. У гроба» и «Сельскохозяйственная симфония» А. Кастальского, «Гимн труду» М. Ипполитова-Иванова), не удержалась в художественной практике: многое в этих композициях носило декларативный характер, грешило прямолинейной иллюстративностью.

В воплощении конкретных картин современности сложился и своеобразный стереотип иллюстративно-программного симфонизма, который активно развивался представителями молодого поколения композиторов. Наиболее показательные опыты в этой сфере принадлежат перу Шостаковича (2-я и 3-я симфонии), Половинкина («Электрификат») и Мосолова («Завод»). Обнаженность звуковой конструкции, энергия ритма, привлечение урбанистических новшеств, эксперименты в сфере сонорных, звукоизобразительных, шумовых и кластерных эффектов должны были способствовать передаче современного мироощущения. Такова, например, назван-

ная пьеса «Завод» Мосолова, поразившая слушателей 20-х годов новизной колорита (в ее инструментарий для большей шумо-звуковой конкретности и нагнетания энергетизма введена партия железного листа). Во 2-й симфонии Шостаковича звук фабричного гудка символизирует начало трудового дня[1].

Другой круг сочинений апеллировал к более традиционным для отечественного симфонизма образам лирико-драматических или обобщенно-философских концепций либо к эпической теме. Заметим здесь, что на любом этапе формирования симфонии огромную роль играли факторы преемственности, идейно-творческой эстафеты. Личный опыт отдельных художников, достижения целых поколений, национальных школ получили дальнейшее развитие в новых условиях, активно укоренялись на новой почве. В частности, энергичное движение наблюдалось в жанре эпической симфонии, в центре которой стоит образ Родины. В 5-й и отчасти 8-й симфониях Мясковского, во 2-й Прокофьева и 1-й Шапорина творчески претворены традиции монументально-фрескового письма Бородина и в несколько меньшей степени — объективного лирико-эпического симфонизма Глазунова.

В линии лирико-драматического, обобщенно-философского симфонизма, где, по меткому выражению Б. Асафьева, «все личностное трепещет как пульс современности» и позиция «я и мир» является для художников отправной в воплощении обширной гаммы лирических эмоций, важнейшие стилистические «импульсы» исходили от Чайковского и Скрябина. Традиции автора «Пиковой дамы» и прежде всего мастерство углубленно-психологического анализа ощутимы в драматургии 6-й симфонии (и ранее написанной 3-й симфонии) Мясковского, 3-й Прокофьева, 2-й Щербачева, отчасти 1-й симфонии Шостаковича. Пантеистический романтизм Скрябина, включающий элементы героики, патетики, оказался созвучным мироощущению художника в новую эпоху. Его отзвук ощутим в таких сочинениях, как 5-я симфония Мясковского, 2-я Щербачева, 1-я Шостаковича.

Как и в дореволюционный период, по-прежнему активен интерес композиторов к инонациональным культурам, в частности музыке Востока. Симфонические сочинения на темы азербайджанского, узбекского, туркменского народного творчества создает Ипполитов-Иванов. Работа с национальным фольклором существенно раздвигала систему традиционных языковых средств: происходило обогащение ладовой, интонационной и гармонической сторон сочинения[2].

[1] Несмотря на очевидную наивность звуковой символики и схематизм, примитивность в изображении картин современной жизни, эта линия не окажется для советского симфонизма случайной. Напротив, ее развитие приведет в 30-е годы к созданию серии программных симфонических произведений, содержание которых будет обусловлено конкретным фактом, эпизодом хроники, подлинностью документа.

[2] Неизменное внимание композиторов к созданию «русской музыки о Востоке» в 20-е годы получило также несколько абстрактную эстетико-экзотическую направленность. Об этом свидетельствуют, в частности, такие сочинения, как

Создание русскими композиторами симфонических партитур на темы народов СССР послужило стимулом для развития симфонизма в тех республиках, где до революции его не было. В разных регионах шел процесс активизации национальных музыкальных культур (в том числе в автономных республиках России). Созданная здесь симфоническая музыка уже на первых этапах своего становления синтезировала европейскую и локальную традиции.

Из множества симфоний, написанных в 20-е годы, на дистанции времени четко обозначился ряд безусловных художественных ценностей, в которых композиторам удалось запечатлеть пульс эпохи, отразить сложные события современности. Среди таковых — симфонии Н. Я. Мясковского (1881 — 1950). К концу изучаемого периода в авторском портфеле композитора накопилось одиннадцать симфоний, где источником образно-интонационной новизны служила сама современность, тогда как композиционные принципы во многом опирались на прочный фундамент классических традиций. Но уже в первых симфонических фресках Мясковский находит неповторимую индивидуальную манеру, предопределенную его взглядом на мир. В ранних симфониях, созданных, как известно, до революции, доминируют трагические и мятежные образы, тонус «беспокойства в различных степенях и окраске его проявлений»[3], преобладают личные, нередко субъективные высказывания. Композитор отмечал, что на образный строй его ранних симфоний известное воздействие оказал литературный символизм (Вяч. Иванов, З. Гиппиус и другие). Программой его симфонических поэм стали произведения Э. По («Молчание») и П. Шелли («Аластор»). Многие из ранних симфоний, как и сочинения других жанров, трактовались Мясковским в духе поэм о трагическом одиночестве героя. Однако в отличие от ряда отмеченных трагическим колоритом произведений начала XX века, в которых ощущались пессимизм и безверие, в концепции масштабных инструментальных сочинений Мясковского творящая воля, активное противленческое начало становились ведущими. Процесс этот постоянно нарастал.

Уже ранние инструментальные сочинения обнаружили такую важную черту творческой индивидуальности Мясковского, как неизменное тяготение к двум резко противопоставленным типам содержания, которые определяли стилевой облик произведений. С одной стороны, композитора всегда глубоко волновали остро-экспрессивные, трагедийные образы, обусловленные философским осмыслением драматических коллизий современного мира, углубленным психологическим анализом напряженной душевной жизни

«Сказки гипсового Будды» Л. Книппера, симфоническая картина «Египет» А. Дзегеленка, «Индусская» и «Китайская» симфонические сюиты С. Василенко.

[3] *Асафьев Б.* Избр. труды, т. 5.— М., 1957, с. 59.

индивидуума,— они доминируют в первых четырех симфониях, а также в 6-й и 10-й[4].

В этой связи наиболее показательна последняя из дореволюционных симфоний Мясковского — двухчастная 3-я (ор. 15, a-moll), написанная в 1914 году. Воплощение одной из наиболее монументальных трагических концепций[5], она во многом предопределила замысел 6-й симфонии прежде всего потому, что ее тема, подобно темам «Аластора», «Молчания», 2-й фортепианной сонаты, восходит к размышлениям о драматических событиях в жизни героя, но не исчерпывается ими. Убедительность трагической концепции сочи-



[4] Повышенная экспрессивность эмоционального строя 10-й симфонии (1927) потребовала особого склада тематизма, в котором, по признанию композитора, он «попробовал Шёнберга». Дальнейший путь Мясковского-симфониста подтвердил чуждость его эстетики нововенской школе, но, будучи истинно современным художником, Мясковский не оставлял без внимания и оценки ни одну из стилистических тенденций музыки XX века. В этой связи показательны мысли композитора, изложенные в период написания 10-й симфонии: «...Я, вопреки очевидности сегодняшнего дня, убежден в гениальности Шёнберга и возможности проникновения его последних изделий за пределы не только уха, но и до настоящих центров художественных эмоций. Но возможно, что он еще только овладевает новыми средствами выражения, как это было и со Скрябиным в последнем периоде» (письмо Н. Я. Мясковского Л. А. Половинкину от 9 июля 1927 года.— ЦГАЛИ, ф. 1947, оп. 1, ед. хр. 190, л. 1).

[5] В архитектонике двухчастного цикла симфонии особую смысловую нагрузку несут вступление к сонатному allegro I части и кода, замыкающая финал, написанный в рондо-сонатной форме. Кода претендует на функцию самостоятельного итогового раздела.

нения придают также героичность и романтическая экстатичность, проникновенный лиризм. Ореолом романтической приподнятости овеяна тема вступления к I части, порученная унисону шести валторн. Порыв, устремленность, незаурядную волю экспонирует главная партия II части. Но особенно многолик спектр лирических тем: от спокойно-созерцательных, сдержанно-горделивых (вступление к побочной теме I части, вторая тема побочной партии II части — с неизменным соло валторн) до траурного марша в коде симфонии (см. пример 1а, б на предыдущей странице).

Наряду с этим композитора постоянно привлекали светлые, лирические или жанрово-характерные образы, связанные с созерцанием природы или «объективного» мира народной жизни, которые обильно представлены в 5-й, 7-й, 8-й и 9-й симфониях. Обычно произведения, воплощающие столь контрастные образные сферы, создавались композитором почти одновременно. Весьма показательно, например, сопоставление 4-й и 5-й симфоний, завершенных в 1918 году. Остроэкспрессивный характер 4-й симфонии, ставшей непосредственным эмоциональным откликом Мясковского на события первой мировой войны, в которых он участвовал лично, полярен просветленному лиризму и жанровой характерности «кучкистской» по духу 5-й симфонии — первой мажорной симфонической фрески композитора. Постоянство принципа «контрастных пар» ощущается и при сопоставлении 5-й симфонии с 6-й, 9-й с 10-й, 11-й с 12-й.

В инструментальном творчестве Мясковского 10—20-х годов доминирует тип непрограммной симфонии, однако элементы обобщенной программности нередко присутствуют и подчас реализуются своеобразно, путем введения народно-песенных тем или образов. Например, теснейшим образом связан с народной песенностью тематический материал 8-й симфонии, в которой композитор задумал воплотить образ легендарного народного героя Степана Разина.

Светлым колоритом народной песни (заимствованной или близкой ей) пронизана музыка 5-й симфонии (ор. 18, D-dur, в четырех частях, 1918—1919), которую композитор называл «тихим» сочинением, а в письме к Прокофьеву подчеркивал ее «общедоступный» характер. Если 4-я симфония привлекла современников своим эмоционально-трагическим накалом, то 5-я владела совершенно иным образным «ключом» — поэтическим ви́дением мира. В сочинении впервые столь явственно выступает народно-жанровое начало, естественно объединяясь с мелодиями, записанными композитором на фронте. Эти записи, как признавал впоследствии Мясковский, имели «если не светлый, то все же уж гораздо более „объективный“ характер (многие темы вошли потом в 5-ю симфонию, причем одна — запись русинской „колядки“ под Львовом)»[6].

Подобный тип тематизма потребовал более прозрачной, чем в

[6] *Мясковский Н.* Автобиографические заметки о творческом пути.— Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в 2-х т., т. 2.— М., 1964, с. 16.

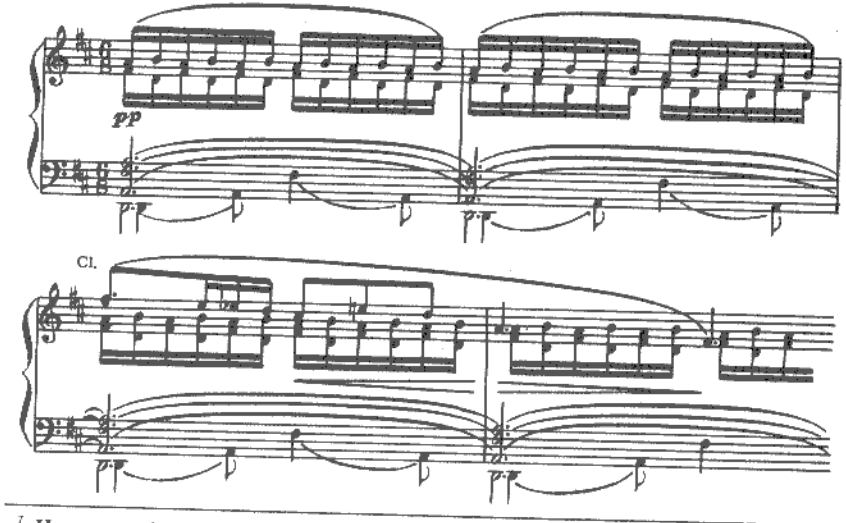
четырех предыдущих симфониях, оркестровой фактуры, ясного гармонического языка, многообразия четких ритмических структур, нередко предопределенных жанровой основой.

По сравнению с предыдущим симфоническим творчеством в 5-й симфонии явственно обнаружились преемственные связи с традициями русского классического симфонизма обоих ведущих его направлений. Жанровые черты, характер тематизма, ладогармонические принципы, подголосочность фактуры указывают на близость к кучкистам. Методы разработки материала и сама система организации общего симфонического «дыхания формы» свидетельствуют о родстве с симфонизмом Чайковского. Тенденция к слиянию признаков двух основополагающих русел отечественного симфонизма, наметившаяся в 5-й симфонии, окажется животворной для инструментального стиля Мясковского в целом и приведет в конце его творческого пути к обретению нового, синтетического типа драматургии: эпико-лирико-драматической.

В 5-й симфонии по-новому сказалось и такое индивидуально-характерное свойство стиля Мясковского, как стремление к многотемности форм (прежде всего сонатных) и многоэлементности тематизма. Кроме того, ощутимо неизбывное стремление композитора к обновлению канонических схем путем сочетания нескольких формообразующих принципов[7].

Время показало, что именно 5-я симфония стала примером немногочисленных репертуарных партитур в наследии композитора. Одна из причин этого заключена в особой эмоциональной откры-

2 Allegretto amabile



[7] Например, форму первой сонатной части симфонии композитор считал особенно удачной и естественной, «несмотря на новизну (псевдоотказ от второй темы в репризе и помещение ее в основной тональности на кульминации разработки)». Цит. по кн.: *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский.— М., 1982, с. 89.

тости творения, в душевной доброте этой музыки, ее направленности на широкого слушателя. Такова, например, поэтичная, словно излучающая мягкий свет, пасторальная главная партия I части, начинающая симфонию. Ощущение покоя, безмятежности создает пейзажная тема кларнета, близкая пастушьему наигрышу, звучащая на тоническом фоне струнных с мягкой секстовой «подсветкой». Подобные колористические картины, рожденные созерцанием природы, вызывают ассоциации с аналогичными образами в творчестве Римского-Корсакова и Глазунова (см. пример 2).

Иной мир чувств экспонирует масштабно представленная побочная партия, включающая четыре темы (их темповые ремарки следующие: 1 — L'istesso tempo e poco pesante, 2 — Più mosso, 3 — Più pesante, 4 — Con agitazione, molto più mosso). Уже в первой из них ощущается былинное начало, богатырская сила. Этим рождена и система выразительных средств: движение мерного шествия, хоровой склад фактуры, натуральный минор, подчеркнутая тяжеловесность оркестровки (деревянные и медные духовые в низком регистре):

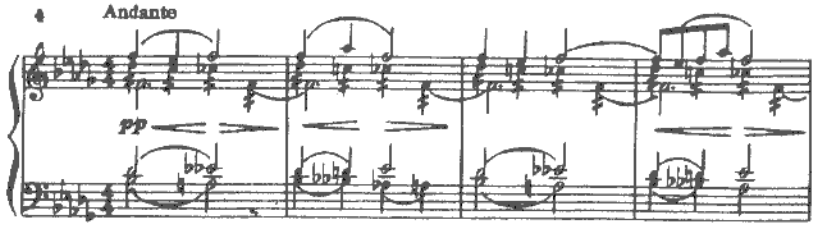
3 L'istesso tempo e poco pesante



Архаический склад присущ и третьей теме побочной партии, а две ее другие темы контрастируют своей настороженной тревожностью.

За многоплановой жанровой экспозицией наступает разработка, по тонусу более приближенная не к традициям эпического симфонизма (смена картин-эпизодов), а к стилистике подобного рода разделов лирико-драматической симфонии: идет напряженное развитие, в котором ощущается взволнованное восприятие художником окружающей действительности.

Та же тенденция не менее сильно выступает во II части (Lento. Quasi andante), которая становится центром драматических коллизий всего цикла. По замыслу композитора, здесь воссоздаются образы ночи, возникают жутковатые фантастические картины (средний раздел). Основная тема близка народной колыбельной — ее ведет гобой на зыбком беспокойном фоне струнных (тремоло, *pp*). Здесь родилась одна из первых инструментальных, ярко национальных по колориту колыбельных Мясковского, в дальнейшем представленных в партитурах 6-й и 22-й симфоний.



Этой музыке резко контрастирует обострение экспрессии в среднем разделе, где происходит непрерывное нарастание динамики, в частности в начальном фугато (тема изложена в низких регистрах деревянных духовых инструментов) .

Интонации народных мелодий и инструментальных наигрышей пронизывают темпераментное и динамичное скерцо (сложная трехчастная форма с элементами сонатности), построенное на трех подвижных темах, среди которых звучит украинская колядка. Масштабна и многотемна конфликтная финальная часть цикла, в которой преобладает мужественный характер. Коду симфонии замыкает возвращение архаической побочной темы первой части.

Одно из самых значительных явлений изучаемого периода – 6-я симфония (ор. 23, es-mo11), завершенная композитором в 1923 году. Сочинение, несомненно, принадлежит к высочайшим вершинам философско-трагедийного симфонизма Мясковского и находится у истоков линии драматического симфонизма в отечественной музыке XX века[8]. Думается, что симфония советского периода могла вести свой «отсчет» от этой фрески, а не от 5-й, традиционно воздвигаемой на эту роль.

Многослойность содержания 6-й симфонии далеко выводит это произведение за рамки лирической драмы. В нем искренне и с убеждающей силой воссозданы и обобщены переживания личности в переломные моменты истории: симфония отразила противоречивость умонастроений, выросших еще на почве предреволюционных и революционных мироощущений. В сложном психологическом строе 6-й симфонии сам Мясковский подчеркивал, с одной стороны, «инстинктивно верную идейную направленность», а с другой – свойственное части русской интеллигенции «жертвенное восприятие революции и гражданской войны»[9]. Однако сложность самой концепции не затеняет общий смысл всей идейной направленности сочинения – двойственное отношение к новой действительности.

[8] Подчеркнем: в следовании за «объективной» по содержанию 5-й симфонией одной из самых накаленных по силе трагической экспрессии партитур, каковой является 6-я, Мясковский в значительной степени продолжает устоявшуюся в русской и начинает развитую вслед за ним в советской музыке символику соотношения определенного нами образного строя двух соседствующих циклов. Достаточно напомнить о симфоническом наследии Чайковского и Глазунова, Прокофьева и Шостаковича.

[9] *Мясковский Н.* Автобиографические заметки о творческом пути. – Н. Я. Мясковский. Собр. материлов в 2-х т., т. 2, с. 16.

Этим и объясняется огромное воздействие 6-й симфонии на слушателей как начала, так и конца XX века, особое отношение к ней автора — самого сурового и непримиримого критика своих композиций.

Образный строй 6-й симфонии предопределен особенностями исторического момента, в который она создавалась, и глубоко личными переживаниями художника. Трудности, порожденные гражданской войной, интервенцией, хозяйственной разрухой, а также смерть близких людей очертили круг трагических жизненных переживаний, в котором рождалась тема будущей симфонии. Сыграли свою роль и литературные впечатления, в частности «жертвенное» понимание революции в символико-романтической драме бельгийского поэта и драматурга Э. Верхарна «Зори».

Свою концепцию революции, народа и личности Мясковский воплощает в музыке симфонии с помощью интонаций, образно-эмоциональных обобщений, цитатных привлечений, устоявшихся в сознании слушателя и имеющих либо символическое значение, либо устойчивый семантический смысл. Идейная суть симфонии окончательно кристаллизуется в финале, где для конкретизации замысла композитору потребовалось реально звучащее слово (духовный стих «Что мы видели», взятый из собрания М. Е. Пятницкого, исполняется хором) или общезначимые напевы, широко вошедшие в музыкальный быт первых послеоктябрьских лет («Карманьола», «Ça ira»). В финал включена также средневековая секвенция «Dies irae», издавна привлекаемая русскими и западными композиторами в качестве музыкального символа смерти.

Многообразный поток тем и настроений симфонии введен в русло масштабного, но внешне традиционного четырехчастного цикла. Первая часть (Poco largamente. Allegro feroce, сонатная форма) экспонирует конфликт динамически-активных образов (трагический возглас вступления, мятущаяся главная партия, порывистая первая связующая и импульсивно-повелительная вторая) и лирической сферы (строгая хоральная первая побочная, романтически-мечтательная вторая и мягкая, манящая заключительная)[10].

В скерцо (Presto tenebroso, рондо-соната) и в Andante appassionata (сложная трехчастная форма) расширяется и углубляется круг эмоций, выраженных в I части: тревожная настороженность и сумрачно-грозный колорит скерцо оттеняется темой плача-причета[11], которая возникает также в атмосфере лирико-патетических образов Andante. Финал симфонии (Molto vivace) построен на темах, о которых уже шла речь. Динамика контрастов (сила ре-

[10] Подобно большинству масштабных сонатных allegro, в I части ярко сказались такие черты тектонического мышления Мясковского, как многотемность экспозиции (здесь семь интонационно взаимосвязанных тем) и активное внедрение разработочного начала. Последнее — помимо наличия большой драматической разработки — необходимое звено психологически-конфликтного симфонизма.

[11] Интонационно родственная «Dies irae», она семантически приближена к образам тихих русских колыбельных (засурдиненные скрипки и челеста) и конкретно вызывает в памяти плач Юродивого из «Бориса Годуного» Мусоргского.

волюционной стихии и образы смерти) во многом определена здесь значимостью объективного начала.

Обилие тематизма, из которого воздвигнуто могучее здание 6-й симфонии, подчинено строгой логике взаимосвязи. Она проявляется на трех уровнях: интонационной фабулы, лейтмотивизма и арочных связей. Функцию лейтмотива берет на себя вторая тема связующей партии первой части — ее фанфарные интонации воспринимаются как повелительный возглас:

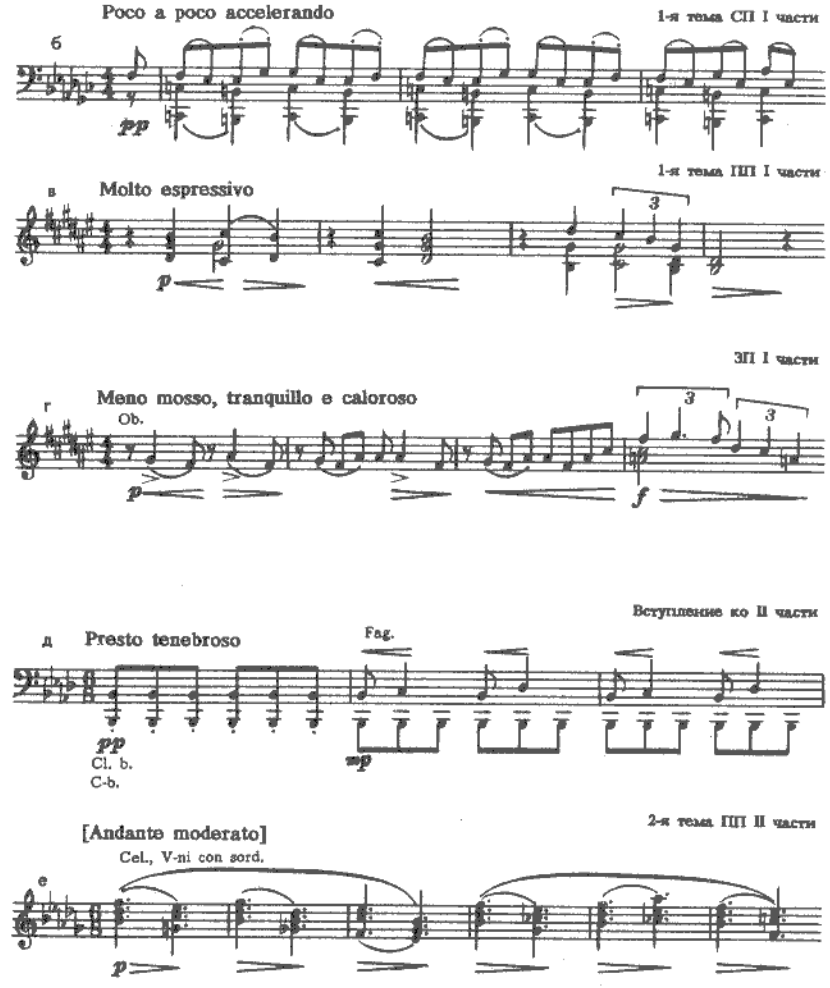


Пейзажная музыкальная звукопись сопутствует появлению лейттемы в скерцо (цифра 19, соло гобоя), лирико-романтический ореол она приобретает во вступительном разделе Andante (цифра 1, струнные) и как наплыв-воспоминание звучит при переходе к репризе финала (цифра 28).

Система тематических арок возникает на материале вступления I части, которое использовано как связующий мотив в скерцо (цифра 11) и при переходе к репризе финала (перед цифрой 30); главная партия I части появляется в ритмическом увеличении перед репризой финала, а основная мелодия Andante завершает симфонию. Подчеркнем: все названные темы, «вписанные» в материал разных частей, не меняют своего исходного облика, выступают в функции образов-констант.

Ведущая особенность интонационной фабулы симфонии заключается во взаимодействии двух сквозных образно-смысловых пластов, обусловленных антитезой сил жизни и смерти. Идея жизнеутверждения реализуется в темах, в которых преобладают кварто-квинтовые и октавные интервалы (вторая связующая, вторая побочная I части, основная тема Andante, светоносная «Карманьола»). Им контрастирует большая группа тем, интонационно и образно связанная с секвенцией «Dies irae», а потому тяготеющая к секундово-терцовой фонике (главная партия, первая связующая, первая побочная I части, вступительный раздел скерцо, эпизоды с челестой во II и III частях, «Ça ira», мотивы плача хора в финале). Таким образом, тема «Dies irae», которая в своем традиционном облике возникает лишь в финале, трактована композитором как своеобразный образ-процесс — его отдельные звенья складывались от части к части:





В целом весь привлеченный в финал цитатный материал вследствие своей интонационной спаянности с системой предшествующего тематизма (квинтовый диапазон «Карманьолы», длительное секундовое опевание в «Ça ira», квартовый зачин и плавная поступенность мелодии духовного стиха) оказывается способным выполнить функцию образно-интонационного итога. Именно этим обеспечивается органичность как важнейшее качество части, замыкающей монументальную композицию.

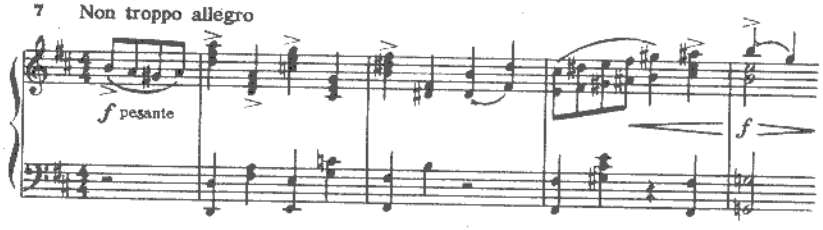
К концу изучаемого периода С. С. Прокофьев (1891—1953) стал автором четырех симфоний и четырех инструментальных концертов — трех фортепианных и одного скрипичного. Первым

опытом была «Классическая симфония» (ор. 25, D-dur, 1916—1917), отмеченная непосредственностью чувства, мягкостью юмора, своеобразием лиризма, грациозностью музыкальной пластики[12]. Композитор задумал ее как «симфонию в гайдновском стиле» с применением в контексте современного искусства элементов техники и манеры письма австрийского классика. О последних, в частности, свидетельствует подчеркнутая четкость структуры сонатной формы в I части и финале, динамичный профиль экспозиций и реприз, нередко направленных к стреттным заключительным построениям. Элементы стиля Гайдна проступают и в характерности кадансов и тональных планов, в преобладании мотивного принципа в разработочных разделах, в нередком обращении к общим формам движения, трелям, форшлагам, гаммообразным и трезвучным формулам, в обнаженности контрастов акварельного *pp* и громогласных *tutti*.

В обычной для венцев четырехчастной структуре симфонического цикла Прокофьев трактует III часть как традиционное обращение к танцевальной форме, но в отличие от Гайдна использует не менуэт, а гавот — жанр, который станет обиходным в классицистской линии творчества автора «Золушки» и фортепианных пьес ор. 12.

Вместе с тем многие черты мелодического строя симфонии, дансантная упругость ее ритмики и особенно необычность гармонического языка свидетельствуют о преобладании черт стиля самого Прокофьева, о характерности почерка художника XX века.

Так, например, гаммообразная главная партия I части, изукрашенная трелями, казалось бы, весьма приближена к стилистике Гайдна, если бы не неожиданный тональный сдвиг в до мажор с последующим возвращением к исходному ре мажору. Неповторимая гармоническая манера Прокофьева проявилась и в свободном сопоставлении мажорных трезвучий (D, C, H) в «раскраске» мелодической линии галантного Гавота:



Неоклассицизм не был для Прокофьева явлением преходящим, случайным. Напротив, он оказался созвучным художественной эстетике композитора с присущим ему рационализмом мышления, логичностью конструкций, гармоничностью жизненного восприятия. Своеобразной гранью классицизма Прокофьева стал налет легкой ироничности, театральной игры. Об этом в дальнейшем будут свидетельствовать не только партитура «Золушки», но и инструментальные эпизоды «Дуэньи», медленные части концертов и сонат.

[12] Симфония написана для парного состава оркестра без тромбонов.

Начиная с первых творческих опытов Прокофьев избегал в искусстве проторенных путей. Подобно ранним операм и балетам, он ведет «разведку» разных магистралей жанра симфонии и концерта. Крупные инструментальные формы композитора поражают контрастностью образных сфер, многоплановостью структурных решений и всей системы выразительных средств.

Сложный звуковой мир 2-й симфонии (ор. 40, d-moll, 1924) родился, по признанию композитора, «не без влияния Парижа», где она создавалась. В самобытной двухчастной фреске, конструктивный замысел которой (сонатное allegro и тема с вариациями) «напоминал план последней сонаты Бетховена ор. 111»[13], отразились многие стилистические тенденции, характерные для мирового художественного процесса изучаемого периода. В I части, определенной Прокофьевым как «музыка из железа и стали», господствуют жесткие полигармонические и кластерные эффекты, возникающие вследствие интонационно-ладовой самостоятельности каждой линии многослойной фактуры. Здесь налицо обнаженность тембровых контрастов, энергия мощных звуковых нагнетаний и разрежений, обилие кульминаций, нередко спонтанных.

Особый динамизм упругих равномерно-акцентных ритмов и одновременно «раскованность» полиритмии, проникновение элементов импровизационности говорят о знакомстве композитора с таким важным каналом бытовой музыки, как джаз.

В мягкой лирике и жанровой характерности II части ощущается «отсвет» фольклорных тенденций, преломленных в традиционно петербургских акварельных корсаковско-лядовских образах (тема, 2-я и 4-я вариации) либо через истовость народного празднества, заставляющего вспомнить стиль Стравинского русского периода (5-я вариация)[14].

В характере музыки 2-й симфонии, в самой ее образно-поэтической системе четко обозначились самобытные черты Прокофьева-симфониста. Среди них — истинно театральная выпуклость, зримая «прорисовка» ведущих образно-интонационных идей, их подчеркнутая конфронтация. В структуре сонатного allegro I части справедливо, видимо, говорить о «зонах» главной и побочной партий. Первую из них составляет призывный возглас вступления (нисходящие тираты в объеме тритона), сама размашисто-горделивая главная тема, интонационно взаимосвязанная со вступлением и отмеченная броской ладовой «раскраской», и динамичная токката связующего раздела. Вторую зону представляют грузно-тяжеловесная, провозглашаемая низкими медными побочная и один из самых громогласных эпизодов в экспозиции — заключительная партия, в многослойной туттийной звучности которой сведены воедино уже звучавшие тематические элементы.

[13] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания.— М., 1961, с. 173.

[14] О параллельности исканий в этой области Стравинского и Прокофьева свидетельствовали партитуры «Весны священной» и «Скифской сюиты».

Не менее показательны для симфонической архитектоники Прокофьева образное наполнение и структурное решение развивающих фрагментов сонатной формы I части — разработки и коды. Эти объемные разделы композитор трактует как серию чередующихся, достаточно замкнутых «блоков», где ведущие темы-образы подвергаются жанрово-характеристическому «пересмотру», вариационному по своей сути видоизменению, при этом сохраняют явственную связь с исходным образом-импульсом. Смена различных картин, жанровых зарисовок, фиксация тех или иных эмоциональных состояний преобладают над идеей развития, качественного изменения тем (отсюда в симфонии Прокофьева гораздо меньшая роль мотивно-разработочных приемов). Так на материале главной партии возникают чопорный менуэт, марш, скерцозный эпизод, «танец с прыжками» и серия других жанровых метаморфоз. В частности, «танец с прыжками» настолько рельефен, что позволил композитору на нем и на материале побочной партии «перекинуть» тематическую арку от I части к финальной вариации симфонии.

Столь свойственное Прокофьеву эпическое начало (2-я симфония, несомненно, стоит в ряду эпических концепций композитора) нередко воплощается именно с привлечением вариационных форм или вариантного метода развития тематического материала. Поэтому не случайно во II части представлен вариационный цикл. В его основу положена мягкая песенная мелодия, которую ведет гобой на плавно покачивающемся фоне струнных. Эта диатоническая тема экспонирует один из характерных для раннего Прокофьева тип объективизированной, целомудренной лирики и привлечена композитором из несостоявшегося «белоклавишного» квартета.



Само жанровое решение шести вариаций, их расположение в общей структуре финала и всей симфонии свидетельствуют о стремлении к внутренней группировке, дающей известную ориентацию на традиционные разделы «полнометражного» инструментального цикла. Так, тема и близкие к ней по настроению первые две вариации составляют единую лирическую «зону», за которой начинается «зона» скерцо, представленная триадой вариаций жанрового склада с лирической серединой (3-я и 5-я, живописующие разные «лики» скерцозного, разделены 4-й вариацией — колыбельной, отмеченной лядовским колоритом). Функцию финала-обобщения выполняет 6-я вариация. Об этом свидетельствует ее разросшийся масштаб, возвращение к сложной полигармонической фактуре I части, устремленность всего развития к генеральной кульминации, уже упоминавшиеся «наплывы» главной и побочной тем начального Allegro. Однако кода, как тихое музыкальное послесловие, возвращает музыку Andante на «круги своя» — тема вариаций повторяется в первоначальном виде.

Одна из вершин симфонизма Прокофьева и всей инструментальной музыки нашего столетия — 3-я симфония, созданная в 1928 году (ор. 44, c-moll). Как и последующая 4-я, она родилась в недрах театрального творчества композитора, являя зримое доказательство естественной взаимосвязи театра и симфонии в творческой лаборатории мастера. Основой 3-й симфонии послужила музыка оперы «Огненный ангел», написанной по одноименной повести В. Брюсова между 1919—1927 годами. И хотя партитура 3-й симфонии не содержит ни одной ноты, не сочиненной для оперы, это, по существу, вполне самостоятельная музыкальная концепция, драматургическую и образно-смысловую автономию которой ревностно защищал сам автор.

Создавая симфонию как завершенное музыкальное целое, не имевшее никаких сюжетных связей с оперой, Прокофьев пользовался двумя методами ее организации: первый сводился к включению (обычно без явных изменений) значительных инструментальных или вокально-инструментальных эпизодов в ткань той или иной части цикла. Например, наибольшую долю разработки I части симфонии составил симфонический антракт (поединок героев), звучавший в III действии оперы; материал начального раздела медленной части был заимствован из сцен в монастыре финального V акта оперы; в качестве основного тематического «фонда» скерцо использовались фрагменты из картины заклинания бесов (II акт).

Не менее активно Прокофьев обращался и к другому методу. Он может быть определен как своеобразный принцип «музыкальной мозаики», при котором с поразительной естественностью «сращивались», подгонялись одна к другой различные тематические единицы — вплоть до очень кратких.

Разнообразный материал, привлеченный из оперы в симфонию, не производит впечатления пестроты, несмотря на множественность тематизма, неожиданность, а порою парадоксальность образных сопоставлений. Напротив, инструментальная фреска поражает

органичностью взаимосвязи всего тематического комплекса при всем разнообразии, истинно театральной выпуклости составляющих его тем-характеристик. Причин здесь несколько. Одна из них восходит к высочайшему уровню симфонизации самой партитуры «Огненного ангела», жанр которого, несомненно, должен быть определен как опера-симфония. Постоянное движение сквозных тематических идей, важнейших мелодических импульсов совершается в системе, предполагающей равнозначность вокальной и оркестровой партий (последняя нередко дублирует первую), или в инструментальных эпизодах, выполняющих обобщающую музыкально-драматургическую функцию.

Сами же многочисленные темы, и прежде всего стройная лейтмотивная структура, соподчиняются по принципу «интонационной фабулы» (термин И. Барсовой), функцию которой выполняет поступенное восходящее или нисходящее движение в объеме малой терции. В опере эта интонационная идея составляет лейтмотив галлюцинаций Ренаты, главной героини, в симфонии утверждается в теме вступления I части. «Прорастание» лейтинтонации без труда обнаруживается в тематизме всех разделов и частей симфонии. Сравним для примера такие важные мелодии-характеристики, как мотив вступления, главная (лейтмотив любви Ренаты к Огненному ангелу — Мадиэлю) и побочная (тема любви рыцаря Рупрехта к Ренате) партии I части, начальные эпизоды скерцо (заклинание духов — указанный мотив вступления) и Andante (тема монастыря), средний раздел финала. Для наглядности «интонационная фабула» выделена пунктиром:



Среди приведенных тем некоторые, в частности основной образ Andante, были созданы композитором до начала работы над «Огненным ангелом» в качестве инструментальных мелодий (заимствовались, как и тема вариаций 2-й симфонии, из «белоклавишного»

квартета). Включенные в симфонию, они, по выражению Прокофьева, «вернулись в лоно инструментализма».

Разумеется, новый жанровый контекст потребовал известного пересмотра тембровых характеристик и драматургических функций отдельных тем. Так, например, тема, ставшая главной партией первой части (см. вторую строку примера 9), экспонируется в симфонии в драматической окраске валторн, в то время как в опере ей сопутствовала звучность струнных. Большая драматическая действенность свойственна, в частности, лейтмотиву Рупрехта-рыцаря (им открывается опера). Его упруго-динамичная фанфарная интонация, часто возникающая в музыке I части, способствует конструктивной четкости и направленности формы[15].

В общей драматургии цикла симфонии центр тяжести вынесен в область финала — этой грандиозной звуковой фрески вселенского масштаба. Если образный мир I части составляет конфронтация эмоционально окрашенной лирики (во множестве оттенков, градаций) и драматической экспрессии, а в скерцо и медленной части тревожность стихийного порыва, его буйная устремленность противопоставлены философскому сосредоточению, то трагическая величавость финала отбрасывает свой отсвет на все происходящее. Грандиозные звуковые массивы погребального шествия крайних разделов финала оттеняются в среднем эпизоде таинственными образами звучащей тишины (как не вспомнить листовское «так звучит тишина в могильном склепе»). Могучий драматический мир 3-й симфонии будет иметь мощные «всполохи» в позднем симфонизме Прокофьева, прежде всего в его 6-й.

По сравнению с буйно-красочной, не без оттенка экспрессионизма 3-й симфонией, отмеченной силой образных контрастов, 4-я симфония (ор. 47, C-dur, 1930; вторая редакция — 1947) стилистически и эмоционально более проста. В ней преобладают выразительные и характеристические портреты, которые обязаны своим рождением музыке балета «Блудный сын»[16]. Так, например, функцию лирического скерцо выполняет в симфонии целиком перенесенный сюда развернутый балетный номер, служивший характеристикой Красавицы. Его изящная мелодия, наделенная пластической грацией, тонкостью гармонических сдвигов и тембровых переключений, обладает той особой прокофьевской выразительностью, которую Б. Асафьев образно определил как «звукожест» (пример 10).

Многократное возвращение темы в рамках скерцо придает трехчастной композиции Moderato черты рондальности, причем каждый «наплыв» мелодии привносит свою легкую обновляющую «подсветку» (фактурную, ладогармоническую, ритмическую, тембровую).

[15] В четырехчастном цикле симфонии только I часть «уложена» в сонатную схему. Три последующие представляют собой сложные трехчастные формы.

[16] Из номеров, не вошедших в 4-ю симфонию, Прокофьев составил симфоническую сюиту «Блудный сын» (1929). И в других симфонических сюитах этого периода его сценическая музыка как бы получала вторую жизнь. Имеются в виду сюиты из балетов «Шут» (1922), «Стальной скок» (1926), опер «Любовь к трем апельсинам» (1924), «Игрок» («Четыре портрета и Развязка из оперы „Игрок“», 1931).



Это позволяет говорить о наличии здесь, в качестве формы второго плана, рассредоточенного вариационного цикла, столь характерного для архитектоники Прокофьева.

В целом структурная сторона 4-й симфонии обладает уравновешенностью, соразмерностью каждой из четырех ее частей. Это во многом предопределяется тем, что в отличие от 3-й симфонии здесь меньшую роль играет метод «музыкальной мозаики» и композитор чаще оперирует крупными фрагментами, заимствованными из балетных номеров, которые характеризуют героев или сценические ситуации. Однако эти номера (например, «Уход», «Встреча с товарищами», «Мужской танец», «Возвращение») активно симфонизированы, важная роль принадлежит и новому материалу, который разворачивается в новых сочетаниях, не использованных в музыке балета.

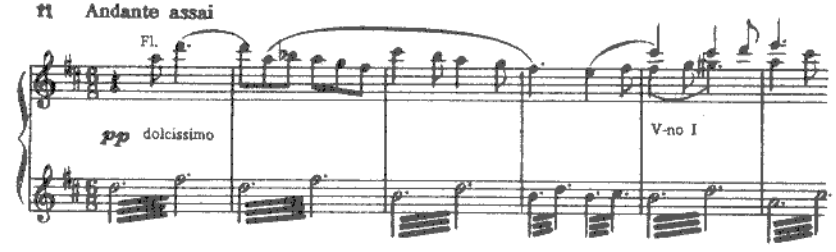
Яркий «портрет» основных образов симфонии создается уже в ее I части (Allegro eroico, сонатная форма). Ее начинает размашистая эпическая тема вступления, сочиненная вне музыки балета при создании композитором второй редакции симфонии. Этой эпико-повествовательной теме Прокофьев, видимо, придавал особую смысловую роль, так как использовал ее и во II части, и в качестве традиционной арки-обрамления в коде финала.

Не менее рельефно очерчен образ главной партии, экспонирующей в мелодической линии, наделенной незаурядной энергией, динамику и волевой порыв. Нагнетанию энергии способствует и характер сопровождения — неизменный пульс равномерно бегущих фигураций. Женственная мягкость побочной партии, лирико-созерцательной по своей сути, превосходно контрастирует с двумя предшествующими характеристиками.

4-я симфония, ставшая во второй редакции монументальной фреской, по своему образно-драматургическому рельефу далеко отходит от лирической созерцательности как доминирующей эмоциональной сферы балета «Блудный сын». В ней много ликующе-звонкой, эмоционально-открытой музыки, маршевых ритмов, оттеняемых эпической величавостью неспешных тем и чуть ироничных танцевальных движений.

В отличие от жанра симфонии, отмеченного в изучаемый период интенсивностью развития, многообразием индивидуальных решений, инструментальный концерт формировался менее активно. И все же симфоническую музыку конца 10—20-х годов невозможно представить себе без таких выдающихся свершений, как инструментальные концерты Прокофьева (три фортепианных и 1-й скрипичный).

Именно в последнем из названных произведений (к о н ц е р т ор. 19, D-dur, сочинялся в 1916—1917 годах) обозначились важнейшие индивидуально-неповторимые черты стиля струнных концертов Прокофьева. Важнейшая из них — доминанта лирической кантилены как наиболее естественной звуковой функции избранного композитором инструмента. Именно этим фактором предопределяется своеобразие эмоционально-жанрового наполнения трехчастного концерта, где I часть лишена традиционной действенности, зримой энергии развития, контрастного противопоставления ведущих тем. В экспозиции утверждает себя иной принцип — не образных антитез, а мягкого дополняющего контраста. Об этом можно судить по соотношению круга тем и настроений, выраженных здесь. Оттенок задумчивости имеет светло-мечтательная начальная лирическая тема. Тембры солирующих флейты и скрипки, «парящие» над тремолирующими струнными, подголосочный тип фактуры со свободным развитием каждой линии, романтический колорит гармонии — все это сообщает исходному образу особую задушевность, мечтательность:



Связующая партия имеет ярко прочерченный звуковой рельеф; этому способствуют пассажи, трельное движение, интенсивность гармонических смен. И вот побочная: ее индивидуальность предопределена сопричастностью к миру сказки, игры, фантастических видений. Отсюда своеобразная «двухмерность»: нарочитая внешняя угловатость (скачки на большие интервалы, резковатые тираты и трели) как бы несколько затеняет более сущностное — оттенок повествовательности.

Как и в сонатных структурах первых частей симфоний, в аналогичных разделах инструментальных концертов зона разработки трактуется как серия жанровых метаморфоз тематического материала. Путем образного заострения происходит активизация движения, но композитор, в отличие от симфонического метода Шостаковича, как правило, не стремится к резкой деформации, нахождению контрастной «изнанки» образа.

В разработке I части скрипичного концерта уже наблюдаются вышеописанные видоизменения основных тем: лирическая зримо ожесточается, сказочная приобретает саркастический оттенок.

Сама трактовка репризы, обычно «тихой», иногда сокращенной (за счет изъятия либо резкого сжатия побочной или периферийных тем), нередко предусматривает абсолютное главенство ведущей лирической идеи. Тема, которая начинала I часть концерта, в репризе звучит особенно нежно и привольно: она поручена оркестру и расцвечена скрипичными фиоритурами, изложенными в высочайшем регистре con sordino. Побочная и заключительная партии опущены[17].

В связи с особой драматургической весомостью ведущей лирической темы концерта следует отметить и ее «репризу на расстоянии»: она звучит в коде сочинения (у солиста и группы первых скрипок) в контрапункте с основной темой финала (оркестр), создавая столь излюбленное композитором обрамление.

В подобном образном контексте сочинения, где в финале возникает своя череда лирических эмоций, наиболее контрастной оказывается новая жанровая ситуация, реализуемая в скерцо. В потоке неистребимого вечного движения (темп Vivacissimo, форма скерцо — пятичастное рондо) возникают фантастические картины, видения, иногда не лишенные и черт сарказма.

Пожалуй, именно в партитуре 1-го скрипичного концерта Прокофьев обрел тот звуковой баланс между солистом и оркестром, который оправдает себя, окажется устойчивым и будет применяться в последующих концертах для струнных. Композитору было важно нахождение равновесия между солистом и оркестром, а не их соревнование. Отсюда меньшую роль играют традиционное противопоставление tutti и solo, развернутые каденции. Чаще всего солист сливается с оркестром в едином звуковом потоке.

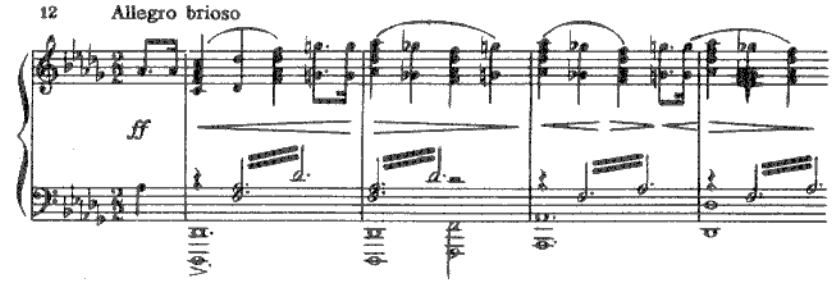
Три фортепианных концерта задуманы Прокофьевым в 10-х годах и первые два завершены в это десятилетие (ор. 10, Des-dur, 1911 — 1912, и ор. 16, g-moll, 1913). Однако 2-й концерт получил окончательную редакцию лишь в 1923 году; 3-й (ор. 26, C-dur) датирован 1917 — 1921 годами.

1-й концерт наглядно представил многие грани самобытного прокофьевского пианизма: динамику токкатно-мартеллятного движения, обманчивый «примитив» quasi-этюдных построений, энергию резких скачков, весомость крупных аккордовых «колоннад» и, напротив, хрупкую графику лирических эпизодов.

1-й концерт приближен к форме инструментальной поэмы, его одночастная структура восходит к традициям сжатой цикличности фортепианных композиций Листа (оба концерта, соната h-moll). Троекратное проведение вступительной темы (в начале

[17] Несомненно, главенство ведущего лирического образа в структуре I части более приближает ее контуры к сложной трехчастной форме. Подобные явления наблюдаются не только в Andante 1-го скрипичного концерта, но и в первых частях 2-го фортепианного концерта, 3-й симфонии.

и конце пьесы, а также после окончания экспозиции перед медленным эпизодом в gis-moll) выдвигает ее на роль своего рода арки-портала. Перед нами образ, очерченный Прокофьевым лапидарно, броско: в патетическом Des-dur, в оркестровом tutti многократно повторяются призывно-повелительные интонации, живописующие нелегкое и упорное восхождение.



После небольшой каденции этюдного плана возникает темпераментный танец (главная партия), в мелодии которого преобладают пунктирные ритмы и долгие «раскачки»-повторения одного звука.

Печальный лирический образ побочной (Meno mosso, e-moll) рожден в поэтическом мире прокофьевской сказки. Однако более приметный лирический «островок» возникает в зоне медленного эпизода (Andante assai), но и он быстро отдаляется, оттесненный энергичной моторикой динамичных тем — скерцозного эпизода и репризы. Последняя включает виртуозную каденцию солиста на материале главной партии и образные трансформации сокращенных вариантов побочной и заключительной тем.

1-й фортепианный концерт стал интересным примером трактовки принципа сольно-оркестрового состязания, предопределенного многоплановостью образной драматургии в рамках слитной многочастной архитектоники.

На смену бурным эмоциям 1-го концерта во 2-м приходят новые образы: романтически окрашенная лирика и повествовательность начального Andantino (I часть), великолепная простота и строгость тихого колыбельного напева в середине финала, а по контрасту — истовая устремленность быстронесущегося звонкого скерцо (II часть), устрашающая мощь образов интермеццо (III часть), токкатная взрывчатость финала.

Неспешная повествовательность рассказа становится главным образным ключом широкораспевной лирической темы, которую предваряет краткая вступительная нисходящая попевка (оркестр), напоминающая секвенцию «Dies irae».

Балладный колорит главной темы первой части (ей сопутствует авторская ремарка «narrante»— «рассказывая») подчеркивается простотой ее кварто-квинтового «остова» с ямбическим типом пульса, равномерностью триольного движения фона, интонационно с ней взаимосвязанного, красочными модуляционными сдвигами (g — cis, g — fis):



Значительность ведущего образа первой части усилена и тем, что композитор наделяет его темой-спутником: в среднем регистре у фортепиано звучит колокольный мотив, изложенный в полновесной фактуре, которая заставляет вспомнить инструментальное письмо Рахманинова.

Сам тип разработки главной темы и других, менее масштабно поданных в первой части[18], устремлен в русло эпико-драматического развития — возникает серия вариационных преобразований. В частности, весь центральный раздел Andantino представляет собой гигантскую каденцию солиста, в основе которой лежит вариационное развитие основной темы. Оно представляет собой единую волну нарастания, исполненную стихийной мощи, неудержимого порыва[19]. Чрезвычайно показательно и фактурное многообразие: от скромных акварельных звучностей в начале каденции — через все более масштабный охват регистров — к грандиозному фортепианному tutti (трехстрочное изложение). На гребне этой кульминации вступает оркестр, грозно провозглашающий тему вступления, после чего происходит свертывание динамики и естественное возвращение к исходному, балладно-повествовательному «лику» основного образа (сокращенная реприза включает только главную тему). И лишь как напоминание о пережитом в оркестре возникает мотив вступления.

В архитектонике крупных циклических форм Прокофьева уже отмечалась большая образно-смысловая роль системы арочных связей обрамляющих частей. В рамках 2-го концерта она получает специфическую реализацию. Здесь имеет место не повторение одной из ведущих мелодических идей I части в финале, а принцип, исходящий из музыкальной ассоциативности. Речь идет об эмоциональной перекличке и очевидном интонационном сродстве основной темы I части и центрального эпизода финала (все та же кварто-квинтовая интервалика). Колыбельная по складу тема (в среднем разделе финала) в натуральном миноре снова развивается как цикл вариаций.

3-й, трехчастный, концерт обобщил многолетние искания Прокофьева в сфере фортепианной музыки. В сравнении с драматической экспрессивностью 2-го концерта, в 3-м больше жизнеутверждающих эмоций. В целом его образный мир тяготеет к двум полюсам: на одном — упоенность движением, стальным блеском пассажей, напористостью ритмики (таковы, например, главная партия сонатной I части и основная тема рондо-сонатной формы финала со свойственным им энергетизмом пассажей и параллельных движений); на другом — половодье лирики, поражающей многообразием оттенков и градаций. В этой связи можно выделить показательные эпизоды в каждой части. Протяжной крестьянской песенностью напоен элегический запев-зачин начального Andante, порученный кларнету. Он становится ведущим поэтическим символом всего сочинения, придает ему неповторимый национальный оттенок:



Диатонический склад темы с типично русскими кварто-квинтовыми оборотами[20], сама тембровая семантика вызывают ассоциации с музыкальными пейзажами России, которые возникают, например, в кларнетовых напевах начала 21-й симфонии Мясковского или в теме Руси из симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом».

Наряду с темой вступления в лирический мир I части входит и побочная, скерцозный ракурс которой создается причудливостью тематических изгибов и мерностью стаккатного аккомпанемента. Есть свой лирический «оазис» и в музыке финала — его центральный эпизод заполнен патетической инструментальной кантиленой открыто-эмоционального характера.

Центральное место в образной драматургии концерта занимает II часть, Andantino. Это пять характерных вариаций, выросших на

[18] Речь идет не только о теме вступления, но и о контрастно возникающем сказочном эпизоде, отмеченном также чертами легкой ироничности. Этот образ экспонирован в I части как небольшой вариационный цикл, однако отсутствие в репризе освобождает его от функции побочной партии, а форму части, как уже отмечалось, приближает к трехчастной. Все последующие разделы концерта написаны в трехчастных формах.

[19] О волнообразной структуре можно говорить и на уровне всей I части.

[20] Тот же интонационный «каркас» будет применен и в основной теме финала.

основе певучей лирико-танцевальной темы с присущей ей чуть церемонной грацией.

Подобно вариационному циклу 2-й симфонии, тема выполняет и функцию обрамления (в конце части она в неизменном виде возвращается в партии оркестра). Подобная рамка обнимает серию жанровых зарисовок, среди которых лишь первая близка теме в образном плане. Друг друга сменяют буйная скоморошина (2-я вариация), мечтательный ноктюрн (4-я), театрализованный маршествие (5-я). Фантазия композитора в области фактуры, лада, гармонических решений и других элементов выразительности кажется неиссякаемой.

Инструментальные концерты и симфонии Прокофьева отразили многообразие стилистических исканий в музыкальном искусстве 20-х годов.

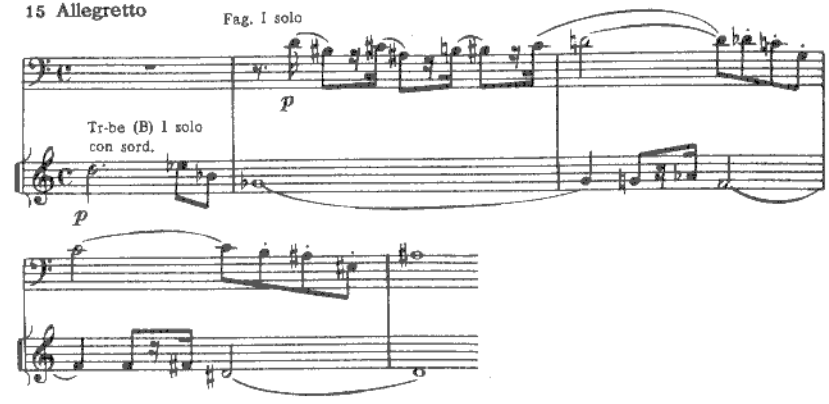
Свой важный вклад в развитие симфонизма изучаемого периода внесло и творчество молодого Д. Д. Шостаковича (1906—1975), поражавшее современников истинной самобытностью и исключительной широтой стилистических горизонтов.

Как известно, уже 1-я симфония (ор. 10, f-moll, 1925) принесла девятнадцатилетнему автору мировую славу. Дипломная работа оказалась не робким поиском своей художественной индивидуальности, а могучей демонстрацией ее наличия. При, казалось бы, внешней традиционности четырехчастной структуры симфонии и очевидности творческого преломления разнороднейших влияний (лирики Чайковского в I части и финале, театральности Прокофьева в скерцо, скрябинских «томлений» в медленной части и трагического пафоса Вагнера в финале) 1-я симфония наделена рядом самобытнейших черт, которые станут определяющими в системе мышления Шостаковича-симфониста. Важнейшая из них — концептуальность замысла, фиксирующего не только яркие жизненные впечатления героя, но и в значительной степени раздумья об окружающем мире, а порою и конфликтное столкновение с ним (последнее особенно ощутимо в траурном эпизоде III части и в его отзвуках в финале).

Разнохарактерность жизненных импульсов воплощена в череде контрастных эпизодов-зарисовок: жанровых, лирических, гротесковых. Глубина и панорамность их претворения прежде всего предопределена образной многомерностью самого тематизма. Шостакович широко оперирует темами, способными к множественным образно-жанровым трансформациям, к обнаружению неожиданных граней, контрастной «изнанки». Так, например, хрупкая вальсообразная мелодия побочной партии I части в разработке нарочито огрубляется и тем самым переключается в сферу зла (отметим и жанровую модуляцию — четырехдольный метр подчеркивает маршеобразные черты). Аналогичные моменты можно отметить и в музыке скерцо (пасторальный напев низких флейт возвращается в облике угрожающего шествия), и в музыке III части, где

тоскливый напев одинокого гобоя превращен в жесткий марш — громогласный хор меди. Отдельные темы финала одновременно предстают то как возвышенно-одухотворенные, то как фатально-трагические. Вместе с тем единству замысла симфонии способствует последовательно проведенный принцип монотематизма, а также другие формы взаимосвязи частей сочинения.

По-театральному броский вступительный образ — загадочный, вопросительный диалог засурдиненной трубы и фагота — становится важнейшим интонационным и ритмическим импульсом для последующего темообразования. Его «зерна» прорастают в тематизме основных партий всех частей.



В лапидарности образа вступления ярко обозначилось еще одно самобытное свойство Шостаковича-симфониста. Театральность мышления активизировала в драматургии сочинения персонификацию отдельных тембров. Возгласы трубы, как своего рода конкретного действующего лица в спектакле «инструментального театра» 1-й симфонии, будут слышны между главной и побочной темами, в начале разработки и коды, в конце I части. Они напомнят о себе и в III части.

Одним из факторов широкого внедрения театральности, обеспечивших музыкальным образам симфонии особую доступность, стала жанровая конкретизация тематизма. Уже шла речь о вальсовой сути побочной темы. Главная партия иная — в ее основу положена энергичная пульсация марша, четкая квадратность строения, волевая напористость (интонационно она взаимосвязана с фаготными «репликами» вступления).

Не менее жанрово-рельефно очерчены и образы скерцо, приближенного к типу комедийно-игровой пьесы. Его основная тема — задорный галоп — впоследствии станет неизменным участником музыки Шостаковича для театра и кино. Особый концертный блеск галопирующей теме придает тембр солирующего фортепиано. Вторая мелодия, Meno mosso, заставляет вспомнить о тихой колыбель-

ной, которая не раз возникала в инструментальной музыке мастеров петербургской школы – Лядова, Мясковского, Прокофьева.

Если первые части симфонии с обманчивой легкостью воспроизводили череду жизненных впечатлений, то Lento и финал (идущие без перерыва) резко им противостоят, создавая острейший контраст. Медленная часть освобождается от функции традиционного лирического центра, экспонирующего гармонию мыслей и чувств. Здесь иное: воочию сталкиваются образы жизни и смерти (средний раздел трехчастной формы – похоронное шествие). Финал задуман как реакция на эту коллизию – вот почему в его ткань органично введены темы предшествующей части. Однако и трубный глас, и мелодия траурного эпизода значительно переосмыслены[21], а потому не противоречат общей оптимистической идее сочинения – утверждению воли к жизни.

Чрезвычайно заметные явления советского искусства 20-х годов, осваивавшего показательную для тех лет проблематику, – 2-я («Симфоническое посвящение Октябрю», ор. 14, 1927) и 3-я («Первомайская», ор. 20, 1929) симфонии Шостаковича. В них композитор стремился запечатлеть разноликость революционных событий, преподнеся их как бы в театрализованной форме. Выполненные в броской, плакатной манере, оперирующие образом «коллективного героя», обе партитуры исходят из иллюстративно-монтажного метода, театрально-сценических приемов. В обоих случаях применена сложно-составная одночастная форма с хоровым эпилогом. Заключительный хор «Посвящения Октябрю» написан на слова А. Безыменского, в «Первомайской» использованы стихи С. Кирсанова.

Обобщенная программность 2-й с и м ф о н и и близка смысловой и драматургической схеме театрализованных массовых празднеств первых послеоктябрьских лет: от хаоса и беспросветного чувства к пробуждению революционной стихийной силы и активности масс. Сюжетная логика предопределила свободный монтаж эпизодов преимущественно иллюстративного плана. Уже вступительное Largo носит яркоизобразительный характер: в рокочущий гул сливаются голоса-линии, выплывающие из глубин низкого регистра. Тематизм как таковой отсутствует, преобладают общие формы движения и свободное наложение одного голоса на другой[22] (частота их ритмического пульса возрастает в геометрической прогрессии). Ткань уплотняется, и сквозь нее прорываются призывные интонации медных.

Следующий «кадр» (цифра 13) также подчинен идее нагнетания динамики, но выполнен в другой манере: по принципу линеарной

[21] В сонатной композиции финала обращенный вариант темы гобоя из Largo выполняет функцию побочной партии; с нее же начнется реприза, ибо главная партия поглощена кульминацией разработки.

[22] Фактура начального эпизода заставляет вспомнить о своеобразии техники ансамблевого письма (октет дворников, децимет полицейских) в опере «Нос», создававшейся в то же время. Ни тематическая значимость, ни текст не играли своей традиционно ведущей роли. Важен был лишь общий звуковой конгломерат.

полифонии объединяются голоса (скрипка, кларнет, фагот, потом остальные деревянные и струнные, кроме контрабасов), которые ни тематически, ни тонально между собой не связаны. В этом «линеарном фугато» тематизм аморфен, нарочито неконкретен. Энергетизм эпизода оттеняется следующим, написанным более прозрачно (Meno mosso, цифра 56). Однако мгновение звучащей тишины оказалось кратким, и мощный призыв фабричного гудка[23] возвестил начало трудового утра — начинается хоровой раздел симфонии. В нем преобладают декламационно-речевые формы.

3-я симфония, как уже отмечалось, имеет со 2-й немало общего, однако она, несомненно, обладает и чертами отличия. На смену программному схематизму приходит идея картинности, образы становятся более конкретными, жизненными. Видоизменяется и тематизм; теперь он не лишен примет жанровой принадлежности. Так, например, вступительное соло кларнета, сотканное из песенных оборотов, воспроизводит весенний пейзаж:



Первое же соло трубы звучит на фоне четкого маршевого шага и рисует картину шествия.

В центре симфонии возникают «пионерский» эпизод (соло трубы и ударные) и лирико-элегический фрагмент (соло флейт). В хоровом эпилоге нередки «островки» песенной лирики, своим обаянием и мелодической непосредственностью приближающиеся к знаменитой песне из кинофильма «Встречный» (цифра 105).

В отличие от 2-й симфонии, лишенной признаков взаимосвязи с сонатно-симфоническим циклом, с самой идеей сонатности, одночастная сложно-составная форма 3-й, сохраняя монтажный принцип, допускает известные параллели с циклической структурой. В ее основе четыре крупных раздела, обрамленные прологом-вступлением (соло и дуэт кларнетов) и хоровым эпилогом. Весьма условно, разумеется, эти разделы могут ассоциироваться с традиционными звеньями симфонического цикла, по «краям» которого размещены два динамичных эпизода (Più mosso и Allegro), а в центре — разделы, жанрово соответствующие юмористическому скерцо («пионерский» эпизод) и медленной части (Andante, флейтовая лирика). Подобные параллели возникают лишь как следствие образной и темповой характерности разделов, в то время как тематизм свободен от всяких признаков репризности: Шостакович говорил, что хочет написать симфонию, в которой бы ни одна тема не повторялась.

[23] В случае отсутствия гудка в оркестре его заменял унисон валторн, труб и тромбонов.

Завершая рассмотрение симфонической музыки 20-х годов, следует упомянуть и о других явлениях.

Несомненными художественными достоинствами отмечена 3-я симфония (1922) А. Ф. Гедике (1877—1957) — сочинение традиционное по тематизму, но привлекательное колористически-живописной оркестровкой, во многом близкой традициям оперно-симфонического письма Вагнера и Римского-Корсакова. Во всех трех частях большую роль играют пейзажные образы и звукоизобразительные эффекты.

Среди симфоний В. В. Щербачева (1889—1952) выделилась 2-я, пятичастная «блоковская» (1922—1926), в которую включены стихи поэта середины 10-х годов. Ее образный мир многолик и простирается от интимно-поэтических настроений до могучего драматизма. Введение развернутых хоровых эпизодов в разные части цикла и масштабного монолога тенора в финал приближает симфонию к оратории. Несомненный интерес представляет и 3-я симфония (1927—1931) ленинградского мастера. Она характеризуется более объективной направленностью концепции. В красочном пятичастном цикле ощущается живое преломление традиций отечественного жанрового симфонизма.

В изучаемый период состоялся симфонический «дебют» (1-я симфония, 1925) В. Я. Шебалина (1902—1963), в творчестве которого чувствовалась особая приверженность к масштабным инструментальным формам, концептуальности. Б. Асафьев видел в Шебалине «человека глубокой завязи мысли и чувства, с его... роденовской по углубленности сосредоточенностью и проницательностью, с какой он умно, не спеша высекает звуковые образы и строгие прочные формы явлений музыки на коренном русском фундаменте»[24].

Как и в ряде последующих симфоний, вступление 1-й служит интонационным «каркасом» для тематизма всех трех частей. Сразу проявляется своеобразие мелодического мышления Шебалина: подобно лирико-философскому тематизму Мясковского, основа мелодии диатонична, но с обилием хроматизмов, вносящих в музыку ладовое напряжение.

17 Moderato tranquillo



Среди симфонических сочинений А. Ф. Пащенко (1885—1972) популярность снискала 2-я симфония (1921—1922) с заключительным хоровым «Гимном солнцу» на слова К. Бальмонта. Ее идейно-образный замысел, несомненно, обладал «зацепкой за время», а финал симфонии, по меткому наблюдению Б. Асафьева, мог

[24] *Асафьев Б.* Советская симфоническая музыка за 10 лет.— Музыка и революция, 1927, № 11, с. 29.

сложиться «только среди грозного гула и рокота восставших улиц и площадей»[25].

На дистанции времени все явственнее ощущается значение того вклада, который был внесен рядом молодых представителей ведущих композиторских школ в симфоническое творчество 20-х годов. Речь идет о художественных исканиях А. Мосолова, Г. Попова, Н. Рославца, В. Дешевова, работы которых в этот период представляли ветвь музыкального авангарда. Подчеркнем существенное: в их партитурах не только ощущалось увлечение отдельными технологическими новациями западного искусства (линеаризм, конструктивизм, додекафония) — их искания, эксперименты во многом шли параллельно развитию некоторых показательных художественных тенденций мирового музыкального процесса.

Как говорилось ранее, с большим интересом был встречен симфонический эпизод «Завод» А. В. Мосолова (1900 – 1973). Оригинальная пьеса (она создавалась в 1926 – 1927 годах) построена на основе фоново-фигуративной гетерофонной техники. Широкий резонанс этой партитуры у нас в стране и за ее пределами свидетельствовал об очевидном интересе в отечественном и зарубежном искусстве к самой художественной идее «машинерии» – отображению в разных областях творчества процесса работы механизмов[26].

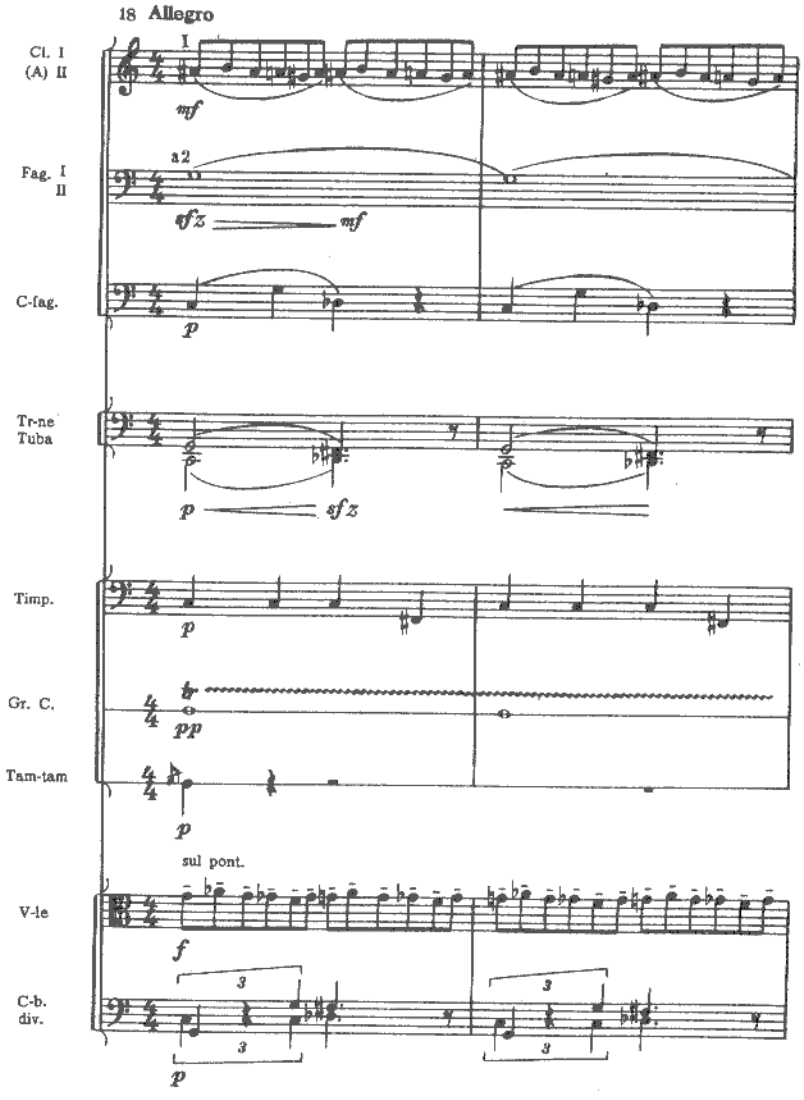
В трехчастной структуре произведения первый раздел принципиально атематичен – функцию темы на себя берет оркестровый фон, постепенно складывающийся из мельчайших фактурных деталей. Организующим принципом здесь избирается фактурное остинато, основанное на микротематизме многочисленных мотивных элементов – высотных, ритмических, тембровых. Вкупе они образуют полиостинатные «блоки», каждый из которых несет звукоизобразительную нагрузку (пример 18).

В первом разделе возникают 14 «вариаций» на однотакт. В середине пьесы создается эффект скрежещущей звучности. Мотив трех труб, ставший ядром ее фонового тематизма, изложен в интервале малой секунды. В момент кульминации тема перерастает свои изобразительные функции и приобретает определенный образный смысл – она звучит как выражение пафоса жизнеутверждения, как гимн труду.

В те же годы, видимо особо плодотворные для творческого пути Мосолова, был создан и фортепианный концерт (ор. 14, 1926 – 1927), по существу «открытый» только в 70-е годы. И снова композитор ищет обновления в сфере эксперимента – жанрового, интонационного, тематического. Весьма необычен жанровый аспект пьесы – симфоническая фреска Мосолова стала первым антиро-

[25] *Асафьев Б.* Советская симфоническая музыка за 10 лет.– Музыка и революция, 1927, № 11, с. 29.

[26] Как на параллельные явления укажем на эпизод «Фабрика» в балете Прокофьева «Стальной скок». Известную роль здесь сыграл и «Пасифик» Онеггера. Анализ сочинений композитора см. в статье И. Барсовой «Раннее творчество Александра Мосолова (20-е годы)» в кн.: А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания.– М., 1986.



мантическим концертом в советской музыке. При этом композитор возрождает внешние признаки кончерто-гроссо: сочинение написано для малого оркестра и солирующего фортепиано[27]. Хотя использован малый оркестр, композитор не мыслит его как камерный: налицо сравнительно полная струнная группа, масштабна группа ударных, а в качестве солистов выдвигаются духовые (флейта, флейта-пикколо, фагот, труба и тромбон).

Оригинальный звуковой образ концерта создается токкатностью изложения, тотальной диссонантностью гармонии, конструктивной четкостью ритма. Можно утверждать, что в пьесе Мосолова токкатная энергия подавила индивидуальное начало, предопределив абсолютное господство атематической фактуры. Возведение в культ техники остинато сопрягалось в этом сочинении с жесткостью, даже нарочитой примитивностью тематизма.

В конструктивном замысле концерта композитор объединяет как новаторские, так и традиционные черты. К последним относится общая трехчастная структура композиции, где весьма энергичная I часть (соната с зеркальной репризой) корреспондирует с финальной токкатой. Наиболее самобытна в концерте средняя часть, подлинная сердцевина произведения. Она написана как цикл вариаций для оркестра (Tema con concertini), в котором сначала излагаются вариации, а в конце у солирующего тромбона звучит сама тема[28]. Интонационный абрис темы своеобычен — одиннадцать неповторяющихся звуков, как бы «ложная» двенадцатизвучная серия:



В музыке части доминирует дух игры и буффонады, особый колорит придает ей импровизационное начало. В череде вариаций возникают и жанровые — марш, ноктюрн, вальс (№ 4, 5, 6).

К заметным явлениям симфонического творчества принадлежит и 1-й скрипичный концерт Н. А. Р о с л а в ц а (1880/81—1944). Написанный в 1925 году, он, по существу, был неизвестен до конца 1980-х годов и впервые прозвучал в рамках XI фестиваля «Московская осень». Произведение создано композитором в период

[27] Определенное воздействие на оригинальный стиль концерта Мосолова оказали прозвучавшие в нашей стране в середине 20-х годов кончерто-гроссо, ор. 25 № 2, Э. Кшенека, концерт для оркестра П. Хиндемита, «Партита» для фортепиано и камерного оркестра А. Казеллы.

[28] Аналогичную структуру применит Р. Щедрин в своем 3-м фортепианном концерте.

наиболее активных его исканий в сфере особых средств выразительности — так называемых «синтетаккордов», «нового контрапункта», «гармониеформ». Открытые Рославцем «новые системы организации звуков», не порывающие вместе с тем с классическими традициями ни в сфере гармонии, ни в сфере формы, в 20-е годы активно воплощаются им не только в 1-м скрипичном концерте, но и в «Камерной симфонии», 2-й симфонии, симфонической поэме «Комсомолия», в ряде камерных партитур (например, в 3-м и 4-м фортепианных трио), найденных М. Лобановой.

Оригинальная «фоносфера» музыки Рославца возникает как результат свободного перекрещивания тех завоеваний в русской культуре начала века, которые были инспирированы, с одной стороны, творчеством позднего Скрябина, а с другой — дерзаниями молодых Стравинского и Прокофьева. Неповторимый образный мир сочинений Рославца обычно определяют как «романтический конструктивизм», где мысль всегда прочувствована, а чувство осмыслено, где эмоции могут и не воплощаться напрямую, а быть как бы смодулированными.

Монументальный трехчастный цикл скрипичного концерта также отмечен доминирующей ролью аналитизма. Его своеобычный образный мир тяготеет к монотематической концепции. Здесь камерность сочетается с масштабностью звучания, а медитативность с энергетизмом остинатных комплексов.

В 1927 году завершил свою первую крупную работу Г. Н. Попов (1904—1972). В ней четко обозначились оригинальные свойства его музыкального мышления. Речь идет о произведении, которому суждено было стоять у истоков советского камерного симфонизма,— септете (см. о нем в главе «Камерно-инструментальные жанры»). Показательно, что при переиздании партитуры в 1971 году композитор подчеркнул симфоническое происхождение пьесы и дал ей другое название — «Камерная симфония»[29]. Произведение посвящено раскрытию идеи революционного обновления мира и человека. Оно выделяется не только значительностью замысла, но и масштабностью форм. Изначальное противоборство и конечное единство лирического и героико-патриотического начал трактованы композитором как характерное выражение эмоционального строя современной эпохи. Отсюда на протяжении всех четырех частей цикла идут активные процессы трансформации разнохарактерных образов, возникших на монотематической основе. Подобный метод в значительной степени сближает драматургические принципы «Камерной симфонии» Г. Попова и 1-й симфонии Шостаковича. Непрерывность симфонического развития цикла способствует усилению внутренних противоречий, узел которых «разрубается» лишь на кульминационном этапе общего развития — в коде финала.

[29] Как на явление, предшествовавшее рождению «Камерной симфонии», следует указать на нонет В. Щербачева — ансамбль для женского голоса (без слов), флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и исполнительницы пластической партии (ор. 10, 1918—1919). Созданный Г. Поповым жанр лирико-психологической камерной симфонии получит широкое развитие в 70-е годы, например у А. Шнитке, М. Вайнберга, Б. Чайковского.

В организации формообразующих процессов «Камерной симфонии» ведущая роль принадлежит свободной смене разделов внутри каждой части. В связи с этим I часть создается не в сонатной, а в трехчастной форме, а финал включает четыре крупных раздела — экспозицию, фугу, разработку и коду.

Финал, фуга



Гротесково-ироническое скерцо (II часть) и лирико-драматическое Largo (III часть) становятся тем центром пьесы, в котором остро сталкиваются, открыто конфронтируют ведущие образы сочинения.

Особую силу воздействия музыке «Камерной симфонии» придает обнаженность контрастов, заострение конфликтных ситуаций. Система антитез, например возвышенного начала и низменного, лирико-философского и банального (что, как известно, составило одну из заметных тенденций времени и о чем уже шла речь в связи со стилем инструментальных сочинений Шостаковича), нагляднее всего проявилась в образно-жанровой сфере. В «Камерной симфонии» можно наблюдать претворение характерных черт русского песенного мелоса (пасторальное соло флейты в начале темы I части, Largo), использование ритмической канвы танго в эпизоде II части, ритма фокстрота в среднем разделе III части. Традиционные лирические образы цикла — тема трио скерцо, тема эпизода Largo — активно подвергаются пародированию.

Отметим и еще один показательный аспект «Камерной симфонии» Г. Попова, характерный для стиля инструментальной музыки 20-х годов; это свободное преломление стилевых черт ряда крупнейших художников прошлого и современности. Влияния Бетховена, Чайковского, Танеева, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, «переработанные в творчески-ассоциативном плане» (В. Щербачев), составляют одну из заметных особенностей своеобразия музыки «Камерной симфонии». Именно о такой особенности инструментальной музыки, как ее стилистический плюрализм и широкие ассоциативные связи, столь показательные для современного этапа творчества, В. Щербачев, в классе которого формировались многие видные композиторы, в том числе и Г. Попов, справедливо говорил еще на заре советского симфонизма: «Для рельефного воплощения замысла возможны самые широкие, иногда неожиданные ассоциации и параллели. Ищите их у Брамса и Регера! Смотри-

те у Малера и Стравинского, у Моцарта и Скарлатти! Гибридизация элементов далеко отстоящих стилей может дать самые неожиданные результаты, если она подсказана чутким интеллектом и точным слухом»[30].

Определенный вклад внесли в общее дело строительства новой культуры представители разных композиторских школ. Поскольку в изучаемый период сам процесс освоения симфонических жанров шел неравномерно, а в некоторых регионах, по существу, только начинался, мы рассмотрим движение многонациональной симфонической музыки в СССР сразу за два десятилетия, завершив этим изучение общих процессов симфонического творчества в 30-е годы.

Итак, симфонические искания 20-х годов оказались многоплановыми и разноречивыми. На дистанции времени становится все очевидней, что в них было немало талантливого, перспективного, содержащего зерна нового.

* * *

30-е годы стали важным этапом в развитии отечественного инструментального творчества. Широко представлены прежде всего симфония во множестве ее разновидностей и инструментальный концерт, а также симфоническая поэма, увертюра и оркестрово-сюитные формы. Наиболее весомые достижения симфонической музыки возникают как результат органического претворения живых интонаций современности в выразительных и реалистически-конкретных образах.

Именно в эти годы родились такие значительные явления советского симфонизма, как 16-я и 21-я симфонии Мясковского, триада драматических симфоний Шостаковича (№ 4 – 6), ранние симфонии Шебалина. Состоялся дебют в сфере симфонической музыки Хренникова и Хачатуряна. Широко входили в художественную практику новые инструментальные концерты Прокофьева и Шостаковича, Мясковского и Шебалина, Хачатуряна и Баланчивадзе.

Среди различных жанров инструментальной музыки заметное развитие получили произведения, возникшие на основе сценических партитур или музыки к кинофильмам. Популярность завоевали оркестровые сюиты Кабалевского «Кола Брюньон» – создана на материале оперы «Мастер из Кламси», и «Комедианты», составленные из музыкальных номеров спектакля «Изобретатель и комедиант». Прокофьев создает сюиты из балета «Ромео и Джульетта». Вторую жизнь – теперь на концертной эстраде – приобретает киномузыка Прокофьева (сюита «Поручик Киже»), Шостаковича (сюита «Златые горы»), Щербачева (сюита «Гроза»).

В обширную панораму симфонической музыки 30-х годов

[30] Цит. по кн.: А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания, с. 81 – 82.

включается творчество композиторов разных поколений, национальных школ и стилистических ориентаций. Наряду с художниками, входившими в когорту корифеев советского симфонизма (Мясковский, Прокофьев, Шостакович), творили композиторы, ранее уже высказавшиеся в этом жанре (имеем в виду, например, первое исполнение 2-й и 3-й симфоний Кабалевского, 3-й и 4-й Шебалина, 2-й Лятошинского), появились и новые имена авторов симфоний — Свиридова, Мурадели, Жиганова и других.

Можно указать на ряд условий, способствовавших интенсивному развитию инструментальной музыки. Так, существенно расширились источники новых звуковых идей, которые, естественно, каждым художником осмысливались и преломлялись абсолютно индивидуально.

Ценным импульсом для обновления мелодической сферы симфонической музыки оказалась сфера массовой песни, которая в ту пору переживала высочайший подъем. Достоянием массового слушателя становились также интонационные пласты фольклора восточных культур. Их распространению способствовали декады советской музыки и особенно декады музыкальной культуры республик.

Средства воплощения современной темы композиторы нередко черпали из опыта своей работы в смежных областях искусства, прежде всего в кинематографе и драматическом театре. Напомним в этой связи о создании музыкальных партитур ко многим выдающимся фильмам 30-х годов Шостаковичем и Прокофьевым, Кабалевским и Щербачевым, Книппером, Г. Поповым и многими другими.

Еще одна из причин интенсивного развития инструментальной музыки заключалась, по наблюдению И. Соллертинского, в накоплении традиций советского симфонизма в недрах смежных жанров — а именно музыкального театра, оратории и кантаты. Поясняя эту мысль, ученый ссылался в качестве примера на сквозную роль ведущих образно-тематических идей в опере-симфонии «Катерина Измайлова» Шостаковича, на симфонизм музыки балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева, на освоение композитором методов кадровой драматургии в оратории «Александр Невский» (симфоническая картина «Ледовое побоище»), в «Кантате к XX-летию Октября».

Позитивную роль в развитии инструментальной музыки изучаемого периода сыграли успехи советской исполнительской культуры. Блестящие артисты и дирижеры (в их числе, например, Л. Оборин, Д. Ойстрах) становились не только интерпретаторами, но порой и соучастниками рождения значительных инструментально-симфонических сочинений.

Вместе с тем судьба инструментальных жанров, и прежде всего симфонии как самой концептуальной из них, складывалась отнюдь не просто. Действовавшие в искусстве 30-х годов установки на максимальную доступность, программную конкретность произведений, авторы которых порой нарочито уходили от осмысле-

ния противоречивых сторон действительности, особенно трудно воспринимались именно жанром симфонии. Пути симфонии обсуждались в ходе двух дискуссий (1935, 1941), среди которых особый интерес представляет содержательный аспект первой из них, поскольку на ней впервые обсуждался феномен «песенной симфонии», выяснялся ее генезис, достоинства и слабые стороны[31]. Защитники этой программной формы резко выступали против права на жизнь «чистой» симфонии. Однако прогрессивно мыслившие музыканты убедительно доказали, что и в новых исторических условиях инструментальная симфония способна воплощать идеи высокого гражданственного звучания. Они подчеркивали: музыкально-историческая преемственность, усвоение опыта мирового симфонизма остаются основой для новой фазы развития современной симфонии.

Симфонические искания 30-х годов представляются многостилевыми и в целом могут обозначить движение по следующим условно вычлененным линиям:

симфонии эпической и лирико-драматической направленности с темой раздумий о Родине, времени и себе; их авторы нередко исходили из достаточно традиционных структурных и языковых средств; при этом весьма заметной является попытка адаптировать новый интонационный строй или формировать его в своих недрах (таковы, например, 14-я, 15-я, 17-я и 19-я симфонии Мясковского, симфония Шапорина, 1-я Хачатуряна, 2-я Кабалевского);

симфонии факта, хроники с элементами ангажированности в отражении явлений современности, нередко декларативно программные и активно привлекающие песенное начало (3-я и 4-я Книппера, 12-я и отчасти 16-я Мясковского, 4-я Шебалина, 3-я Щербачева);

непрограммные симфонии философско-психологического содержания, развивающиеся как своеобразное противодвижение предыдущей линии (4 – 6-я Шостаковича, 11-я и 13-я Мясковского); известную роль здесь играла и экспериментальная направленность, отражавшая новейшие тенденции современного европейского инструментализма (1-я симфония Г. Попова).

Остановимся на характеристике наиболее показательных явлений в истории развития данной жанровой сферы в рассматриваемый период.

Чрезвычайно интенсивно развивалось симфоническое творчество Мясковского: к концу 30-х годов он становится автором двадцати одной симфонии и впервые пробует себя в жанре инструментального концерта. Все созданное композитором в области инструментализма отличается оригинальностью замысла, жанровой направленности и формообразующих принципов. Сочинения лирико-элегические, напоенные русской песенностью (15-я, 17-я, 21-я симфонии) или пронизанные плакатными образами массовых песен (16-я), возникали рядом с трагедийными полотнами (11-я, 13-я) или композициями подчеркнуто демократической ориентации (19-я, отчасти 12-я).

Воплощение столь контрастных образов и более того – образных концепций в сочинениях, близких по времени написания (а иногда и в рамках одного произведения),– еще одно свидетельство необычайно богатого духовного мира крупнейшего мастера отечественного симфонизма. В симфониях Мясковского 30-х годов обозначился ряд новых черт. Это очевидное снижение роли субъективно-трагических мотивов и одновременно возрастание смысловой функции народно-массовых образов, героического, мужественно-волевого начала. Двуединство эмоционального тонуса сочинений Мясковского в те годы обусловлено не только эволюцией индивидуального стиля художника, оно в значительной степени было предопределено общекультурной ситуацией того периода.

Однако экспрессивно-драматические образы, столь важные для композитора в ранний период творчества и в начале 20-х годов, не исчезают полностью – они претворяются в 11-й (1931 – 1932) и 13-й (1933) симфониях. Напоминание о них, правда, в существенно преображенном виде мы встретим, например, в траурном марше из 16-й симфонии (1933 – 1934) и более отчетливо – в симфониях военных лет. При этом принципиально важно, что в подобных фресках доминирует "монолог от первого лица", нередко драматический по сути.

Иная образная направленность симфоний демократического русла предопределила проясненность их музыкального языка, характер тематизма. Особая певучесть, мелодическая широта, плавность и естественность кантилены стали важнейшими и определяющими качествами лирического тематизма таких симфоний, как 15-я, 17-я, 19-я и особенно 21-я, насыщенных почти вокальной мелодикой и нередко называемых композитором «мои песни без слов».

Вместе с тем социальный заказ советской культуры требовал радикального обновления «интонационного словаря» путем претворения мелодических оборотов и ритмов, почерпнутых из окружающего музыкального быта и прежде всего – массовой песни и марша[32]. Именно этот шаг был особенно трудным для сложившегося стиля мастера.

Мясковский пытается создать своего рода симфонии факта, музыкально-документальную хронику. Учитывая тенденции, складывавшиеся в этой разновидности инструментального творчества, он вводит песенные цитаты в некоторые свои симфонические партитуры. Не во всех случаях это оказывалось художественно органичным и стилистически оправданным, что ощущалось и самим композитором: «...Это все еще не тот язык, который я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней»[33].

Действительно, песенная стилистика, преломленная Мясковским в 12-й, 15-й, 16-й и отчасти 19-й симфониях, была известным

[31] Материалы этой дискуссии опубликованы в журнале «Советская музыка», 1935, № 5 и 6.

[32] Показательно, что на рубеже 20 – 30-х годов Мясковский впервые пробовал свои силы в сфере массовой песни.

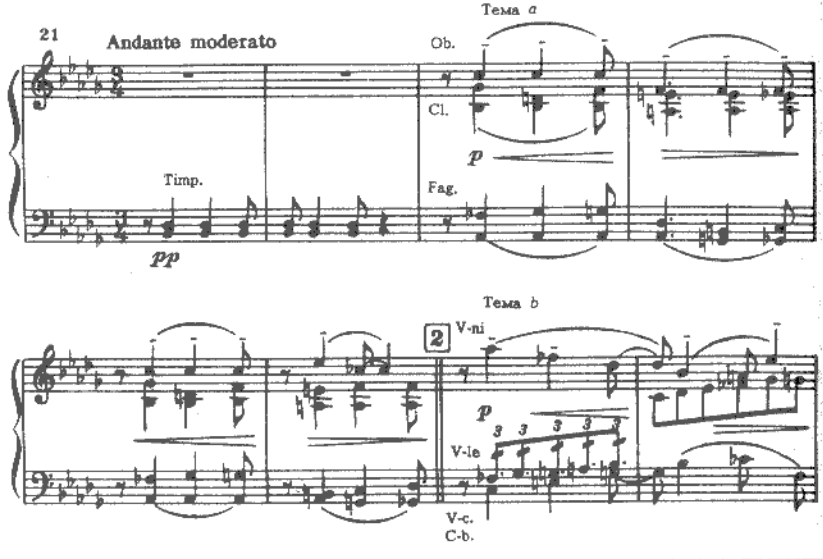
[33] *Мясковский Н.* Автобиографические заметки о творческом пути. – В кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в 2-х т., т. 2, с. 19.

«компромиссом» с самим собой, что подтверждается последующим ходом его эволюции как симфониста. Но в целом претворение песенного и жанрового тематизма, широкое использование лирической мелодики оказались для композитора естественными. Они повлекли за собой существенное прояснение гармонического языка, «разрежение» фактуры, которая становится менее вязкой, более экономной и прозрачной, что связано с усилением роли «чистых» (солирующих) тембров в оркестре. Следует отметить, что при этом наблюдается и разнообразие форм — одночастные 11-я и 21-я симфонии приближены к структуре симфонической поэмы, 19-я опирается на сюитную конструкцию, большинство же партитур представляют собой варианты трех-четырехчастного цикла.

Предпослав данные общие наблюдения, кратко рассмотрим такие контрастные сочинения, как 13-я, 16-я и 21-я симфонии, по-своему отвечающие ведущим тенденциям в симфонизме 30-х годов.

О 13-й с и м ф о н и и (ор. 36, h-moll) сам Мясковский говорил, что она «осталась страницей дневника», которую он «не пропагандировал, т. к. мнил опытом аэмоциональной музыки»[34]. Вместе с тем сочинение это, раскрывающее мучительно честное отношение композитора ко времени и его событиям, к себе,— достоверный музыкальный документ той эпохи.

Спектр чувствований в симфонии объемлет широкий диапазон психологических состояний: от внутренней оцепенелости до предельного нервного возбуждения. Между этими полюсами возни-



[34] Созданная, как указывалось, в 1933 году, симфония была один раз исполнена в ноябре 1934 года под управлением Л. Гинзбурга, а также прозвучала за рубежом: в США, Швейцарии, Чехословакии. Публичное исполнение этого сочинения на родине состоялось лишь в 1988 году в рамках «Московской осени», где она прозвучала с огромным успехом в интерпретации Г. Рождественского.

кают образы настороженно-таинственные, подсознательно-зыбкие, иногда инфернально-мятущиеся (скерцо). Композицию словно пронизывает некая навязчивая «интонационная идея»— ритмоформула литавр, звучащая во вступлении, затем в варьированном виде становящаяся основой главной партии I части (пример 21).

Далее эта музыкальная idee fixe возникнет еще трижды — в виде связок между I и II, II и III частями, а также в коде финала.

Мясковский задумал 13-ю симфонию в необычной трехчастной форме, где медленные части (I — Andante moderato, III — Andante nostalgico) обрамляют быструю II (Agitato molto tenebroso). При этом цикл отмечен оригинальной архитектонической особенностью: I часть как бы усечена, дается лишь в виде экспозиции и разработки, а ее реприза возникает на большом расстоянии — в коде финала. Так Мясковский в очередной раз применил свой излюбленный конструктивный прием: заключить крупную форму в своеобразную арку-обрамление.

Демократическая по музыкальному языку 16-я с и м ф о н и я (ор. 39, F-dur, 1933—1934) вошла в летопись советского симфонического творчества как п е р в а я г е р о и ч е с к а я, в которой тема авиации трактуется обобщенно, как тема дерзновенных подвигов и мечтаний. По значительности идеи 16-ю можно сопоставить с такими социально направленными партитурами Мясковского, как 4-я, 6-я и 8-я симфонии. В «Автоибографических заметках» композитор отмечал: «...Тенденция ее содержания еще ближе к современности, чем в других моих симфониях»[35].

16-я четко очертила приметы «новой простоты» в палитре художника. Ее характеризуют мелодическая и гармоническая ясность тематизма, четкость архитектонических пропорций. С. Прокофьев отмечал: «По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом»[36].

В образном строе четырехчастного цикла некоторые из ведущих тем впрямую или опосредованно связаны с «авиационным» замыслом симфонии. Такова героическая, ликующая, «взлетная» по характеру главная партия I части, имеющая своим отдаленным прообразом главную партию финала 6-й симфонии («Карманьола») (пример 22).

«Действие» сонатного allegro начинается сразу, «без разгона». В исходной фанфарной интонации главной темы (восходящее движение по квартсекстаккорду II низкой ступени у трубы) можно ощутить тонкие взаимосвязи с зачинами маршевых песен. Композитор трактует ее как ведущий интонационный импульс части, который ляжет в основу первого раздела разработки, прозвучит в репризе и коде. Траурный марш III части возник как непосредствен-

[35] Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в 2-х т., т. 2, с. 20.

[36] *Прокофьев С.* Новая советская симфония.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Собр. материалов в 2-х т., т. 1.— М., 1964, с. 137—138.

22 Allegro vivace



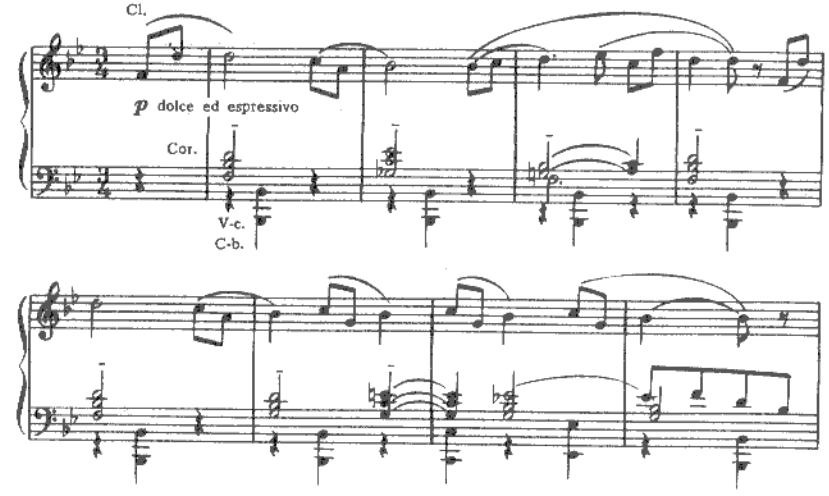
ная реакция художника на трагическое событие — гибель самолета «Максим Горький». Однако картина скорбного массового шествия, выполненная в строгих, сдержанных тонах, теперь не завершает идейно-образную концепцию целого, как это имело место в некоторых симфонических композициях первых десятилетий XX века (вспомним коду 3-й симфонии). Героические образы финала представлены серией тематических идей (в их числе марш в разработке, построенный на новом материале), среди которых ведущую функцию выполняет песня композитора «Летят самолеты».

Обратим внимание на то, что мелодическая наполненность 16-й симфонии по-своему отвечала идее «песенного симфонизма»: фактически в каждой части возникали свои лики вокального тематизма. Побочная партия I части примыкает к группе «фольклорных» тем Мясковского, интонационным складом она близка народной песне «Сею, вею» (сборник Н. Пальчикова, № 108). Узкий диапазон, вариантно-вариационный метод развертывания, подчеркивание тонического и доминантового тонов как опорных, наличие элементов плача допускают соотнесение этой темы с рядом «колыбельных» в камерной и симфонической музыке Мясковского (5-я и 22-я симфонии, 5-й и 13-й квартеты).

Одна из самых обаятельных мелодий анализируемой симфонии — основная, баркарольная тема II части, образная весомость которой подчеркнута и тем, что именно ею (как это было в 6-й симфонии) определен лирический тон коды финала (пример 23).

Перед нами один из характерных типов русской элегической кантилены, о которой Прокофьев говорил, что сквозь нее «казалось бы, сквозит улыбка Глинки». Подобное замечание существенно, ибо подчеркивает классический прототип темы, восходящий к романсовой лирике «Венецианской ночи». Мелодии Глинки и Мясковского роднит опора на типичную для русской вокальной лирики секстовую интонацию (вверх от квинтового тона лада), выдержан-

23 Andantino e semplice (quasi allegretto)



ная тоническая педаль, равномерность ритмической фигуры в трехдольном аккомпанементе.

К сфере массовой песни в финале симфонии (кроме упомянутых автоцитаты и марша) примыкает и его побочная партия — типичный образец песни-марша героического характера. Следует отметить, что эта тема уступает по своей индивидуальности предшествующим, более самобытным мелодиям.

Поразительным единством стиля, исходящим из традиций русской песенности и романсовости, отмечена 21-я симфония (ор. 51, fis-moll, 1940) — одна из вершин лирико-драматического симфонизма Мясковского.

Путь к лирической симфонии, способной отразить глубину и сложность душевных переживаний современника, искали многие композиторы изучаемого периода. У Мясковского он пролегал, например, через песенные образы 14-й симфонии (1933), где активно применялся прием хроматической гармонизации диатонических в своей основе тем, через речитативно-напевный склад тематизма открыто-эмоциональной 15-й симфонии (1933—1934). Свои поэтические краски в лирический спектр музыки композитора внесли такие партитуры лирико-драматического характера, как 17-я (1936—1937) и 20-я (1940) симфонии, скрипичный концерт (1938—1939). Среди сочинений, подготовивших песенно-лирический стиль 21-й, следует также выделить 5-й квартет с его поэтичным, светлым миром образов (1938—1939) и 6-й (1939—1940), запечатлевший неброские пейзажи северной природы. 21-я симфония, прочно закрепившаяся в репертуаре, считается вершинным явлением симфонической лирики как в творчестве Мясковского, так и во всем предвоенном советском симфонизме.

В симфонии нет ни одной народной темы, но музыкальный язык ее настолько национально-самобытен, что она по праву стала од-

ним из эталонных образцов подлинно р у с с к о й симфонии, стиль которой восходит к распевности лирической песни, определяется большой ролью подголосочной полифонии. Новизна этого произведения не в необычности архитектоники или драматургии, а в новаторском переосмыслении традиционных форм и методов развития. Мясковский говорил о 21-й как о «новом опыте одночастности»: ее основной центральный раздел, написанный в форме сонатного allegro, обрамлен развернутыми прологом и эпилогом. Подобная конструкция, как известно, в прошлом была традиционной для таких жанров программной романтической музыки, как увертюра, фантазия и особенно симфоническая поэма. Жанр симфонической поэмы в чистом виде привлекал Мясковского только в начале творческого пути (напомним симфоническую притчу «Молчание», поэму «Аластор»), но позже черты поэмности неоднократно переносились им на другие жанры — симфонии (11-я, 21-я, 22-я), кантаты («Киров с нами»), инструментального концерта (виолончельный), сонаты (первая виолончельная). Арка-обрамление нередко вводилась композитором как важнейший конструктивный момент. 21-я по-новому аккумулирует поэмные черты в архитектонике одночастной симфонии.

Корреспондирующие друг другу в образном и драматургическом планах пролог и эпилог сочинения многотемны. Составляющие их образы-интонации не контрастны. Они обрисовывают одно эмоциональное состояние, воссоздают грани единого душевного процесса.

Первая, элегическая тема-запев пролога ассоциируется с народной песней. Эпически-повествовательный тон, объективный склад лирики и тембр солирующего кларнета складываются в привычный для русской музыки пейзаж Родины, образ России:



Вторая тема (цифра 1) полна тягостного раздумья. Плетение, окружающее ведущий голос в процессе развития, повторяет октавно-вопросительную интонацию. Фактура, близкая камерному ансамблю, в третьей теме вступления (цифра 6) уплотняется стонущими интонациями скрипок и деревянных духовых. Пролог завершается динамическим спадом, словно отсекая зону воспоминаний от «событий» иного плана.

Три темы вступления отмечены интонационным родством, общностью метода развития (вариантно-вариационный с большой ролью подголосочности). Подобная черта весьма типична для творческого метода Мясковского. Появление всех трех тем пролога в эпилоге на вершине кульминации, которой завершилась центральная часть симфонии, драматургически осмысляется как новая ступень их роста. Теперь первая кларнетовая тема звучит одновременно со второй.

В отличие от песенно-лирической по складу мелодики пролога, где каждая тема сразу возникает как сложившийся образ, главная партия задумана композитором как тема-импульс, способный к длительному саморазвитию. Ее динамические ресурсы реализуются благодаря энергии коротких попевок, тяготеющих к опорным ступеням трезвучия, пунктированному ритму, акцентированным аккордам сопровождения. Напористость главной партии порождает большой фугированный эпизод в разработке. Не менее важным образным центром является и побочная партия; на все более активном выявлении ее лирического потенциала построены кульминационные зоны экспозиции, разработки и репризы.

Контрастность центрального Allegro симфонии с прологом и эпилогом диалектически дополняется их органической взаимосвязанностью. Вторая тема пролога берет на себя функцию связующей партии между двумя лирическими образами Allegro — импульсивной, порывистой главной, написанной в дорийском ля миноре, и задумчивой, мечтательной побочной. Кларнетовый зачин пролога вслед за главной партией принимает в эпилоге дорийское наклонение, столь излюбленное Мясковским.

30-е годы стали периодом зрелости и ярчайшего расцвета таланта Ш о с т а к о в и ч а-симфониста. Созданная в этот период драматическая триада симфоний (№ 4—6), 1-й фортепианный концерт вкупе с партитурами для музыкального театра (прежде всего «Катерина Измайлова»), фортепианным квинтетом внесли неоценимый вклад в развитие советской симфонической культуры.

Отойдя от несколько внешнего живописания действительности, которое отличало 2-ю и 3-ю симфонии (характерно в этом отношении насыщение обеих партитур конкретными звукоизобразительными штрихами), Шостакович утверждает ценность внутреннего мира человека. Герой и окружающая его жизнь, его раздумья о ней, объемлющие предельно широкий спектр эмоций и порывов души,— такова образная доминанта 4-й, 5-й и 6-й симфоний.

Подобная направленность, совпадающая с общей тенденцией к психологизации, существенно важной для советского искусства 30-х годов, определила роль драматической триады как своеобразной творческой полемики с концептуальной упрощенностью песенного симфонизма.

Соотношение трех названных симфоний с предшествующими им 2-й и 3-й позволяет ощутить также динамику эволюции стиля Шостаковича-симфониста: от соприкосновения с эстетикой Пролеткульта к истинно шекспировской глубине постижения явлений жизни во всей их сложности и многомерности.

Симфонии Шостаковича 30-х годов знаменовали собой возрождение в советской музыке традиций высокого философского симфонизма с характерными для него глубокой концептуальностью замысла, острой конфликтностью музыкальной драматургии, трагедийностью. При этом утверждалась особая форма субъективно-

лирического начала: на первый план выступала не чувственная лирика, а те движения души, что рождаются в сфере рацио, интеллекта. Последнее, однако, не исключало, а, напротив, по-своему стимулировало становление эмоциональной экспрессии нового типа: каждая мысль здесь прочувствована, а любое чувство осмыслено. Все это потребовало нового комплекса выразительных средств, который четко и откристаллизовался в партитурах Шостаковича 30-х годов. Типичны здесь, в частности, неспешные соло-монологи деревянных духовых, которые возникают в посткульминационных зонах как непосредственная реакция на психологическое «событие» или живое авторское слово.

Стилистическое своеобразие триады симфоний Шостаковича во многом порождено органичностью синтеза интонаций современности (в том числе музыкального быта 20—30-х годов) и «отзвуков прошлых эпох». При этом драматургически-смысловые функции каждого из этих двух звеньев четко определены. В первом случае, как и в партитурах для музыкального, драматического театра и кино, активно привлекаются бытовые мотивы — носители определенных «музыкальных знаков» эпохи. Таковы, например, «танцевальная сюита» и оригинальные метаморфозы популярной песенки о Челите в полистилистических по своему замыслу финалах 4-й и 6-й симфоний[37]. Бытовые темы в огротескованном, карикатурном виде нередко выступают в роли носителей злой образности. Во втором случае в функции выразителей позитивного начала, олицетворения нетленности Истинной Красоты в музыке предстают приемы, образы, движения и жанры, характерные для музыки барокко и классицизма.

Столь распространенная в драматургии инструментальной музыки Шостаковича антитеза высокого и низменного, духовного и пошлого, вечного и преходящего нередко реализуется композитором путем прямой апелляции к отдельным приемам и принципам классического искусства или через обращение к методу «обобщения через стиль». В качестве модели здесь либо избираются определенные стилевые прототипы, либо привлекаются отдельные мелодико-фактурные аллюзии музыки Баха, стилей эпохи барокко и великих венцев. Сошлемся в качестве примеров на прорастание баховских образов в зачине 4-й симфонии, в знаменитом фа-диез-минорном Largo 5-й симфонии, во втором элементе вступления 6-й симфонии.

«Отблески» венского классицизма ощутимы в образном мире, архитектонических и драматургических принципах отдельных разделов и частей триады. Укажем в этой связи на характерное явление — финал 6-й симфонии, по-своему продолжающий традиции «Классической симфонии» Прокофьева. Причем если в последней автор в качестве прототипа избрал стиль Гайдна, то Шостакович

[37] При этом, как и ранее (например, в 1-й симфонии), активно используется прием обнаружения контрастной «изнанки» образов, то есть в процессе их развития рождаются «темы-оборотни».

в финале 6-й «моделировал» тематизм, исходя скорее из музыки Моцарта, но с привнесением гармонических «подсветок», свойственных Прокофьеву.

4-я, 5-я и 6-я симфонии примечательны и тем, что в них завершилась кристаллизация важных тенденций и процессов в сложении архитектоники масштабных симфонических концепций Шостаковича. Речь идет прежде всего о стабилизации двух типов циклов — полицентрического и с драматургическим приматом первой части. Полицентрический цикл (его образцы — 6-я, 9-я, отчасти 11-я, 13-я симфонии) основывается на примерном равенстве всех частей в общей драматургии цикла, автономии их образного содержания. Применительно к нему порой можно даже говорить о полистилистическом абрисе целого.

Цикл с приматом первой части предполагает ее особую весомость как в идейно-содержательном замысле симфонии (нередко ведущие образно-тематические идеи всего сочинения оказываются «заявленными» именно в начальной части, а в последующих получают развитие, укрупнение), так и в его архитектонической структуре. В симфониях подобного типа (например, в 4-й, 5-й, 7-й, 10-й, 12-й Шостаковича или в 4-й, 5-й, 6-й Чайковского) особую роль приобретает сквозное интонационное движение ведущих мелодических импульсов, а также наличие тематически-смысловых арок или лейтмотивов[38].

Устоявшимся признаком архитектоники симфонического цикла Шостаковича следует признать замедление темпа начальных частей. Это явление обусловлено спецификой образной нагрузки первой части, более связанной с фиксацией психологических процессов, чем претворением явлений окружающей действительности. Разумеется, медленные части-прологи, длительные, неспешные экспозиции не были открытием Шостаковича-симфониста. Достаточно напомнить партитуры многих романтиков, в частности симфонии Брамса и Малера, Брукнера и Глазунова. Однако первые медленные части в симфониях Шостаковича (в 5-й Moderato, в 6-й Largo, в 8-й Adagio и т. д.) отличаются особой архитектоникой: они внутренне очень динамичны за счет последовательно примененного принципа сдвига темпов, своего рода «переключения скоростей» между основными разделами формы — экспозицией и разработкой, отдельными разделами разработки, репризой и кодой.

Подобная структура первых частей вызвала еще одну особенность: отсутствие традиционного для классического симфонизма образного конфликта основных тем экспозиции. В формообразовании сонатных частей Шостакович исходит из иной структурной идеи. Для него важно смысловое сближение главной и побочной партий, которые могут быть соотнесены по системе дополняющего

[38] Среди пятнадцати симфоний Шостаковича можно условно выделить и «промежуточный» тип, как бы объединяющий в себе оба принципа — значимость первой части с достаточной автономией последующих. Наиболее яркий пример здесь — драматургия 8-й, а также отчасти 14-й и 15-й симфоний.

контраста (4-я симфония), мягкого сопоставления (5-я симфония) или являться гранями единого образа, настроения, мысли (6-я). При этом, естественно, композитор стремится резко подчеркнуть мелодико-интонационную, фактурную, темброво-динамическую контрастность между разделами формы. Активность и драматическая экспрессия разработок (редкое исключение составляет однолинейный по динамике, импровизационный склад разработки в I части 6-й симфонии) противопоставляются преимущественной медитативности экспонирующих эпизодов.

В то же время, находясь в русле преемственности с драматическим симфонизмом Чайковского, Шостакович не только стремится подчеркнуть грань экспозиционного и разработочного разделов, но и в значительной степени тяготеет к структурно-смысловой спаянности разработочного и репризного разделов. Интонационно реприза нередко возникает у него в зоне центральной кульминации, на ее гребне. Этому процессу способствует сам поступательный характер развития разработки, которая активно воздействует на характер изложения тем в репризе. Центром же психологических «событий» в репризе становится обычно побочная партия, изложенная особенно масштабно, нередко в сильной образной коррекции по сравнению с ее предыдущими проведениями. Показательный случай — зеркальная реприза I части 4-й симфонии, где образ побочной партии существенно драматизирован за счет «наложения» ее медитативной темы на энергично пульсирующий фактурный фон главной партии.

4-я симфония (ор. 43, c-moll, 1935—1936), написанная для четверного состава, обозначила своеобразный рубеж движения симфонизма Шостаковича от политической злободневности к сфере общечеловеческих, нравственных проблем, от броского плакатного штриха в массовом портрете героев 2-й и 3-й симфоний к поэтическому обобщению, к доминанте личного начала, психологизации чувств. Она продолжила на новом, более зрелом этапе линию, намеченную 1-й симфонией, особенно ее драматическим финалом.

Образный мир 4-й симфонии, глубоко раскрывающий сложнейшую тему «человек и современность», по-своему связан и с двумя последующими симфониями, составляя с ними, как уже говорилось, своеобразную триаду (данный факт стал очевидным лишь после премьеры 4-й симфонии в 1961 году, через четверть века после написания ее партитуры). В этой триаде ощутимы идейно-образные и жанровые «переклички» четных симфоний: лирико-трагическая направленность финала 4-й как бы подхвачена и развита в I части 6-й (особенно сближенными — через опору на жанр похоронного марша — оказались главная партия финала 4-й симфонии и побочная партия I части 6-й). В центре же ее высится грандиозное здание одного из самых гармонически совершенных, но идейно многосложных созданий Шостаковича — 5-я симфония.

Поразительно объемный и в то же время парадоксально контрастный образный мир 4-й симфонии (как бы еще раз, по-новому

рассмотренный в 6-й симфонии) сегодня особенно отчетливо воспринимается как своеобразное музыкальное свидетельство сложных социальных противоречий и потрясений эпохи 30-х годов. О ней Р. Роллан в «Московском дневнике» образно сказал: «Это была уже не лихорадочная Россия времен гражданской войны. Это была Россия фараонов. И народ пел, строя для них пирамиды». Шостакович с присущим ему обостренным чувством социального самосознания воплотил в драматической триаде симфоний разные ипостаси жизни тех лет — созидательно-героическую и трагическую одновременно. Отсюда тяготение образного мира 4-й и 6-й симфоний, как взаимосвязанных особенно непосредственно, к таким ведущим линиям, как жанрово-объективизированная (финал 6-й, танцевальная «сюита» в финале 4-й) и предельно субъективная, монологическая (побочные партии в первых частях обеих симфоний). Их конфронтация и создает общий экспрессивно-драматический тонус этих симфонических повествований Мастера, где каждая из образных линий имеет множество градаций и оттенков.

4-я симфония — одно из самых эмоционально-открытых произведений Шостаковича, созданных в 30-е годы. Сложный художественный мир симфонии определяется особой ролью, которую играет в ней импровизационное, спонтанное начало, эффекты «драматургической неожиданности» (отчасти эта тенденция будет прослеживаться и в I части 6-й), в то время как, например, в 5-й симфонии господствует строгая дисциплина мыслей и чувств.

4-я запечатлела панораму ярких наблюдений через контрасты высокого и банального, идеально-прекрасного и низменного. По широте охвата жизненных явлений партитура эта стала одним из наиболее шекспировских полотен композитора, в образной драматургии которого сосуществуют гнев и юмор, трагедийная и лирическая сферы, бытовая музыка города (полька, вальс, пионерская песенка, похоронный марш и проч.) и сокровенная исповедь души художника.

Уникальный ракурс находит Шостакович для воплощения гротескового и лирического начал. Первое не имеет в симфонии индивидуально оформленного тематизма: композитор использует примитивные, элементарные ритмоинтонации[39] или «реализует» сатирическое и ироничное путем гротескового переосмысления эпико-драматических тем (таковы, например, метаморфозы главной партии в разработке I части). Лирика, возникающая как известное противодвижение гротеску, по преимуществу объективного склада, совершенно свободна от чувственного начала и тяготеет к сфере медитации (убедительные примеры — четырехкратное монологическое провозглашение побочной темы в I части, объективизированный тип лирических высказываний в основных темах II части и финала).

4-ю симфонию исследователи справедливо определяют как одну

[39] При этом краткий «ключевой» мотив легко переводится в общие формы движения, в фактурный фон.

из самых малеровских партитур Шостаковича. Об этом свидетельствуют широта образно-стилистического диапазона, повышенная эмоциональная «температура» сочинения, его общий экспрессивный тон, гигантский масштаб.

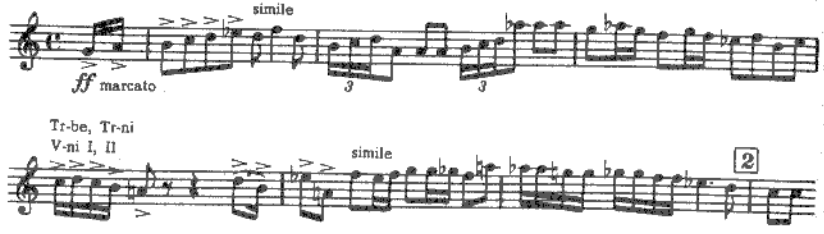
Параллель может быть продолжена и другими реалиями, связанными со стилем австрийского мастера; например, в сфере инструментовки — четверной состав оркестра, выделение концертирующих ансамблей, насыщение звуковой ткани соло деревянных духовых.

Для драматургии 4-й симфонии показательны сочетание замкнутых эпизодов и разомкнутых тем, подчеркнутая автономия каждого раздела формы (в масштабах гигантской I части справедливо говорить о своеобразии чрезвычайно протяженных главной и побочной партий).

Ощущению процессуальности как доминирующего фактора развития в данной партитуре способствует особая весомость полифонических приемов и форм (фугато в разработке I части, четырехголосная фуга в конце скерцо), внедрение разработочных элементов в экспозиционные разделы, рельефность каждой мелодической линии и подголоска в общем фактурном движении.

В трехчастной конструкции 4-й симфонии и особенно в становлении формы ее монументальной I сонатной части особую роль приобретают мощные нагнетания, кульминационные вспышки. «Действие» здесь начинает уже тема вступления, декламационная по складу, сразу звучащая на высокой эмоциональной волне. Энергична и устремленна главная партия, выступающая на фоне мерной поступи аккордов:

25 Allegretto poco moderato



Ее маршево-гротесковая окрашенность раскрывается и в широком экспозиционном развороте, и особенно зримо, рельефно — в первых трех эпизодах разработки, где она превращается то в остроироничный танец (деревянные духовые), то в напряженное Perpetuum mobile (четырехголосное фугато струнных), то в марш злых сил в стиле Гойи (четырехголосный канон меди). Четвертый, последний раздел разработки составляет характерный Мефисто-вальс, возникающий как диалектическая метаморфоза лирической медитативности — исходного образного ракурса побочной. В экспозиции она изложена серией монологов-размышлений (последовательно фагот, бас-кларнет, валторна, туба, контрафагот и контрабасы). На первый план побочная партия выдвинута в зеркальной репризе части, где сочетание с маршевой фактурой главной партии придает ее теме отсвет трагической инфернальности.

Образный мир II части — лирического скерцо в умеренном движении — обнаруживает известную близость к малеровским ландлерам, грустным вальсам в партитурах кинофильмов Чаплина. Двойная двухчастная форма с кодой (A B A^1 B^1 Кода) активно реализует свою способность к динамизации: первая вальсовая тема в репризе превращена в четырехголосную фугу, а возвращение второй темы «доверено» мощному унисону четырех валторн в высоком регистре на фоне лапидарного ритмического остинато всего оркестра. Образную многоликость и одновременно зыбкость музыке коды придают тревожные «перестуки» ударных. Этот раздел эмоционально воспринимается как пока еще очень далекий, но несомненный прообраз коды 15-й симфонии Шостаковича.

Калейдоскопичностью материала отмечен финал, который, по признанию композитора, «страдает манией грандиоза». Его монументальная трехчастная форма тяготеет к концентричности, где центром становится сюита нарочито банальных, наивно-жанровых эпизодов (полька, вальс, скерцо и другие). Этот жанровый раздел обрамлен двумя симметричными арками — внутренней, которая создается экспозиционным и репризным изложением «злой» токкаты, и внешней, где рисуется картина похоронного шествия. В виде схемы форма финала 4-й симфонии может иметь следующий вид: A B C B^1 A^1 Кода. Особенностями архитектоники финала являются некоторое сокращение второй половины концентрической формы, общая устремленность к коде и полная свобода в изложении исходного материала. По существу, реприза трактуется в нем как одна из фаз общего сквозного развития, где сохраненными оказываются лишь ключевые интонации, отдельные фактурные комплексы, тембры, а не сами темы-образы. Гигантская лирико-трагедийная кода запечатлевает постепенное свертывание динамики, уход в тишину, вызывая ассоциации с кодами — «психологическими многоточиями» таких фильмов Чаплина, как «Пилигрим» или «Новые времена».

Широчайшее признание пришло к Шостаковичу-симфонисту с 5-й симфонией (ор. 47, d-moll, 1937). По наблюдению Б. Асафьева, в ней «все личное трепещет, как пульс современности»: композитор достигает идеальной гармонии в соотнесении индивидуального со всеобщим. Местоположение 5-й этапно как в летописи советского симфонизма, так и на творческом пути Шостаковича. Симфония обладает особой глубиной образных обобщений. Тема ее — утверждение личности, которой свойственна активность деяний, мужественность и восприятие многомерной сложности жизни. Структура этого произведения исходит из классического четырехчастного цикла. Периодично чередование его звеньев: нечетные экспонируют медитативно-лирические образы, где доминирует субъективное начало, четные как бы рисуют картины объективного мира, воссоздают звуковые реалии действительности. Такая периодичность структуры целого подчеркнута темповыми и ладо-

тональными соотношениями: I и III части идут в умеренных и медленных темпах с преимуществом минорного колорита, II и IV — быстрые, мажорные.

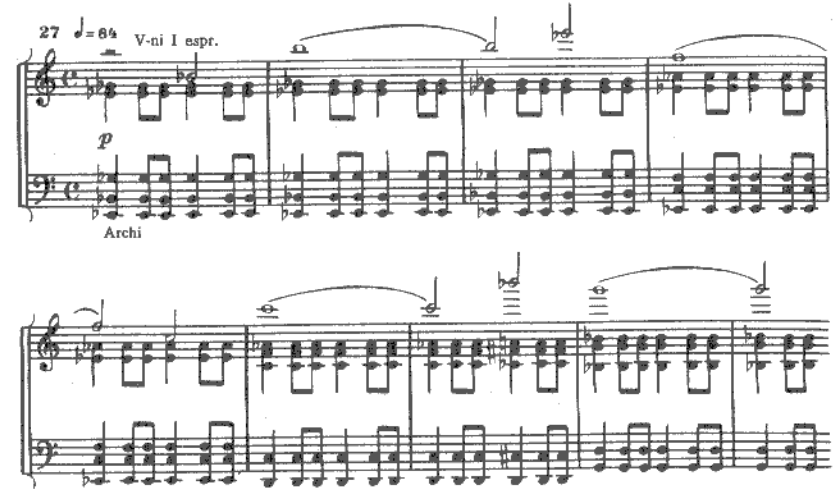
Необычайным богатством содержания, реализованного посредством многообразия и одновременно внутреннего единства всех звуковых идей, отличается I часть, написанная в сонатной форме, трактованной предельно индивидуально. Импульсом для общего развития в ней становится контраст составляющих общую форму разделов, а не самих тем-образов.

Императивно звучит тема вступления — своеобразный эпиграф ко всему сочинению. В ней легко ощутимы образные связи с миром музыки барокко — через важнейшую роль полифонии как метода развития.



Тема-эпиграф изложена канонически (перед репризой части она будет звучать в двойном каноне с переосмысленной побочной). Основные вершинные мелодические точки ее складываются в тетрахорд, который будет пронизывать весь тематизм симфонии. Мы находим его нисходящий вариант в звуковом «фундаменте» первого элемента главной партии, «марша зла» из разработки, в исходной теме скерцо, во флейтовом эпизоде III части, восходящий — в третьем элементе главной партии и в коде I части, в главной партии финала. Подобная взаимосвязанность тематизма способствует укрупнению разделов формы — эпиграф и главная партия воспринимаются как лирико-драматическое введение ко всему циклу, а их декламационная направленность как бы говорит о присутствии «слов от автора».

Утонченный, хрупкий образ побочной партии — ярчайший пример особого склада лирики Шостаковича, лишенной открыто-эмоционального начала, но наполненной здесь чувством слиянности с природой. Чисто-инструментальная мелодия, состоящая из широких интервальных шагов, словно свободно парит на аккомпанирующем, слегка танцевальном остинатном фоне, столь излюбленном композитором:



Глубокие метаморфозы ожидают лирическую тему в процессе интонационного развития. Трудно предположить, что этот поначалу идеальный образ поэтической красоты способен стать носителем зла, приобрести агрессивные черты. Подчеркнем принципиально важный момент: если в 4-й симфонии злое начало находилось как бы вне героя, в окружающей жизни, то в 5-й симфонии зло возникает как своеобразная оборотная сторона мечты — в результате коренного переосмысления позитивного образа. Превращение побочной в разработке в «марш зла» позволяет рассматривать ее как нередкую у Шостаковича «тему-оборотень». В этом показательное отличие симфонической концепции Шостаковича от классической традиции. В частности, у Чайковского образ мечты, воплощенный в побочных партиях, обычно не участвовал в картинах битвы со стихией, роком, никогда не лишался своего романтического ореола. У Шостаковича он нередко трансформируется до полной противоположности (к указанной образной метаморфозе темы побочной партии можно добавить в данном аспекте центральную

кульминацию I части, построенную на значительном переосмыслении лирического по сути первого элемента главной темы).

Говоря об укрупнении разделов I части, обратим внимание и на характерное размывание граней между разработкой и репризой. Как и в классическом симфонизме, особенно у Чайковского, взаимосвязь разделов достигается их включением в единую кульминационную зону, охватывающую конец разработки и начало репризы.

Скерцо (сложная трехчастная форма) представляет собой череду жанрово-танцевальных образов, ставшую традиционной в эпоху классического инструментализма. Оно вызывает ассоциации с сочными жанровыми зарисовками аналогичных частей камерных ансамблей Шостаковича, таких, например, как фортепианные квинтет и трио. В разнохарактерных эпизодах подобных скерцо жизнь как бы предстает в своей бесхитростной обыденности.

Философски-медитативное Largo не воспринимается в контексте драматургии всей симфонии как своеобразное «лирическое отступление», нередкое для классического симфонизма. Напротив, оно — важнейший этап общей драматургической концепции цикла. В напряженных раздумьях, буквально аналитической работе исследующей мысли (параллель с чисто интеллектуальными процессами здесь вполне уместна: столь велика философская насыщенность звуковой ткани) рождается удивительный образ, который становится в симфонии вершиной поэтического вдохновения. В его индивидуальном облике органично сливаются воздействия, идущие, с одной стороны, от возвышенно-строгих инструментальных арий Баха, и, с другой — от русской протяжной народной песни. Влияние стиля барокко ощущается не столько в самом характере этой темы, сколько в методах ее развития, восходящих к свободному развертыванию мелодической мысли, ее «мотивному прорастанию», вычленению отдельных попевок и их варьированию.

Структура Largo основана на свойственных архитектонике Шостаковича полиморфических тенденциях: здесь объединяются принципы рондальности с элементами сонатности и рассредоточенной вариационности. Подобные построения, отмеченные особой свободой и естественностью развития, характерны для медленных частей крупных инструментальных циклов композитора, в которых преобладает монологическое начало.

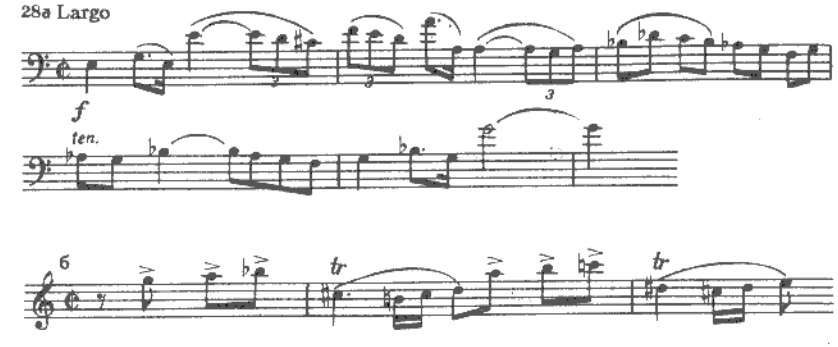
Мужественно-энергичная, окрашенная жизнеутверждающей волей маршевых шествий тема доминирует в финале — одном из самых интересных и ярких в мировой симфонической литературе. Он одновременно и конечный вывод драматургии целого (с известной долей приближения здесь можно говорить о концепции гётевского «Фауста»: лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой!), и интонационный итог всего предшествующего развития. В виде тонких аллюзий возникают в нем элементы главной партии, лейтритм побочной, образ эпиграфа I части.

Драматургия 6-й симфонии (ор. 54, h-moll, 1939) напоминает образное движение 5-й: через преодоление сумеречных субъективных настроений лирического героя к торжеству оптимизма

и света. Несомненны и образно-жанровые переклички между финалом 4-й, Largo 5-й симфонии и I частью 6-й. Однако структура 6-й симфонии ярко оригинальна. Вслед за I медленной частью (сонатное Largo) следуют два различных по характеру скерцо: инфернально-холодноватое в центре композиции и жанровое, исполняющее функцию финала. Таким образом, цикл становится полицентрическим и как бы предлагает слушателю три внешне не связанных слепка жизни, ее контрастные состояния. Думается, что эти внешне достаточно контрастные образные звенья обретают свою гармонию как вечные символы позитивного начала, необходимейшие для искусства Шостаковича точки духовной опоры.

I часть, как уже говорилось, прочно связана с миром музыки барокко: через наличие ведущих ритмоинтонаций (оба элемента вступления и главной партии, побочная), характерность длительно выдерживаемой фактуры (трели, тремоло), типы развития (полифонический в главной партии, прелюдийно-инвенционный в разработке). Вместе с тем это традиционная для Шостаковича музыка медитативного склада с примечательной спецификой ладовой стороны: перед нами расширенная диатоника, усложненный минорный лад с пониженными II, IV и VIII ступенями, с непрерывными сменами тональных устоев. В этом углублении минорной сферы Шостакович продолжает традиции воплощения трагической образности в русской музыке, сложившиеся в творчестве Мусоргского и раннего Мясковского.

Сонатное Largo I части симфонии трактовано как монолог лирического героя, как некая лирико-драматическая «ночная исповедь», позже продолженная в I части («Ноктюрне») скрипичного концерта. Тематический материал здесь предельно экономен и тесно взаимосвязан. Уже первый элемент вступления — патетический декламационный возглас струнных и деревянных духовых — не только сложившийся образ (он сочетает в себе чувства боли и гнева), но и провозвестник последующих ритмоинтонационных комплексов. Его исходная интонация (малая терция) послужит импульсом для рождения образа побочной партии — словно доносящихся издалека звуков похоронного шествия. Второй элемент вступления, quasi-баховская тема, содержит два ярких интона-



ционных момента: скачок от VI ступени к вводному тону и трельное движение (пример 28а, б).

С повторения этого мелодического ядра начинается главная партия (продолжением ее явится первый элемент вступления), а трельное движение станет неизменным фактурным фоном для последующих пластов формы — кульминации главной партии, побочной и всего раздела разработки. Впрочем, применительно к I части 6-й симфонии вряд ли следует употреблять термин «разработка» в традиционном для Шостаковича-симфониста плане активного образного преображения тематизма. Напротив, центральный раздел Largo представляет собой подчеркнуто «застывший» эпизод — две свободные каденции-импровизации флейты. Интонационным импульсом каденций служит материал побочной партии, и, видимо, поэтому она изымается из сокращенной репризы и лишь в виде краткой аллюзии возникает в миниатюрной коде.

Первое скерцо цикла (трехчастная форма с элементами рондо) переводит развитие в иную, казалось бы, плоскость: в калейдоскопе контрастных образов-кадров воссоздается картина злой суеты жизни, окрашенной субъективным ви́дением художника. Подчеркнутая прозрачность фактуры способствует самоценности каждой даже краткой мелодической линии, характерности солирующих тембров. В частности, альтовая флейта с ее подчеркнуто-холодноватой звучностью экспонирует несколько классицистскую по мелодическому профилю тему-рефрен (разнонаправленное гаммообразное движение на вальсовом фоне). В конце среднего раздела музыка скерцо приходит к большому драматическому повороту, заставляющему вспомнить острые кульминационные вспышки I части. Этот поворот сказывается и на репризе рефрена, воспринимаемой под еще не остывшим впечатлением недавно прозвучавшего.

Финал симфонии, написанный в рондо-сонатной форме, утверждает светлые, оптимистические образы. Его основная тема предстает в стремительном движении галопа, который часто применяется как гротесково-сатирическое «обобщение через жанр» в театральной и инструментальной музыке Шостаковича 20—30-х годов. Напомним о соответствующих эпизодах в операх «Нос» и «Катерина Измайлова», в балетах «Золотой век» и «Болт», в кинофильме «Одна» и в 1-м фортепианном концерте. Пожалуй, наиболее близок образности финального галопа 6-й симфонии своей марионеточной искрометностью галоп II части 1-й симфонии. Именно симфонические галопы демонстрировали во многом новое отношение композитора к бытовой жанровой сфере — искреннее, непосредственное, с изящным блеском изложения.

Характер ведущей темы финала 6-й симфонии с его ямбической структурой, репетиционными повторами одного звука, четкими гранями формы (простая трехчастная) и особенно диатоническим аспектом с тонкими, по-прокофьевски неожиданными тональными сдвигами (h — A — g, h — E, h — F, h — Es) вновь говорит о своеобразном преломлении Шостаковичем классицистских традиций в контексте достижений музыки XX века:



Если главная партия (она же — рефрен) напоминает о приемах гайдновско-россиниевского письма, то побочная с ее галантной танцевальностью заставляет вспомнить о менуэтах Моцарта. В зонах же центрального эпизода и коды возникают свои ярко характерные образы, сближенные со сферой бытовой музыки нашего столетия. Здесь Шостакович пользуется тонкой аллюзией на известную песню 20—30-х годов «Челита» и вводит изящную польку, жизнерадостное движение которой завершает финал.

Как отмечалось ранее, в 20-е годы в некоторых симфонических сочинениях проблема воплощения современности иногда сводилась к «омузыкаливанию» лозунгов, стереотипному цитированию массовых революционных песен. В 30-е годы в инструментальном творчестве шел поиск более глубокого воплощения современных тем. Однако путь этот был не прост. Рождалось немало партитур, где очевидные художественные завоевания лишь резче подчеркивали круг нерешенных проблем.

Так, эпически-монументальная фреска Ю. Шапорина, названная композитором «С и м ф о н и е й д л я х о р а и о р к е с т р а» (1927—1932), вобрала в себя образы прошлого и настоящего, которые предстали в виде отдельных зарисовок-картин. Традиционный четырехчастный цикл здесь построен на ярких, но несколько внешних музыкально-смысловых антитезах. В I части («Быль») резко противопоставлены образы вступления, воскрешающие архаику древности, главной партии, приближенной к мелодике Мусоргского, и побочной партии, функцию которой выполняет

современная фольклорная цитата – частушка «Эх, яблочко»[40]. Она звучит у оркестра и хора, трактуемого как своеобразная темброво-колористическая краска.

Подобное соединение разностильных эпизодов отмечает и музыку финала («Поход»), где суровое маршевое вступление сменяется звучанием у медных инструментов фрагмента «Марша Буденного» Дм. Покрасса, а затем лирической фортепианной импровизацией в скрябинском стиле.

Близок по смыслу образный контраст средних частей симфонии, названных «Пляс» и «Колыбельная». Первая насыщена частушечными попевками и ритмами, вторая восходит к импрессионистской стилистике. В ее звукопись включен вокализирующий женский хор.

Такие интонационно разрозненные картины не могли, естественно, воссоздать цельный образ эпохи. Цитатные инкрустации и аллюзии не получили при этом органического развития в общей драматургии сочинения.

Однако те жизненные события, которые позволяли видеть в частном факте проявление черт эпохи, все чаще становились темой симфонических произведений. Вместе с тем создавалось немало программных сочинений, поводом к написанию которых служили кокретные факты окружающей жизни или революционные хроники. Так рождался "ангажированный симфонизм", питавшийся темами "на злобу дня". Демократизм музыкального языка, обращенного к широкому слушателю, был специально рассчитан на массовый характер воздействия. В этой связи возникал особый синтетический тип композиции, в которой происходило объединение свойств разных жанров – симфонии, кантаты, театральной музыки, массового действа. Нередко привлекались хор, солисты-вокалисты, чтец-декламатор, поскольку для того, чтобы отобразить реальный, конкретный факт из трудовой жизни советского народа или из его недавней революционной истории, средств одной инструментальной музыки было мало. Спетое или произнесенное слово в таких симфониях дополнялось широкой апелляцией к песням, цитаты из которых звучали в сознании слушателя неотрывно от поэтического текста. Такие симфонии часто объединялись общим понятием «песенный симфонизм». Отметим существенное: с подобного рода «симфонией факта» в инструментальную музыку пришел новый интонационный строй, и утверждался он через песню.

Попытки включения массовой песни в симфоническую форму наглядно предстали в 3-й («Дальневосточной») и 4-й («Поэма о бойце-комсомольце») симфониях Л. Книппера, в 16-й Н. Мясковского, в 4-й («Перекопской) В. Шебалина. Иногда, как знаменитое «Полюшко-поле» (I часть 4-й симфонии Книппера), песня

[40] Повествуя о современности, композиторы не раз использовали эту популярную частушку как «интонационный знак эпохи». Тому примеры давал еще балетный театр 20-х годов («Красный мак» Р. Глиэра и «Красный вихрь» В. Дешевова).

рождалась в симфонии и затем обретала самостоятельную жизнь на эстраде, в быту. Проникновенная мелодия этой походной партизанской песни, ставшая неизменной участницей концертов Л. Утесова, обрела широчайшую популярность в нашей стране и за рубежом.

Темами симфонических сочинений становились разные явления жизни, например строительство железной дороги («Турксиб» М. Штейнберга), радикальные изменения в деревне и успехи авиации (12-я, «Колхозная» и 16-я, «Авиационная» Мясковского), история революционной борьбы на Ижорском заводе (4-я, «Ижорская» Щербачева), эпизод взятия Перекопа (4-я, «Перекопская» Шебалина), борьба с китайской военщиной и судьба комсомольца, героя гражданской войны (3-я и 4-я симфонии Книппера). Обращались композиторы и к воплощению образа В. И. Ленина, например, в драматической симфонии «Ленин» Шебалина, в 3-й симфонии – «Реквиеме» – Кабалевского.

Одной из первых композиций подобного типа стала поэма «Голодный поход» (1931) В. Белого (оркестр со смешанным хором), повествующая о классовой борьбе пролетариата за рубежом. Броским, плакатным штрихом очерчен в этой партитуре основной образ, призванный представить нам волевую поступь революционных колонн. В музыкальную ткань пьесы вплетены отдельные интонации из «Интернационала», как дань традиционной звуковой символике 20-х годов.

Позитивный опыт в сферу «симфонии факта» внесла 12-я симфония (1931 – 1932) Мясковского. При первых исполнениях она именовалась «Колхозной». В отличие от других композиций подобного рода, симфония Мясковского не содержит событийной конкретности. В ней не звучит слово, не цитируются песни (лишь в эпизоде разработки II части проходит подлинная марийская мелодия) .

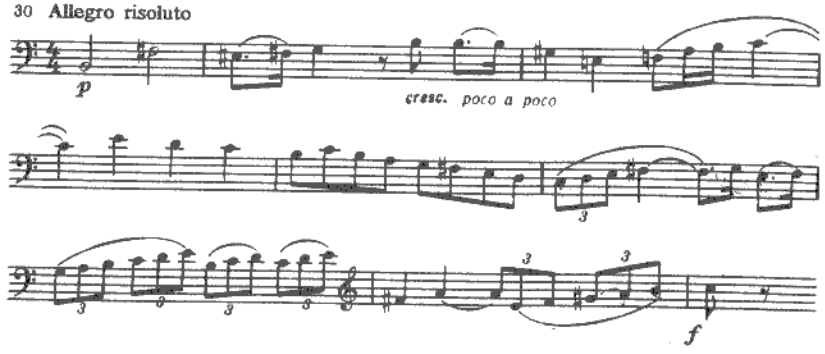
В 4-й («Перекопской») симфонии В. Шебалина (1935, новая редакция – 1961) песенных цитат больше. В I части широко изложена мелодия «Вы жертвою пали», во II, финальной части звучит авторская «Песня N-ской Крымской дивизии». Цитаты здесь не сливаются органично с основным тематическим материалом симфонии, что порождает известную стилистическую раздвоенность.

Гораздо более цельна по замыслу и его воплощению драматическая симфония В. Шебалина (1902 – 1963) «Ленин» (1931 –1932, новая редакция – 1959). В сущности, здесь синтезируются черты инструментально-полифонических форм и литературно-музыкального монтажа. Сочинение написано для оркестра и хора. Партитура его включает партии чтеца, четырех солистов-певцов, нередко объединяющихся в ансамбли.

В основе произведения – поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Три части разделены выступлениями чтеца, декламирующего большие литературные фрагменты. Сложность задачи определялась тем, что композитор стремился отойти от советских канонов в раскрытии образа Ленина, и это

потребовало широкого спектра выразительности. Кроме того, не просто было обрести музыкальный язык для воплощения поэтической речи Маяковского[41], что для того времени было сложнейшей новаторской задачей («Патетическая оратория» Г. Свиридова зазвучит лишь более четверти века спустя).

I часть симфонии «Ленин» — развернутая оркестровая фуга. Она построена на теме мужественного, ораторского плана с подчеркнуто речевыми интонациями (форма части сочетает свободно трактованную фугу с сонатностью):



Тема этой фуги играет большую роль в масштабах всего цикла: она «прослушивается» в эпизоде соло сопрано II части, преображается в фанфарные зовы начала финала, служит тематической основой кульминации коды (хоровое завершение «Коммунизма призрак по Европе рыщет»).

Контрастная по характеру II часть — рассказ о дне смерти Ленина — по зримой яркости музыки почти театральна. Составляющие ее разделы фрагментарны. Обрамление основано на хоровой звучности, в центр вынесены эпизоды солистов, звучащие то в романсово-ариозном стиле, то в характере оперного речитатива. Финал решен как монументальная ораториальная фреска. Здесь в хоровую ткань широко вводятся полифонические приемы, есть антифоны ансамбля солистов и хоровой массы. Форма финала приближается к свободной трехчастной с элементами рондо (первый раздел — фугато, второй — в характере героического марша, третий — кода как образно-интонационный итог всего сочинения).

Одной из интересных попыток достигнуть действенного синтеза песенности и симфонизма стала 4-я, «И ж о р с к а я» симфония В. Щербачева (текст П. Далецкого, 1932—1935) с участием хора и солистов-вокалистов[42]. Композитор ставил своей целью воспроизвести этапы революционного движения на Ижорском заводе. В тексте рассказывается о действительных событиях и реальных участниках борьбы. В четырехчастном цикле воссоздаются картины пестрого дореволюционного быта (I медленная часть — «Мирное житие»), показываются нарастающие противоречия, начало боевой схватки (III часть — «Первая стачка») и восстание 1905 года (финал) .

По динамике контрастов (но не по архитектоническим признакам) функция II части может быть соотнесена с сонатным allegro. Скерцо (III часть) и финал отмечены живописной картинностью, приближением к оперно-театральной стилистике. Партии солистов и хоровые эпизоды трактуются в них как образы народа (и его конкретных представителей) в больших массовых эпизодах отечественных исторических опер.

Итак, «симфония факта» как музыкальная летопись событий 30-х годов искала и находила свои пути для воплощения современной темы в инструментальных жанрах. Композиторов разной стилевой ориентации притягивали в ней злободневные темы, возможность ответить на социальные запросы времени. Однако свойственные песенной симфонии натурализм, поверхностная иллюстративность, малая степень художественных обобщений и некая сюитность конструкции привносили черты, чуждые симфонии как жанру, основанному на концептуальной процессуальности музыкального развития. Не случайно И. Соллертинский высказывал тревогу по поводу опасности «превратить симфонию в ораторию с мажорным апофеозом и обязательным заключительным хором „подъемного" свойства. Такой жанр кантат (т. е., по существу, псевдосимфоний) как отдельный жанр имеет право на существование. Но как замена симфонии подобная кантата несостоятельна... При таком методе конструирования из симфонии... изымается самое существенное: становление и развитие симфонических тем»[43] .

В создании общей атмосферы инструментализма 30-х годов заметную роль играл голос молодых композиторов, которые в своем творчестве жадно впитывали импульсы народного творчества и современного музыкального быта, особый интонационный строй речи и новые ритмы жизни. Таковы первые симфонии Т. Хренникова и А. Хачатуряна, написанные еще в консерваторские годы, «Весенняя симфония» Ю. Крейна, «Симфония для струнного оркестра» Г. Свиридова, симфонии Н. Ракова, Н. Богословского и других.

1-я симфония (1933 — 1935) Т. Хренникова выделилась живой непосредственностью музыки. Ей свойственны песенная широта лирического тематизма, свобода архитектоники, гибкость ритмики (нередко с переменными метрами), свежие ладовые и гармонические детали. Наиболее ценны в произведении страницы задушевных лирических раздумий (главная партия II части), танцевальные

[41] Избранный здесь тип тематизма, как бы изнутри «инкрустированный» интонациями массовых песен, вырабатывался Шебалиным и в серии вокальных циклов на стихи советских поэтов, написанных в начале 30-х годов.

[42] Подобное объединение вокального и инструментального начал не первое на пути Щербачева-симфониста: «Ижорской» предшествовала «Блоковская» — один из самых ранних примеров вокальной симфонии в советской музыке.

[43] *Соллертинский И.* Заметки о советском симфонизме.— Рабочий и театр, 1933, № 11, с. 8 — 9.

образы и движения (тарантелла представляет собой основной «персонаж» в III, финальной части), моменты озорной шутки, незлобивого гротеска (побочная партия I части).

В сфере инструментальной музыки происходила кристаллизация ярко индивидуального стиля А. И. Хачатуряна (1903—1978), что значительно отличало его от многих других представителей восточных культур, обретавших свою творческую самобытность посредством освоения жанров музыкального театра.

В творчестве Хачатуряна поражают смелость полигармонии, богатство полиритмии, острое чувство ритмопластики. Все это явило пример органичной ассимиляции характерных особенностей музыкального мышления народов Закавказья — прежде всего гусано-ашугских импровизационных повествований, ладового мира мугамов, импульсивных танцевальных ритмов. Из музыки народов Кавказа Хачатурян активно впитал переменные лады с двумя-тремя тональными устоями, полидиатонизм, преодоление терцового принципа аккордики с заменой его экспрессивными секундово-квартовыми вертикалями. Особую терпкость интонирования на нетемперированных инструментах композитор пытался воссоздать путем активного расширения знаков альтерации.

Именно Хачатуряну удалось одному из первых найти истинно классическое равновесие между тенденцией к импровизационно-вариационному развитию, свойственному народной музыке Востока, и европейскими приемами формообразования. Инструментальные сочинения Хачатуряна экспонировали естественность перехода от народного принципа сюитности к симфонизму.

1-я симфония Хачатуряна (1934) определила наиболее характерные черты национально-самобытного армянского симфонизма. Героико-эпическая по складу, она была создана к 15-летию Советской Армении. Патетико-романтический склад, картинность и народно-жанровая характерность музыки сближают ее партитуру с линией кучкистского симфонизма, а эмоциональный накал, открытость чувства говорят о творческом преломлении традиций лирико-драматического симфонизма Рахманинова и Листа. Национальная специфичность произведения проявилась в том, что композитор видоизменял классическую симфоническую форму под воздействием принципов развития, почерпнутых в народной музыке. I часть, наиболее масштабная и значительная в цикле, сочетает сонатность с трехчастностью, несет в себе явные черты поэмности. Медленный пролог (вступление) словно воссоздает образ ашуга — несколько декламационных тем развиваются в свободной импровизационной манере:

31 Andante maestoso con passione





Примененный здесь тип мелодики — импульсы, начинающиеся с опевания верхних неустойчивых тонов лада,— характерен для ашугской музыки. Тема главной партии, вырастающая из пролога, также сразу начинает активно развиваться в импровизационной манере. Разработка-импровизация ее дорастает до своей кульминации и постепенно уступает место лирической теме побочной партии, которая, как второй ашуг, представляет слушателям свою песню. Богатая по краскам, эмоционально-насыщенная тема побочной также развивается импровизационно. Композитор словно рисует картину соревнования ашугов. Равноправие этих эмоционально контрастных образов, их пребывание в диалоге, а не в состоянии непримиримой борьбы, повлияло и на трактовку композитором других разделов формы: в I части разработка сливается с репризой в единую развернутую импровизацию, в процессе которой возникает новая песенная тема, напоминающая оду. Итак, сонатность I части симфонии не столько заимствована из арсенала классических музыкальных форм, сколько заново рождена на самобытной почве ашугского творчества.

Две последующие части решены как лирический ноктюрн и финальная картина народного празднества, которая внезапно, но ненадолго прерывается наплывом скорбных интонаций из пролога I части. Обе они буйно-красочны, весьма эффектны, но несколько многословны, а по архитектонике скорее сюитны, чем подлинно симфоничны.

Мастерское владение крупной инструментальной формой продемонстрировал и Б. Н. Лятошинский (1894/95 — 1968). Его 2-я симфония (1935 — 1936, в трех частях) стала заметным явлением советского симфонизма, хотя в свое время и вызвала достаточно разноречивые суждения. Содержание драматической трехчастной фрески навеяно образами борьбы, где исходный конфликт не получает зримого разрешения. Сильной стороной сочинения является последовательно примененный метод многообразия в единстве, при котором ведущий музыкальный образ развивается процессуально, а его исходные интонации свободно «прорастают» в мелодическом развитии самых разных тем. Такова, в частности,

32 Lento e tranquillo (alla ballata)



функция медленного вступления к I части — своеобразного образа-обобщения, трагического в своей безысходности (пример 32).

На интонациях темы вступления создается смятенный образ главной партии — один из наиболее значительных и ярких. Осознавая эту его функцию, композитор не только напомнит о нем (и о теме вступления) в музыке медленной части, но и завершит им всю симфонию (в коде финала интонации главной партии будут провозглашаться в массивном звучании медных). Эпизоды бурных столкновений, непримиримых поединков, составляющие главное содержание обрамляющих I и III частей симфонии, оттеняются музыкой средней части цикла, более камерной по своему характеру, но связанной с ракрытием эпического начала — авторская ремарка говорит о ее балладном характере (alla Ballata). Повествовательная тема, не лишенная черт экспрессии, звучит в низком регистре бассетгорна.

В процессе своего развития, особенно в среднем разделе (медленная часть симфонии написана в трехчастной форме), исходный образ значительно драматизируется и тем естественнее смыкается с образным миром крайних частей симфонии.

Характеризуя ранее панораму симфонического творчества 20-х годов, мы подчеркивали значительную роль экспериментального направления: речь шла о целой группе сочинений, которые условно относились к направлению музыкального авангарда. Иное в 30-е годы, где можно свидетельствовать об угасании этой тенденции: лишь отдельные произведения композиторов, в недалеком прошлом применявших радикальные музыкальные средства, переросли «лабораторные рамки», и в них достигнуто равновесие нового содержания и форм его воплощения. Среди них должна быть прежде всего названа 1-я симфония (1928 — 1934) Г. Попова (1904 — 1972), о которой Д. Шостакович говорил как о выдающемся явлении в советской музыке. Высокую оценку симфонии дали С. Прокофьев, Б. Асафьев, В. Мейерхольд, А. Толстой, Э. Ансерме и другие деятели культуры. 1-я симфония Г. Попова была премирована на Всесоюзном конкурсе, объявленном дирекцией ГАБТа и газетой «Комсомольская правда» в ознаменование 15-летия Октября. Через пару лет она была запрещена к исполнению в связи с обвинением автора в «формализме» и якобы эпигонском следовании принципам музыкального языка корифеев зарубежной музыки — Стравинского, Хиндемита и Шёнберга.

В период работы над 1-й симфонией композитор делает следующую запись, раскрывающую его отношение к самому жанру: «Работа над симфонией дает много наслаждения, наслаждения совершенно отличного даже от самой удачной музыкально-театральной работы». Сравнивая «чистую» симфонию, где у слушателя нет литературного или зрительного «конспекта», с кино-, театральной музыкой, Попов утверждал, что для понимания смысла симфонии нужны особая архитектоническая ясность, выпуклость образов, которые помогут слушателю, «войдя в процесс течения симфонии, усвоить сущность и смену идей, эмоциональных напряжений, разрядов, знаков препинания, отдыха, вновь движения, столкновения образов, их борьбы и прочих внутрисимфонических явлений»[44].

Концепция симфонии — психологическая перестройка личности под воздействием революционных событий — потребовала масштабного трехчастного цикла[45]. Органичная связь частей восходит к единой линии развития и непрерывного становления лирического образа побочной партии I части: как интонация она зарождается в недрах главной партии, как целостный образ складывается в побочной и дорастает до самостоятельной образно-эмоциональной сферы в Largo. Метаморфозы главной партии I части связывают начало симфонии со скерцо. Здесь композитор как бы шаржирует ее, используя при этом джазовые средства (синкопированная ритмика со смещением акцентов, полутоновые сдвиги больших нонаккордов). Так возникает характерное для Г. Попова контрастное сопоставление стилевых наклонений, необходимое для максимальной конкретизации образов и раскрытия музыкальной идеи.

* * *

В русле общих достижений симфонической музыки 30-х годов успешно развивался инструментальный концерт. Если в предшествующее десятилетие в центре внимания оказывалась сольная соната (С. Фейнберг, Ан. Александров, Н. Мясковский), то в 30-е годы первенство, несомненно, перешло к инструментальному концерту.

Здесь следует назвать прежде всего целый ряд фортепианных концертов — всего их было создано более тридцати. Большинство из них написано в первую половину десятилетия, и наиболее приметными среди них стали 1-й (1938) Шостаковича, 4-й (1931) и 5-й (1932) Прокофьева, концерт Хачатуряна (1936), 1-й Хренникова (1932), 2-й Кабалевского (1936).

Жанр скрипичного концерта особенно привлекает композиторов во вторую половину 30-х годов, когда рождаются такие выдающиеся образцы его, как концерт Хачатуряна (1940), 2-й Прокофьева (1934), концерты Мясковского (1938) и Шебалина (1939). Популярность снискал концерт для арфы Глиэра (1938).

Интерес художников к инструментальному концерту стимулировался многими причинами. Среди них выделим свойственные данному жанру демократическую направленность, тягу к жизнеутверждающей концепции, созвучной одной из ипостасей этого периода. Здесь открывался простор для воплощения современной темы, отражавшей сложную, внутренне контрастную атмосферу 30-х годов. Один из характерных примеров тому — скрипичный концерт Хачатуряна, тонко отразивший настроения той эпохи и выявивший ярко национальную специфику стиля Хачатуряна.

---

[44] *Попов Г.* Из литературного наследия.— М., 1986, с. 56—57.

[45] Функцию финала берет на себя кода III части, то есть скерцо. Симфония написана для четверного состава оркестра.

Активно стимулировал развитие жанра концерта расцвет советской исполнительской культуры, зафиксированный в рамках как международных, так и всесоюзных конкурсов. Взлет исполнительской культуры должен был закрепиться и в творческом процессе создания новых сочинений, отражавших современный стиль. Успехи исполнителей впрямую стимулировали рождение инструментальных концертов. Выдающиеся советские пианисты и скрипачи становились в эти годы своего рода соавторами композиторов в рождении крупных концертных форм. Весьма плодотворными, в частности, оказались творческие контакты Л. Оборина с А. Хачатуряном и А. Баланчивадзе, Д. Ойстраха и Д. Цыганова с Н. Мясковским и В. Шебалиным.

Союз исполнителя с композитором (иногда, как, например, у Прокофьева и Шостаковича, эти качества объединялись в одном лице) делал более направленными и перспективными поиски новых технических деталей, отдельных исполнительских приемов. Здесь ведущими становились не сфера умозрительных экспериментов, а пути исторически назревшего новаторства.

В концертном творчестве 30-х годов наметились две противоположные тенденции. С одной стороны, создавались концерты, близкие сложному симфоническому циклу (Мясковский, Шебалин, Хачатурян и другие). Такой процесс сближения концерта с симфонией продолжал традиции русского классического искусства (Чайковский, Рахманинов). В дальнейшем, в 40 — 50-е годы, он привел, уже на иной стилевой основе, к утверждению синтетического жанра симфонии-концерта, претворившего важнейшие признаки как симфонии, так и концерта (показательные образцы — Симфония-концерт Прокофьева для виолончели с оркестром, 1-й скрипичный концерт Шостаковича).

С другой стороны, развивался концерт камерного плана с ориентацией на классические (2-й скрипичный Прокофьева) или такие доклассические образцы, как concerto grosso, концерт для оркестра. Стилистика этой группы сочинений имеет определенные точки сопрокосновения и с концертной симфонией (sinfonia concertante). Всего в рассматриваемый период было создано четыре произведения подобного плана. Среди них выделились Концерт для оркестра (1936) М. Чулаки, Concerto grosso (1936) М. Юдина и некоторые другие сочинения.

Как и в любой другой области музыкального искусства, в жанре инструментального концерта сосуществовали явлёния ярко новаторские и академические по стилю. Последние группировались вокруг Мясковского и его школы. Высокое профессиональное мастерство, романтическая одухотворенность, благородство стиля, опора на полифонические принципы (особенно у Шебалина) указывают на преемственную связь сочинений этих авторов с традициями классического концерта симфонического плана, неизменно тяготеющего к структуре трехчастного цикла. Однако оговорим, что такие крупные художники, как Мясковский и Шебалин, разумеется, не следовали слепо классическим образцам. Будучи компо-

зиторами XX века, они творчески ассимилировали и многие тенденции его новаторского искусства.

Другой круг концертов объединяли нацеленность на претворение современных интонаций и в известной степени антиромантическая тенденция (фортепианные концерты Шостаковича, Прокофьева). Здесь ведущими становились подчеркнутая моторность, токкатность, иногда нарочитая механистичность движения, графичность и экономность фактуры, преобладание линии над широким мазком. Структурой циклов избирался многочастный опус (четыре-пять частей), состоявший из достаточно коротких частей, нередко следовавших без перерыва.

В образном мире этих сочинений заметна бóльшая роль гротеска, порой едкой иронии, что указывает на развитие в жанре инструментального концерта симфонических традиций Малера. Его же влияние ощущается в широком «наплыве» бытовых интонаций, позволивших, например, Шостаковичу пользоваться методом обличения злого через банальное.

Как антитеза антиромантическому началу выступают в концертных партитурах страницы ярких лирических озарений (II и IV части 5-го концерта Прокофьева), философских раздумий (медленная часть 4-го концерта Прокофьева).

Первозданная красочность фольклорных интонаций, ритмов, принципов развития музыкальной ткани господствует в скрипичном и фортепианном концертах А. Хачатуряна — ярчайших образцах начавшегося процесса «интонационной диффузии» музыки народов Востока и европейского концертного симфонизма.

Кратко остановимся на наиболее показательных сочинениях в сфере инструментального концерта. 1-й фортепианный концерт Шостаковича (1933) — явление уникальное и с точки зрения жанровой самобытности, и по складу тематического материала. Это своего рода концерт-пародия, многие стилистические черты которого как бы складывались в характерной «полемике» со штампами классического и романтического концерта[46]. Таковы, например, «чувствительные» трели, вводящие в партию солиста во II части, обильно изукрашенную ферматами, утрированно-«сладкий» каданс перед побочной партией I части или настойчивое «вдалбливание» примитивной тонико-доминантовой последовательности в коде финала.

В тематизме данного произведения сосуществуют, казалось бы, совершенно полярные образы и настроения. В его звуковую ткань свободно вписываются цитаты из классической литературы (фрагменты из интермеццо Брамса в I части, из 3-й симфонии Брамса во II части, рондо «Ярость по поводу утерянного гроша» Бетховена и ре-мажорной фортепианной сонаты Гайдна в финале), включаются аллюзии на известнейшие сочинения (исходная интонация I части

[46] Именно о сочинениях, обладавших подобной острогротесковой направленностью (наряду с концертом здесь могут быть упомянуты балеты, например «Болт»), Шостакович говорил, что он «хочет завоевать серьезным жанрам право на смех».

концерта впрямую корреспондирует с началом «Аппассионаты» Бетховена), создаются «портреты» стилей (тип баховского прелюдирования воспроизведен в III части, главная же партия финала, театрализованная, динамически активная, как бы репродуцирует образ музыки венских классиков; приведено вступление).

33 [Allegro con brio]



Наряду с этой «академической» сферой возникает серия броских жанрово-бытовых зарисовок — цирковой галопады и quasi-оперетточного дуэта (побочная партия I части), вальса-бостона (II часть), похоронного шествия (III часть), галопа, пионерской песенки и фокстрота (финал).

Вместе с тем образная разноликость тематизма не противоречит его внутренней интонационной спаянности: большинство мелодий произведения включают в свою канву трезвучную основу, которая являлась ключевой интонацией главной партии I части.

Специфически театральную, «игровую» ситуацию привносит в концерт его особый инструментальный колорит: сочинение написано для струнного оркестра, а партия пианиста нередко выступает в дуэте с солирующей трубой. Функция последней не только наделена концертным блеском, но и отмечена драматургической весомостью — нередко именно с тембром трубы связано появление образов жанрово-бытовой сферы.

Фортепианный концерт Хачатуряна (1936) — вдохновенная поэма об Армении, овеянная героической романтикой. Подобно 1-й симфонии композитора (1934), музыка концерта отмечена монументальностью стиля, эпической широтой и мощью звучания. Тяготение к фортепианной фактуре al fresco делает ощутимой взаимосвязь с линией Лист — Чайковский — Рахманинов. Однако глубоко самобытный облик произведения создается прежде всего его ярко национальным колоритом. Основной тематизм сочинения наглядно иллюстрирует творческое отношение композитора к фольклору, когда мастер, «руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как

животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»[47].

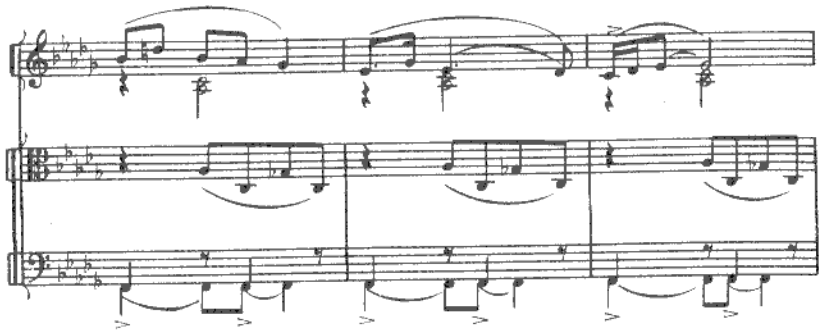
Ярко патетичная тема главной партии I части становится своего рода образным эпиграфом сочинения; она не только доминирует в музыке начальной части (на ней построена кульминация в разработке), но и возникает как апофеоз в коде финала. Ее мужественно-призывные интонации восходят к ритмоинтонационным истокам армянских мужских танцев.

Лирическая побочная близка городским народным песням Закавказья. Инструментальный колорит темы продиктован стремлением композитора приблизить ее звучание к традициям уличного музицирования: непритязательная мелодия и одноголосный аккомпанемент (в их соединении применен эффект полиладовости es — f) имитируют звучание дуэта дудука и зурны, столь распространенного в Армении. Развернутое импровизационное соло пианиста становится естественным развитием этой мелодии, написанной в народном духе:

34 Allegro ma non troppo



[47] *Хачатурян А.* Как я понимаю народность в музыке.— Сов. музыка, 1952, № 5, с. 40.

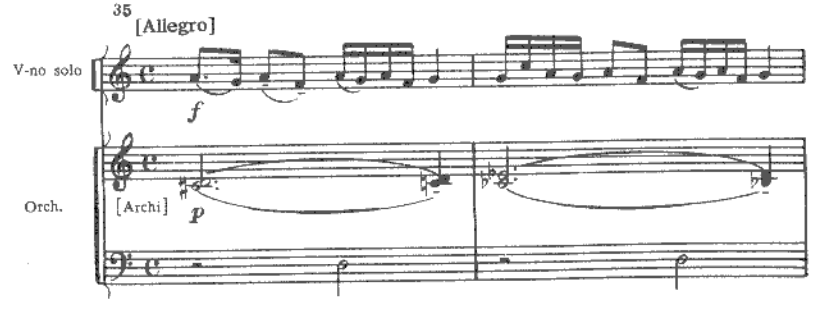


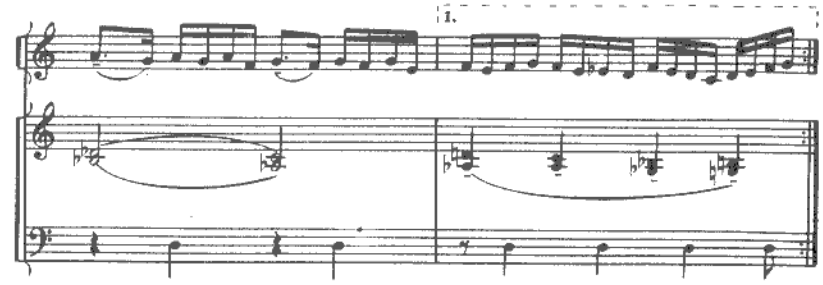
Основной материал поэтического Andante — задумчиво-печальная ноктюрновая тема — представляет собой пример довольно редкого в творческой практике Хачатуряна цитатного привлечения фольклорного образца. Композитор творчески свободно переосмысляет некогда популярную в Тбилиси городскую песенку. Путем ладовой трансформации, тонких мелодических и ритмических «коррекций» напев оказывается приближенным к крестьянской песенной лирике.

Танцевальная стихия финала также восходит к народным истокам: токкатный тип фактуры ассоциируется в нем со стремительно-напористой закавказской лезгинкой. Большая каденция пианиста напоминает импровизацию музыкантов на таре.

Ведущая для творчества Хачатуряна тех лет тема воспевания творческих сил народа находится в центре выдающегося, популярнейшего произведения — к о н ц е р т а д л я с к р и п к и (1940). Как и в предыдущем сочинении этого жанра, здесь ярко раскрылась народно-национальная природа творчества композитора. Свободный импровизационный характер музыкального повествования, красочная палитра оркестрового звучания — все это указывает на органичную связь с самобытными чертами армянской народной, в частности гусанской музыки.

Широк круг народно-жанровых истоков концерта: главная партия I части обнаруживает интонационную взаимосвязь с мелодиями лезгинки «Кочари», песни «Келе, келе» («Шествуй»). Динамическая активность ее исходного мотива-импульса, заключенного в диапазон терции с характерным ритмическим дроблением сильных долей, становится ведущей во всем последующем движении.





Уже в экспозиционное изложение этой темы внедрен типичный для Хачатуряна оригинальный прием ее энергичного развития.

Эмоционально-приподнятая лирическая побочная партия не контрастирует главной, а скорее дополняет ее. Песенная в своей основе (она близка народной мелодии «Эс арун» — «Ручеек»), тема побочной не лишена черт танцевальности, что позволяет ей в дальнейшем еще больше сблизиться с образом главной партии.

Лирико-драматическим пафосом проникнута музыка медленной части, где в среднем разделе ощущается интонационная близость к трагическим по содержанию народным песням «Крунк» («Журавель») и «Антуни» («Бездомный»). Особую выразительность песенным мелодиям придают приемы народной речитации.

Стихия танцевальности восстанавливается в праздничном настроении финала: жизнеутверждающий тон задает здесь основная тема, выполняющая функцию рефрена. Игровая, стремительная, она имеет народный прототип — мелодию песни «Вард кошикс» («Башмачок»). Оттеняющие рефрен эпизоды продолжают развитие лирической линии концерта, а в его коде в качестве реминисценции возникает образ побочной партии I части (мелодия изложена в контрапункте с темой-рефреном).

4-й и 5-й ф о р т е п и а н н ы е к о н ц е р т ы Прокофьева создавались почти одновременно (1931, 1932). Они отмечены виртуозным блеском с преобладанием чеканных мартеллятных построений. Сложно-подголосочная фактура 4-го концерта, написанного по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна для левой руки[48], призвана была путем охвата всех регистров инструмента создать иллюзию объемной фортепианной звучности. Партитуру 5-го концерта украсил ряд эффектных фактурных находок, в их числе, например, соединение glissando с пассажами на черных клавишах.

В обоих концертах диссонантная жесткость динамически-активных разделов контрастирует просветленной лирике медленных эпизодов, близких по тонкому романтическому колориту балетам «Ромео и Джульетта», «Блудный сын», «На Днепре». Противопоставление контрастных настроений, типов движения, нередко вызываю-

[48] Аналогичные произведения для этого исполнителя создали также М. Равель и Р. Штраус.

щих прямые ассоциации с миром балетных образов Прокофьева, быстрая череда картинно-жанровых кадров-эпизодов способствуют некоторой сюитности общего развертывания. Учитывая этот факт, композитор активно пользуется различными формами репризности и вариационности.

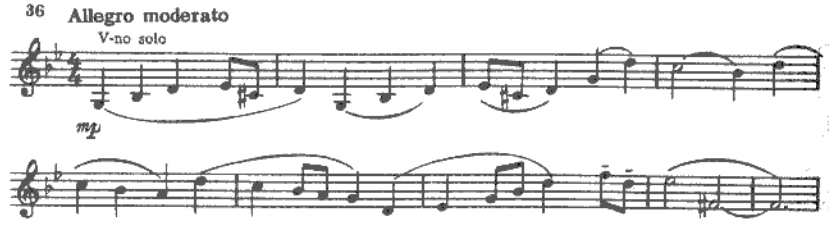
Так, в четырехчастном 4-м концерте финал, подобно сжатой репризе, повторяет материал «быстро бегущей», по словам Прокофьева, начальной части. Создается четкая арка — I и IV части выполняют функцию пролога и эпилога.

В пятичастном 5-м концерте аналогичная интонационная арка перекинута через образное сходство быстрых частей цикла (I, III и V). Приемы орнаментально-фактурного и красочного варьирования активно применены Прокофьевым в медленных частях обоих циклов.

Иной по стилю трехчастный 2-й скрипичный концерт (1935) композитора, в котором ясно ощутим русский национальный склад (особенно в лирической главной теме и колыбельных образах I части, в буйной танцевальности основной темы финала); заметны также связи с музыкальным классицизмом (II часть). Отсюда преобладающая роль кантилены в партии солирующей скрипки и общий драматургический ракурс сочинения, в котором неспешные по движению первые две части (им присущ богатейший спектр чувств — от философских размышлений до открыто-романтических порывов) контрастируют праздничной атмосфере финала.

Еще одна особенность 2-го концерта — камерность его звучания. Изначально произведение было задумано как соната для скрипки и фортепиано, а потому в оркестровой версии Прокофьев избегает монументальных эпизодов, громкозвучных tutti, подчеркнутой виртуозности и технических новшеств в партии солиста. Широта мелодического дыхания, возвышенность чувств, классическая стройность форм становятся главными приметами стиля концерта.

Поэтический характер I (сонатной) части создают лирические темы, по-прокофьевски одухотворенные и безбрежные в своем мелодическом разливе. Одноголосный запев главной партии сближен с русской протяжной песней. Развитие мелодии происходит путем внутреннего варьирования составляющих ее ячеек за счет перемещения сильных долей:



Чертами романтической восторженности наделена побочная, заставляющая вспомнить о любовных темах «Ромео», «Войны и

мира». Выразительная наполненность образа создается широтой интервалики, тонкостью ладового колорита (с типичным для Прокофьева секундовым сдвигом В — Н). При этом эмоциональная открытость побочной нарочито оттенена контрастной «рамкой»: предваряет и завершает тему мотив колыбельной, сотканный из грустно никнущих, причитающих интонаций.

Лирическая линия концерта дополняется и образным строем II части, где главная тема напоминает изящную серенаду. Об этом свидетельствует сама романтическая стихия мелодии, развивающейся в ряде фактурно-колористических преобразований (рефренная функция этой темы отмечена ее постоянным варьированием), а также характер аккомпанемента, где тембр pizzicato струнных ассоциируется с гитарной звучностью. Музыка части отмечена изяществом гармонических фигураций, тонкостью полимелодической фактуры.

Контрастная этому сфера господствует в финале. В ритмически упругой основной теме его ощущаются черты энергичного танца, который в репризном изложении приобретает характер буйного веселья. Драматически-выразительна музыка центрального эпизода, кое-где прослоенная скерцозными «вторжениями». Носителем лирической образности, заставляющей вспомнить о певучести тем начала сочинения, остается побочная партия.

2-й скрипичный концерт Прокофьева, завоевавший широчайшую популярность у исполнителей во всем мире, стал показательным явлением воплощения в стиле композитора «новой простоты».

Скрипичный концерт Мясковского (1938) свидетельствует о «просветлении» стиля главы московской композиторской школы. I и II части цикла представляют собой развернутые лирические высказывания. В I части музыкально-драматургическое развитие весьма напряженно, однако оно не приводит к остродраматической кульминации. Лирика преобладает во II части, а финал с его национально-характерным, жанровым складом тематизма вводит в мир объективных образов, перекликающихся с «многофигурными» финалами симфонических партитур кучкистов. Опора на традиции преимущественно отечественной классики ориентировала композитора на трактовку сольного инструмента прежде всего как кантиленного, что было неизменно свойственно русскому скрипичному концерту. Мясковский претворил в тематизме произведения мелос русских протяжных песен.

Разнообразная по колориту лирика I части (она дополнена пасторальной связующей и эмоционально сдержанной побочной) находит свое продолжение в Adagio — своеобразном ноктюрне-баркароле. Прозрачность оркестровки, ажурность мелодических линий, выразительная гармония создают в начальной теме образ «звездного мерцания».

Активный характер музыки финала создается средствами жанрово-танцевального тематизма. В плясовой главной теме слышны отзвуки испанских танцев. Обращение к испанскому колориту для воссоздания праздничной атмосферы — давняя и характерная черта русской музыки.

* * *

Завершая обзор симфонической музыки 20 — 30-х годов, еще раз подчеркнем значение того важного факта, что уже к концу изучаемого периода судьба крупных инструментальных жанров определялась не только поступательным развитием самого отечественного симфонизма, но и в значительной степени его многонациональным характером.

30-е годы стали периодом интенсивного формирования национальных композиторских школ союзных и автономных республик СССР и выдвижения их первых выдающихся представителей — А. Хачатуряна, В. Мурадели, А. Баланчивадзе, Б. Лятошинского, Н. Жиганова, А. Зейналлы и других.

Становление и развитие национального симфонизма в союзных республиках (в числе показательных сочинений должны быть названы 1-я симфония, фортепианный и скрипичный концерты А. Хачатуряна, 2-я симфония Л. Ревуцкого, «Героическая увертюра» В. Косенко, инструментальные сочинения Б. Лятошинского, А. Спендиарова, А. Баланчивадзе) были обусловлены не пассивным привлечением фольклорного материала, а прежде всего опорой на народные традиции, в совокупности складывающиеся в самобытный национальный стиль.

В слуховой обиход массового слушателя все энергичнее вводились интонационные пласты народной музыки, дотоле еще почти не тронутые профессиональным искусством. К разработке этих музыкальных богатств приступили и видные русские композиторы, и крупные художники других национальностей. В их числе Р. Глиэр, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, А. Козловский, Л. Книппер, Б. Арапов, В. Власов, В. Фере, А. Штогаренко, Б. Лятошинский. Такие произведения, как «Тюркские фрагменты» Ипполитова-Иванова, «Советский Восток» Василенко, «Запорожцы» Глиэра, «Ереванские этюды» Спендиарова, «Фрагменты» Зейналлы, «Туркмения» Шехтера, «Лола» Козловского, «Танцевальная сюита» Хачатуряна, сыграли свою позитивную роль в формировании процесса межнациональных связей в советской музыке, ставшего одним из определяющих факторов становления стиля советской музыки в целом тех двух десятилетий. При этом симфоническая разработка русскими композиторами фольклора народов СССР не только помогала формированию новых музыкальных культур, но и способствовала обогащению их собственного творчества. В этом плане чрезвычайно характерно, например, высказывание Д. Шостаковича о том, что он, возможно, стал бы писать иначе, если бы не знакомство с произведениями Хачатуряна, которые, кстати, и Прокофьева поразили своей необычной красочностью, самобытностью звукового колорита и средств музыкального языка.

Разумеется, плодотворность взаимовлияния культур отдельных республик, и в том числе симфонического творчества, во многом определялась уровнем таланта, неповторимостью творческой индивидуальности тех композиторов, кто конкретно представлял те или иные регионы.

Общеизвестно мнение Асафьева, что степень зрелости национальной школы проявлялась прежде всего в уровне развития симфонической музыки. Однако сам ход становления профессиональных традиций свидетельствовал о том, что утверждение самобытных черт школы чаще всего начиналось с области музыкального театра как наиболее доступной и демократичной в воспитании нового зрителя-слушателя. Показательным примером здесь может служить формирование профессиональных школ в Казахстане и Среднеазиатском регионе, например ведущая роль узбекской оперы и музыкальной драмы в деле строительства композиторской школы в республике.

Естественно, что целый ряд национальных культур, которые только начинали свой путь профессионализации, еще не были готовы в изучаемый период выдвинуть самобытные симфонические образцы. В их числе не только республики Средней Азии, Казахстан, но и представители других регионов — например, Молдавии, Азербайджана. Вместе с тем наиболее интересные опыты, становившиеся событием не только в музыкальной жизни той или иной республики или региона, но приобретавшие всесоюзный резонанс, появлялись в недрах давно сложившихся композиторских школ, таких, например, как украинская и белорусская, грузинская и армянская.

В симфонических произведениях национальных композиторов явственно ощущалась направляющая роль «маяков»: с одной стороны, шел активный процесс усвоения и творческого преломления традиций корифеев русского симфонизма, как классического периода, так и современного этапа; постепенно усиливались и связи с мировым музыкальным искусством. С другой — развитие индивидуального стиля нередко стимулировалось прямой взаимосвязью и самобытной разработкой фольклора. В наиболее значительных симфонических работах понимание национального с годами становится все более широким.

Тяготение композиторов разных республик к крупным формам инструментальной музыки находило претворение преимущественно в симфониях эпического жанра и концерта с оркестром жанрово-изобразительного склада.

Кратко охарактеризуем наиболее значительные образцы.

Среди украинских композиторов как ведущие симфонисты выдвинулись Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий и К. Данькевич. В 1-й симфонии, которую Ревуцкий создал еще в 20-е годы, художник стремился поведать о жизни украинского народа в прошлом и настоящем. При этом он нередко обращался к фольклорному материалу и к объективизированному типу изложения. Иная по драматургической направленности 2-я симфония (1935 — 1936) отличается напряженностью драматического тонуса, рисует образы непримиримой борьбы, жестоких схваток. Отсюда сгущенность, экспрессивность музыкальной ткани в I и III частях сочинения, где, несомненно, ощутимо воздействие и творческое преломление традиций драматического симфонизма Мясковского. Оттеняющим эпизодом

воспринимается эпическое повествование II части, выдержанной в характере баллады.

Известный резонанс получила и 1-я симфония Данькевича (1937), посвященная 20-летию Октябрьской революции. Как и 1-я симфония Ревуцкого, она обращена к разным этапам жизни украинского народа (например, II часть четырехчастного цикла охарактеризована автором как «воспоминание о тяжелом прошлом народа») и достаточно обильно насыщена фольклорным тематизмом.

Важной разновидностью симфонического творчества украинских композиторов стали программные сочинения, нередко связанные с событиями и образами советской действительности. Таковы, например, симфоническая поэма «Поход» А. Штогаренко, как бы воскрешающая эпизоды гражданской войны, или «Траурно-героическая поэма памяти В. Чкалова» В. Борисова. Поводом к написанию программных симфонических пьес стал 125-летний юбилей (1939) со дня рождения Т. Шевченко, когда появились поэмы «Тарас Шевченко» К. Данькевича и «Лилея» Г. Майбороды (по одноименному рассказу Т. Шевченко).

Первое обращение композиторов Украины к жанру инструментального концерта относится ко второй половине 30-х годов. Создают фортепианные концерты М. Гозенпуд, В. Косенко, Л. Ревуцкий, М. Скорульский. В партитурах Косенко и Скорульского особенно ощутимо воздействие рахманиновской пианистической традиции; более индивидуален по замыслу концерт Ревуцкого (1936), посвященный памяти Н. Лысенко. Для струнных инструментов концерты написали П. Глушков (скрипичный и виолончельный), В. Косенко и Д. Клебанов (скрипичные).

Во многом определяющее значение в становлении и развитии молодого белорусского симфонизма сыграло инструментальное творчество Н. Аладова — автора двух симфоний, увертюры-фантазии «Заре навстречу», посвященной 15-летию Октябрьской революции, и симфонической поэмы «Сильнее смерти». В последнем сочинении автор сделал попытку отразить образ Ленина, путь революции. Как и во многих открыто программных произведениях тех лет, Аладов наряду с собственным тематизмом широко привлекал революционные песни, в их числе «Интернационал» и «Замучен тяжелой неволей». В этом композитор следовал давно утвердившейся традиции, восходящей к музыке 20-х годов.

В ранних образцах белорусского симфонизма появляются и произведения, напрямую связанные с образами современности, с явлениями и событиями, подсказанными самой жизнью. Здесь выделились увертюра-фантазия «Дума про пограничника Лагоду» Аладова, посвященная погибшему на Дальнем Востоке герою, и 2-я симфония Е. Тикоцкого, ставшая своеобразным откликом на воссоединение с республикой Западной Белоруссии (1939). Широкое привлечение старых и новых белорусских народных песен составило основной тематический фонд этого сочинения. Первые образцы жанра инструментального концерта принадлежали перу

композитора Г. Столова (скрипичный концерт) и А. Клумова (фортепианный).

В сфере крупных инструментальных сочинений Прибалтийского региона в музыке этих десятилетий несомненно лидирует латышская композиторская школа[49], выдвинувшая Я. Витола, Я. Мединя, Я. Иванова, А. Абеле, которые тяготели в своем творчестве к области жанрового симфонизма сюитного плана и широкой апелляции к фольклору. Среди лучших образцов — 2-я («Весенняя», 1937) лирико-драматическая симфония Я. Мединя. В его же симфонической поэме «Латышская земля» ярко национальный облик создан путем широкого привлечения и развития подлинных народных мелодий.

Особенно интенсивно разворачивается в республике творчество Я. Иванова. Подчеркнем: именно жанр симфонии как сочинения м о н у м е н т а л ь н о г о, к о н ц е п т у а л ь н о г о становится для композитора ведущим, магистральным во всех последующих исканиях.

Среди его сочинений этого этапа выделилась программная симфония «Атлантида» (№ 4, 1941), повествующая о трагической судьбе острова Атлантиды, гибнущего в морской пучине. Вместе с тем само обращение к мифологическому сюжету стало лишь поводом для напряженных размышлений композитора о современности, о сложных противоречиях жизни. Художник избрал для симфонии острый музыкальный язык, систему подчеркнутых образно-драматургических и колористических антитез. В стройном четырехчастном цикле наиболее взаимосвязанными оказываются I часть и финал, в коде которого слышны реминисценции предыдущего тематизма (патетическое вступление и главная партия I части; роль последней чрезвычайно весома, так как она рельефно воссоздает образ Атлантиды и становится своеобразным лейтмотивом всего цикла).

Программный замысел симфонии Я. Иванова, видимо, предопределил не только наличие в пьесе разветвленной системы лейтобразов-характеристик, но и наличие интересных колористических средств: несколько импрессионистическая по тонам оркестровая звукопись II части дополнена мягким тембром хора женских голосов, поющих без слов.

В отличие от других композиторских школ Закавказского региона, именно симфоническая музыка стала ведущим жанром в творчестве композиторов Грузии 30-х годов. В известной степени она потеснила абсолютную «монополию» оперы предшествующих десятилетий. В деятельности таких мастеров, как Д. Аракишвили, А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, Г. Киладзе, и других происходит процесс постепенного овладения всеми крупными жанрами оркестровой музыки — симфонией, симфонической поэмой, увертюрой, инструментальным концертом, балетом.

[49] К изучаемому периоду она предстала как сложившееся творческое явление, в недрах которого в последующие десятилетия появились содержательные партитуры.

Первая грузинская симфония принадлежит перу старейшего мастера Д. Аракишвили (1934), создавшего привлекательное лирическое полотно. Его песенные, танцевальные и пейзажные эпизоды восходят к крестьянскому фольклору и тяготеют к сюитной конструкции. В жанре симфонии пробовали свои силы и тогда еще совсем молодые композиторы А. Андриашвили и А. Кереселидзе.

Большим интересом у грузинских мастеров начинает пользоваться жанр программной симфонической поэмы, вдохновленной произведениями национальной литературы. Здесь выделились «Гандегили» Г. Киладзе (по поэме И. Чавчавадзе) и «Звиадаури» (1940) Ш. Мшвелидзе, программа которого была заимствована из поэмы Важи Пшавелы. Последнее произведение заслужило широкую популярность и было удостоено премии. Его неповторимый колорит воссоздан прежде всего ладовой стороной (опора на стилевые особенности фольклора горной Грузии), а также претворением в рамках монументального четырехчастного цикла свободной рапсодичности, импровизационного начала, столь свойственного грузинской народно-песенной культуре.

Ярким национальным своеобразием были отмечены и оркестровые миниатюры «Азар» и «Пшаури» Ш. Мшвелидзе, «Озеро Рица» А. Баланчивадзе, «Лекури» Г. Киладзе. Партитура Киладзе представляет собой убедительный образец симфонизации народного танца и интересного преломления национальных инструментальных традиций.

Удачным в симфоническом творчестве композиторов республики оказался и опыт создания инструментального концерта, автором которого стал А. Баланчивадзе. Его 1-й концерт для фортепиано с оркестром (1936) не только предопределил активизировавшуюся с годами склонность мастеров композиторской школы Грузии к этому жанру, но и во многом обозначил ведущие функции подобной симфонической пьесы для творческих исканий самого художника. Интересное использование самобытного фольклора различных уголков республики, общий оптимистический настрой и пафос жизнеутверждения вкупе с одухотворенным лиризмом станут показательными чертами концертного творчества Баланчивадзе, все более интенсивно развивающегося, разнообразного по формам и драматургическим принципам. К партитуре 1-го концерта композитор вернулся спустя почти полвека и создал ее новую оригинальную редакцию.

В период 20 — 30-х годов отдельные значительные сочинения симфонического жанра создавались и в тех республиках, профессиональная музыкальная культура которых еще находилась в фазе своего становления, так как здесь лишь зачинался процесс стабилизации ведущих жанров, в том числе крупных форм инструментальной музыки. Типичная для тех лет ситуация сложилась, например, в инструментальном творчестве композиторов Литвы, где выделились сочинения М. Чюрлёниса. Снискала известность его симфоническая поэма «В лесу», являющаяся показательным образцом взаимосвязи музыки и картинно-изобразительного начала в художественных исканиях этого самобытного мастера.

В среде молдавских композиторов основы национального мироощущения формировались в работах таких мастеров, как С. Няга и особенно Е. Кока[50].

Труд первопроходцев в ассимиляции крупных инструментальных форм национальным симфонизмом в значительной степени выпал на долю композиторов из России. Их приезд и сотрудничество с музыкантами братских республик, активное изучение фольклорных традиций в сфере как мелодизма, других аспектов музыкального языка, так и исполнительских принципов, принесли свои ощутимые результаты.

Очевидный вклад в развитие инструментального творчества Белоруссии, в дело формирования кадров национальных композиторов внес известный советский композитор В. Золотарев, работавший в Минске с 1933 года. Им созданы две симфонии, фантазия на белорусские темы, сюита «Контрасты», в которых художник привлекал народный материал как цитаты и пользовался методом «обобщения через фольклорный стиль».

Еще один показательный пример создания масштабного симфонического цикла на национальном материале являет собой 1-я симфония Г. Мушеля (1938), много сделавшего для развития профессиональной школы Узбекистана, в частности в сфере поисков органической взаимосвязи фольклорного начала с европейскими формами. В трехчастном цикле симфонии тонко претворены особенности ритмоинтонационной и ладовой структур народных узбекских песен и танцев, а также отдельные приемы национального инструментального исполнительства.

Следует выделить и плодотворную работу других мастеров из России в деле закладывания фундамента узбекского симфонического творчества[51]. Назовем, в частности, А. Козловского — автора «Ферганской сюиты „Лола"» (1937), навеянной поэтичным народным праздником тюльпанов. Композитор здесь широко привлекает подлинный народный тематизм (узбекскую мелодию в I части, таджикскую в финале), разрабатывает ритмические фигуры, характерные для народных усулей, подчеркивает национальный колорит с помощью оркестровых и ладовых средств. Однако общий склад сочинения все же свидетельствует об очевидной принадлежности произведения к стилевым ориентирам так называемой «русской

[50] Путь некоторых даровитых молдавских композиторов складывался непросто. С. Няга, например, обучался в Бухаресте и Париже, и лишь после возвращения на родину творческая индивидуальность и национальная самобытность композитора стали проступать все отчетливее. Заметим здесь, что особенно явственно это проявилось в сфере инструментальной музыки, где прежде всего и обнаружились индивидуальные черты его стиля.

[51] Среди них — «Узбекская сюита» В. Дешевова (1930), «Музыкальные картинки Узбекистана» М. Ипполитова-Иванова (1931), «Узбекская рапсодия» (1933) и «Ферганский марш» (1935) В. Золотарева, увертюра «Ферганский праздник» Р. Глиэра (1940).

музыки о Востоке», столь излюбленной мастерами нашей отечественной школы.

Оркестровой пьесой, снискавшей известность в симфоническом творчестве изучаемого периода, оказалась и симфония № 4 — «Турксиб» М. Штейнберга (1933), написанная с активным привлечением казахского фольклора, как прошлого, так и современного. Симфония знаменательна тем, что она оказалась первым серьезным опытом отражения современной темы в зарождавшейся симфонической культуре Казахстана[52]. Для достижения большей программной конкретности в партитуру включены стихотворные эпиграфы из поэм «Песня Турксиба» С. Кирсанова и «Шайтан-арба» Д. Бедного. Элементы звуковой изобразительности (эпизод одних ударных в разработке финала имитирует движение поезда) сочетаются с цитатами из «Интернационала».

Подобная направленность отличала, естественно, не только сочинения А. Козловского, Г. Мушеля, М. Штейнберга, В. Золотарева, но почти всех русских музыкантов, работавших в разных республиках в 30-е годы. Последующий ход культурно-исторического процесса доказал важность и своевременность появления сочинений такого рода, с рождением которых в ряде национальных школ, прежде всего обладавших давними монодийными традициями[53], обозначился так называемый «преджанровый этап» (определение Н. Янов-Яновской), необходимый в деле строительства национального симфонизма.

Итак, 20-е годы стали периодом, когда был заложен фундамент, на котором выросла советская симфоническая музыка. 30-е годы — время рождения советской симфонической классики, важный этап в процессе становления ее стилевой и жанровой самобытности. При этом сам процесс формирования советского многонационального симфонизма, ставшего существенной частью общемировой музыкальной культуры, отнюдь не нес за собой нивелировку индивидуальных стилей, а, напротив, способствовал их всестороннему развитию. Заметными явлениями симфонизма тех лет стали не только партитуры признанных мастеров инструментальных жанров, таких, как Мясковский, Прокофьев и Шостакович, но и работы более молодых художников. В их числе 1-я симфония Хренникова и 1-я симфония Хачатуряна, 2-я и 3-я Кабалевского, симфония Мурадели, 2-я Ревуцкого, инструментальные концерты Хачатуряна, Баланчивадзе и многое другое.

Развитие советского многонационального симфонизма уже на ранних этапах становления показало, что принципы воплощения национального стиля были различными. Они обусловливались

[52] Аналогичная стилевая тенденция характеризует симфонию А. Зильбера «Возрожденный Казахстан» (1938) и симфоническую музыку Б. Ерзаковича, посвященную 25-летию Советского Казахстана.

[53] В 30-е годы в большинстве среднеазиатских республик и Казахстане лишь создавались оркестры народных инструментов, а редкие симфонические оркестры (например, в Узбекистане) формировались из музыкантов Москвы, Ленинграда и других городов.

разработкой и ассимиляцией в профессиональном композиторском творчестве разных сторон фольклора того или иного региона. И в этой связи чрезвычайно важными оказались поиски о с о б о й т е м б р о в о й с а м о б ы т н о с т и в звучании симфонического оркестра. К концу 30-х годов здесь обозначились свои принципы. Первый из них можно определить как принцип тембрового подобия, второй связан с привлечением конкретных народных инструментов в состав симфонического оркестра.

Интересные примеры претворения принципа тембрового подобия дают симфонические партитуры А. Хачатуряна; так, например, в побочной партии I части фортепианного концерта гобой и струнные имитируют звучание дудука и зурны. В этом же русле вел свои поиски А. Козловский, создавший ряд симфонических партитур на узбекском материале. В его поэме «Тановар», являющейся обработкой народного напева для голоса и симфонического оркестра, мастерски имитируется звучание национальных ансамблей при помощи pizzicato струнных, глиссандирования скрипок и альтов, длительных ostinato ударных. В I части его же «Ферганской сюиты „Лола“» перекличка деревянных духовых и тромбонов имитирует национальный инструмент карнай. В финале сюиты pizzicato контрабасов и col legno виолончелей приближено к звучанию народных узбекских ансамблей. Словом, воссоздание особенностей народного исполнительства ориентировалось на достаточно обобщенное тембровое и фактурное подобие прежде всего — по принципу звукоизвлечения (через близость штриховых приемов и исполнительской артикуляции), но не менее часто и на основе воспроизведения фактурного подобия: через отражение определенного фактурного стереотипа, ассоциировавшегося с конкретным народным инструментом. Как видим, в обоих случаях объединяющим оставался главный принцип: максимально естественно претворить в инструментовке глубинные закономерности народной традиционной инструментальной музыки посредством имитации присущих ей приемов и способов звукоизвлечения.

Другой принцип сближения с фольклорным искусством, хотя и внешне представлялся более доступным и эффектным, все же получил меньшее распространение. Речь идет о непосредственном включении национальных инструментов в состав симфонического оркестра[54]. В качестве удачных примеров сошлемся на оркестровую миниатюру Г. Киладзе «Лекури», где в состав оркестра введены доли, дудуки, зурны и диплипито, или на партитуру А. Козловского «Тановар» с привлечением узбекского народного инструмента нагоры.

Последующие поиски со всей очевидностью доказали относительно малую целесообразность «вживления» национального инстру-

[54] В изучаемый период имели место и противоположные малоудачные опыты, в частности включение симфонического инструментария в оркестр народных инструментов, например в организованный в 1936 году П. Шубиным Киргизский оркестр национальных инструментов.

ментария в общую тембровую ткань симфонического оркестра. Напротив, известное противопоставление, некая предусмотренная автором тембровая «конфронтация» общего и особенного, то есть всего симфонического массива и сольного народного «голоса-инструмента», много позже — в 70 — 80-е годы — окажется важнейшей драматургической пружиной в развитии национального симфонизма ряда республик. Яркие тому примеры дают принципы тембровой драматургии в симфониях Г. Канчели, А. Тертеряна, О. Янченко и других композиторов. Здесь ведущим оказывается и фактор тембровой закрепленности тематизма. При этом сама система соотношения тематического материала и тембра становится одним из устойчивых факторов организации крупноплановых драматургических контрастов, которые нередко и определяют в новейших национальных симфониях порядок следования построения с образно контрастным тематическим материалом.

Расширились на протяжении 30-х годов интонационные горизонты многонационального советского симфонического творчества за счет более активной разработки различных песенных пластов, шире — всей области массового музыкального быта. И если на ранних этапах овладения новой образностью, современной темой сами интонационные сферы внутри симфонического целого порой бывали разобщенными, создавали пеструю картину, а иногда и противоречили друг другу, то в лучших образцах, ставших классическими, наблюдалось их естественное сродство и выковывался новый музыкальный язык[55].

Другим не менее важным фактором формирования новой симфонической музыки была органичность взаимосвязи с классическим наследием, особенно явственно обозначавшаяся в партитурах 30-х годов. Эта тенденция ощущается при сопоставлении отдельных радикальных стилистических исканий в симфонической практике 20-х годов и внешне более «академических» новаций в инструментальной музыке последующего десятилетия. Уже шла речь о дистанции, пройденной, например, Шостаковичем от 2-й и 3-й симфоний к 5-й, или Мясковским от 11-й и 13-й к 16-й и 21-й. При этом, разумеется, не происходило никакого движения вспять, напротив — классическое служило современности; здесь уместно напомнить справедливые слова историка: «Обращение к старому, возвращение старого, его сохранение — это не отказ от нового, это новое понимание старого, своих корней, это о щ у щ е н и е с е б я в и с т о р и и»[56]. В симфонической музыке, как и в других видах творчества, композиторы стремились опереться на живые традиции прошлого и в конкретной практике современности осознать свою преемственность. Но связь с классикой представала в глубоко преображенном, творчески переосмысленном ракурсе, ассимилированная индивидуальной манерой каждого мастера.

[55] См. об этом: *Асафьев Б.* Грядущая эра русской музыки.— К новым берегам, 1923, № 1, с. 13.

[56] *Лихачев Д.* Искусство памяти и память искусства.— Лит. газета, 1982, 15 дек., с. 4.

Своеобразие стиля советской симфонической музыки 20 — 30-х годов во многом определялось взаимосвязанностью с художественными процессами в инструментальном творчестве зарубежных стран. Советские художники активно изучали творчество Малера, французской «шестерки», нововенцев, Хиндемита и Стравинского, знакомились с достижениями зарубежного джаза и эстрады.

Путь развития советской симфонии в 20 — 30-е годы не был ровным и однозначным, но уже к концу четвертого десятилетия симфоническая музыка определялась в лучших своих образцах как искусство больших тем и идей. Стабилизировались основные жанровые типы циклов, среди которых ведущими стали конфликтно-драматический, лирико-монологический и эпический (классификация И. Соллертинского). Последний сыграл наиболее значительную роль в становлении симфонического творчества в ряде укреплявшихся национальных композиторских школ, которые не просто ассимилировали крупные инструментальные жанры, но прежде всего осваивали новые композиционные методы (уход от сюитности), добивались органического синтеза специфически фольклорного материала с общими закономерностями музыкального творчества.

Советское симфоническое творчество 20 — 30-х годов не только отражало общие стилевые процессы, происходившие в отечественной музыкальной культуре той поры, но и со своей стороны активно формировало музыкальное сознание народа.

Камерно-инструментальные жанры

Одной из наиболее показательных черт музыки XX века является резко возросшая роль камерных жанров[57]. Это утверждение справедливо и по отношению к советской музыке периода становления, хотя данная особенность процесса была осознана не сразу. Первоначально казалось, что конец 10-х — 20-е годы были наиболее сложным этапом для музыкального творчества, тяготеющего к воплощению утонченных идей,— творчества, по характеру бытования предназначенного для небольшой аудитории и тем самым как бы контрастирующего общей устремленности искусства 20-х годов в нашей стране к массовости, грандиозности, масштабности.

Однако если теоретическая мысль той поры подчас недооценивала камерную музыку[58], ее возможности, выдвигала «теории» отмирания ее жанров, то художественная практика этого времени занимала прямо противоположную позицию и опровергала заблуждения критиков.

[57] См. об этом: *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка.— В кн.: Музыка XX века. Очерки, ч. 2 (1917 — 1945), кн. 3.— М., 1980, с. 346.

[58] Таковы, например, дискуссии композиторов Пролетарского по поводу инструментальной музыки.

Вскоре же после Октября создаются первые государственные ансамбли (некоторые из них получают инструменты великих итальянских мастеров из государственной коллекции), которые ориентируются на новые формы просветительской деятельности.

На ансамблевое исполнительство обращается пристальное внимание, поначалу даже большее, чем на сольно-концертное. Камерные коллективы, в основном состоявшие из молодежи, с энтузиазмом выступали перед широкой аудиторией, совершали многочисленные поездки в самые отдаленные районы страны. В 1924 году, оценивая популяризаторскую работу квартета имени Страдивариуса, А. Луначарский писал: «Уже более ста концертов дал этот квартет в самых разных уголках России, порой перед совершенно неподготовленной музыкально красноармейской и рабочей аудиторией, и всюду он с честью выдержал данное ему поручение — начать сближение народных масс с самой серьезной музыкой в возможно более совершенном исполнении и на безукоризненно совершенных инструментах»[59]. Только в одном 1924 году квартет объездил среднюю и южную полосы России, Кавказ, Украину. Не менее интенсивной была деятельность других квартетов. Например, квартет имени Глазунова за два с половиной года посетил 150 городов и дал 500 концертов[60]. Широкую популяризаторскую работу вели камерные коллективы различных национальных республик. Особенно большой размах и популярность приобрели концерты украинского квартета имени Вильома.

Развитие камерного музицирования стимулировали конкурсы квартетов. Они состоялись в 1925 и 1927 годах и получили значительный общественный резонанс[61].

Помимо выступлений в стране камерные коллективы в числе первых советских музыкантов совершали гастрольные поездки за рубеж, показав завоевания советской исполнительской школы. Квартет имени Глазунова приобрел в это время славу одного из лучших камерных ансамблей мира.

Общими чертами камерного исполнительства становятся масштабность, динамичность, идущие от нового общения с массовой аудиторией и грандиозности поставленных перед исполнителями задач. Это повлияло на формирование программы. Они, как правило, включали крупные циклы сочинений — квартеты Бетховена, Танеева.

Если просветительская работа камерных коллективов велась всюду и охватывала разные национальные регионы, то общая картина камерно-инструментальной музыки как самостоятельного вида творчества отличалась неоднородностью. Каждая из республик имела свои особенности культурной жизни и традиций, которые сказывались на состоянии камерно-инструментальных жанров.

Русские советские композиторы продолжали развитие богатейшего опыта отечественной культуры XIX — начала XX века, содержавшего такие замечательные творения, как камерные опусы Чайковского, Бородина, Танеева, Глазунова, Рахманинова, Скрябина, Метнера. В поисках средств, способствовавших демократизации камерной музыки, композиторы обращались к творчеству Чайковского, стремившегося, как известно, сделать доступными для многих людей художественные идеи своих камерных сочинений. Со временем камерные жанры симфонизировались, в них усиливались черты «направленности на слушателя», композиторы начинали все более активно обращаться к народно-жанровым истокам и песенному, интонационно-общительному музыкальному языку своего времени. Однако процесс этот шел постепенно и параллельно с интенсивным экспериментированием.

В творчестве накапливался опыт претворения традиций и их обновления в новых исторических условиях, освоения новых интонационных сфер и принципов музыкальной драматургии. К лучшим сочинениям рассматриваемого периода относятся: квартет № 6 А. Глазунова, квартет № 1 В. Шебалина, квартет № 3 Р. Глиэра, 3-я и 4-я фортепианные сонаты Н. Мясковского, «Мимолетности», «Сказки старой бабушки», 4 пьесы ор. 32, 5-я соната для фортепиано, квинтет ор. 39 С. Прокофьева, 1-я фортепианная соната и «Афоризмы» Д. Шостаковича, фортепианные сонаты Ан. Александрова, С. Фейнберга, септет Г. Попова.

Отчасти сходная ситуация в камерном жанре складывалась в музыкальном искусстве Украины: здесь до революции была значительно развита фортепианная музыка, основы которой заложил Н. Лысенко. В начале XX века к разнообразным фортепианным жанрам обратились В. Барвинский, Н. Вилинский, В. Косенко, С. Людкевич, Л. Ревуцкий, Я. Степовой. Они расширили достижения предыдущей поры, особенно в области миниатюры и циклов небольших пьес[62]. В первое десятилетие после Октября на Украине продолжается процесс обновления фортепианной музыки, расширения ее жанровой сферы. К камерному творчеству устремились поиски многих композиторов, особенно выделились произведения Б. Лятошинского.

Развитие камерно-инструментальных ансамблей имело на Украине другой облик. До революции появились лишь отдельные ансамбли Н. Лысенко, С. Людкевича, Б. Лятошинского, но еще нельзя было говорить о самостоятельной жанровой ветви, о складывавшихся в ней устойчивых тенденциях[63]. Только после революции камерно-

---

59 *Луначарский А.* В мире музыки.— М., 1958, с. 476.

60 См.: *Раабен Л.* История русского и советского скрипичного искусства. — Л., 1978, с. 136.

61 Первую премию в 1925 году разделили квартеты имени Глазунова, имени Страдивариуса и квартет МГК (впоследствии прославленный квартет имени Бетховена, игравший на протяжении сорока лет в одном и том же составе: Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский).

62 См.: *Вахранев Ю.* Камерное фортепианное творчество украинских композиторов.— В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР.— М., 1979, с. 368.

63 См.: *Боровик Н.* Пути развития камерно-инструментальных ансамблей.— Там же, с. 338.

инструментальный ансамбль в украинской музыке приобретает статус самостоятельного жанра. Этому способствовали определенные факторы: создание прочной исполнительской базы и изменение общественной роли камерного исполнительства, приблизившее его к массовой аудитории. К значительным камерным сочинениям композиторов Украины относятся струнные квартеты и фортепианные сонаты Б. Лятошинского, «Классическое трио» и «Этюды в форме старинных танцев» В. Косенко и другие произведения.

Камерное музицирование в Грузии было распространено еще в XIX веке (известно, что определенное отношение к этому имел П. Чайковский, принимавший участие в домашних концертах с музыкантами Тбилиси). Тогда же появились опыты камерной грузинской музыки, связанные с обработками народных напевов. Именно эта традиция очевидна в первых образцах советской камерной музыки — таких, как пьеса для квартета «Чела» И. Туския (1926), представляющая свободную обработку народного напева. Однако первый грузинский квартет создал в 1931 году Ш. Тактакишвили, уже после того, как возникли постоянные смычковые коллективы, поднявшие исполнительский уровень ансамблевой игры и позволившие ощутить потребность в национальном репертуаре.

В Армении, Азербайджане, Белоруссии, Молдавии, республиках Средней Азии до революции не было условий для развития камерно-ансамблевого музицирования. В Ереване, например, только в 1921 году открылась музыкальная студия, а в 1923 году — консерватория, которые стали базой для создания национальных исполнительских кадров. Первые сочинения носили жанрово-бытовой и программный характер; таковы квартетные миниатюры С. Асламазяна, возникшие на основе песен и танцев Комитаса.

Самостоятельные циклические произведения в Армении появились в 30-е годы — это произведения Н. Чемберджи, Э. Кзартмяна, С. Шатиряна, А. Тер-Мартиросяна и других композиторов. В фортепианной музыке Армении в 20-е (и 30-е) годы главным жанром была миниатюра, опиравшаяся на фольклор. Пьесы такого типа писали С. Бархударян, Р. Меликян, Н. Тиранян, А. Степанян и другие. В конце 20-х годов новое направление в армянской фортепианной и ансамблевой музыке определили сочинения А. Хачатуряна — «Танец», «Вальс-каприс», «Поэма», «Токката» и трио.

Первые камерные сочинения в Белоруссии принадлежат Н. Аладову, И. Фидлону, Н. Чуркину. Они тесно связаны с камерным музицированием, нередко писались в расчете на конкретный исполнительский коллектив.

Камерная инструментальная музыка в республиках Средней Азии и Казахстане возникла на основе транскрипций народных напевов — переложений их для струнного квартета или фортепиано. В Узбекистане сочинения такого типа создавали В. Успенский и Б. Надеждин. В Казахстане появились «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы» для фортепиано А. Затаевича. Композиторы работали над претворением специфических особенностей

народной инструментальной музыки в условиях профессионального камерного жанра и тем самым способствовали формированию у восточных народов нового отношения к европейскому искусству, к его формам. В Туркменистане появление камерных ансамблей стимулировалось объявленным в 1930 году конкурсом на лучшее камерное сочинение на туркменские темы. Премии получили камерные опусы Г. Литинского, С. Василенко, Н. Рославца. Они послужили основой для дальнейших опытов в этой области национальных композиторов.

В Молдавии, в некоторых районах Поволжья и Сибири камерно-инструментальные жанры стали развиваться намного позднее — в послевоенные годы.

30-е годы можно назвать классической эпохой для камерно-инструментальных жанров в советской музыке. Возникло немало совершенных сочинений, в первую очередь ансамблевых. Выдающиеся партитуры этого периода — квартеты № 5 и 6 Н. Мясковского, квартет № 1 С. Прокофьева, квартет № 1, соната для виолончели и фортепиано, фортепианные прелюдии, квинтет Д. Шостаковича, квартеты № 2, 3, 4 В. Шебалина и другие.

Общую картину камерно-инструментальной музыки, сложившуюся в предшествующее десятилетие, существенно меняет в 30-е годы воздействие интенсивно развивающихся национальных музыкальных культур. Использование разнонациональных художественных элементов обогатило камерные жанры, позволило более многопланово подойти к проблеме претворения фольклора. В большинстве произведений с народно-жанровой тематикой композиторы преодолевали узкоэстетическое отношение к фольклору как к источнику экзотических образов, нередкое в музыке 20-х годов, и через народно-песенные элементы старались передать черты национальной психологии, мышления, миросозерцания. В технико-композиционном отношении камерные сочинения с фольклорным тематизмом опирались на богатый опыт русской музыкальной классики. Таковы циклы пьес и обработок для различных составов В. Власова и В. Фере, фортепианные обработки народных песен С. Фейнберга, «Восемь пьес на мотивы песен народов СССР» Ан. Александрова, «Украинская рапсодия» для фортепиано В. Голубева, квинтет «На Волыни» Ф. Гнесина, квартет на башкирские темы В. Антюфеева, квартет на якутские темы В. Гайгеровой и другие произведения.

С новыми интересными камерными сочинениями выступили в это время композиторы разных национальных республик. Ш. Тактакишвили включил грузинский песенный материал в классическую структуру квартета. Украинские музыканты, используя фольклор, строили ансамбли различных драматургических типов, в том числе — с элементами программности, как это наблюдается в 5-м струнном квартете В. Костенко. В 30-е годы написана «Квартетная сюита» Ш. Азмайпарашвили, квартеты Н. Гудиашвили и Н. Нариманидзе, инструментальные пьесы А. Баланчивадзе и А. Мачавариани.

Развитие камерного творчества происходило в тесном соприкосновении с другими музыкальными жанрами. Наибольшее родство идей и композиционных средств, как и в прежние эпохи, возникало с симфонической музыкой. Существенным в этой связи являлся тот факт, что многие виднейшие советские композиторы, в том числе Шебалин, Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Лятошинский, активно работали одновременно в обеих сферах. Это влекло за собой общность наиболее ярких творческих находок в области музыкальной драматургии, выразительных приемов, образности. Например, образы скифства, нетрадиционная структура цикла, сложный гармонический строй объединяют квинтет ор. 39 и 2-ю симфонию Прокофьева; интонационно-образные параллели возникают между квартетом № 5 и 21-й симфонией Мясковского, 6-й симфонией и фортепианным квинтетом Шостаковича.

Все сказанное позволяет вспомнить известные слова немецкого историка П. Беккера о Бетховене: «Квартеты как жанр в пределах каждого периода дают результат, итог, утонченное воплощение идей, которые были выражены в других жанрах»[64].

* * *

Рассмотрим более обстоятельно развитие камерной инструментальной музыки 20-х и 30-х годов.

Начальный этап развития советской камерной музыки отличался большой контрастностью. Он был тесно связан с русским искусством предреволюционной поры. Советские композиторы в ансамблевых и фортепианных произведениях претворяли отдельные стилевые закономерности творчества Бородина и Чайковского, Танеева и Глазунова, Рахманинова и Скрябина, Метнера и Стравинского. Претворяли, активно воспринимая их свершения, не как академизированную, застывшую данность, а как живую традицию, способную к видоизменению, приобретению новых черт.

Многочисленные камерно-инструментальные произведения 20-х годов (одних только сонат для фортепиано в это время было создано около 150) можно условно разделить на две группы.

К первой относятся сочинения, отличающиеся эпическим и романтическим видением мира. Они создавались в рамках развивающейся академической традиции, что отнюдь не означало отхода от современности, а было одной из специфических форм ее отражения.

Внимание к эпосу, к национальным элементам музыкальной речи в годы становления советской культуры имело особое значение. Воссоздание героических образов прошлого становилось одним из способов анализа действительности. В близости к фольклору советские композиторы, вслед за русскими классиками XIX века, видели и один из путей достижения единства художника и народа.

[64] Цит. по кн.: Музыка французской революции XVIII века. Бетховен.— М., 1967, с. 338.

Не является случайной и активизация самых разнообразных романтических тенденций. Этому способствовала атмосфера героической бунтарской романтики предреволюционных и революционных лет. Романтическая традиция была воспринята многими композиторами через творчество Рахманинова, Метнера и Скрябина. Музыка Скрябина была особенно популярна и долгое время ощущалась художественным аналогом революционного преобразования мира.

Вторую группу составляют произведения, воплотившие своего рода «аромантическое» отношение к миру[65]. Это новое направление связано было с отражением ритма машин и пульса современного города, с новой динамикой восприятия, вызванной стремительностью и грандиозностью происходивших перемен. Оно образовало традицию, которую обычно называют «современничеством»[66]. В поисках нового музыкального языка композиторы частично опирались на творчество Хиндемита и французской группы «Шести», но более всего — на русское искусство предреволюционной поры (музыку Стравинского и Прокофьева), а также на эксперименты театра Мейерхольда.

Камерно-инструментальная музыка, принадлежавшая и к развивающейся академической традиции эпико-романтического типа, и к современнической, экспериментировавшей в области музыкального языка и жанра, внесла существенный вклад в советское искусство 20-х годов.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных произведений той и другой группы, подчеркнем, что творческая практика всегда шире любой научной классификации. Оба творческих направления не однородны, а многосоставны, между ними возникают точки соприкосновения, а в отдельных случаях происходит перекрещивание стилевых явлений.

Немало плодотворного в советскую камерную музыку внесли эпические квартеты А. Глазунова. Они отразили типичные черты стиля композитора, сложившиеся на рубеже двух столетий, осуществили последовательный переход от одного исторического этапа культуры к другому и заложили прочный фундамент эпической традиции в советской камерной музыке.

Глазунов в 6-м и 7-м квартетах (1921, 1930) обращается к повествовательному типу драматургии. Образный мир обеих партитур воссоздает картины русского эпоса, что частично отразилось в названиях отдельных частей: «Интермеццо в русском духе» (II часть 6-го квартета), «Русский праздник» (финал 7-го квартета). Развитие тематического материала близко симфоническому методу Глазунова с присущими ему принципами монотематизма и полифонического письма — выразительных средств, которые будут

[65] Термин «аромантический» в данном случае не совпадает с определением «антиромантический», а ближе к понятию «неромантический».

[66] Мы распространяем данное определение на более широкий круг произведений, чем то было принято раньше (см.: Музыка XX века. Цит. изд.), и считаем в целом эту традицию позитивной.

свойственны камерной и симфонической музыке других советских композиторов, в том числе Шостаковича, Шебалина.

Продолжая традиции Глинки, Глазунов много внимания в квартетах уделил поискам в области вариационных форм и вариационного развития. В 6-м квартете, например, первые три части представляют собой три различные разновидности таких форм в сочетании с сонатными принципами: вариационность в рамках сонатного allegro (I часть), сонатно-вариационная форма с трио (II часть) и вариационность в рамках сонатного Andante без разработки (III часть). Финал квартета — «Тема с вариациями» — оригинально соединяет вариации на сопрано-остинато (первые четыре вариации) и характерно-жанровые (остальные шесть).

Впоследствии вариационные методы будут особенно активно использоваться в камерной музыке Мясковским и Прокофьевым.

Глазунов обогащает камерный жанр программными элементами. В 7-м квартете названия частей помогают конкретизировать эпический замысел: «Воспоминание о прошлом», «Дыхание весны», «В таинственном лесу», «Русский праздник».

Масштабность квартетов Глазунова, богатырский характер их музыкальных образов потребовали симфонизации жанра и привели к таким особенностям квартетного письма, как плотность фактуры, насыщенность аккордами и двойными нотами, преобладание общего звучания над сольным.

Эпическая традиция была продолжена в 3-м квартете Р. Глиэра (1928), в котором исследователи отмечают также воздействие Чайковского. Подобно Глазунову, Глиэр подчеркивает ладовую переменность в тематизме квартета, использует имитационные формы, монотематические приемы (например, финальная фуга построена на главной партии I части).

Многообразно преломляются традиции в 1-м квартете В. Шебалина (1923), где проявилось воздействие русских классиков и частично французских импрессионистов.

Трехчастный цикл его построен по принципу контраста лирико-эпических (первые две части) и жанровых образов (финал). Как и у Глазунова, интонационность музыки здесь очень русская, а красочный гармонический язык опирается на опыт кучкистов.

В архитектонике цикла выражено стремление к интенсивному объединению всех частей и пристальное внимание к отдельным интонациям. Так, поступенный звукоряд в пределах терции, сформировавшийся в главной партии I части, становится основным элементом в побочной, вплетается в темы Andante и финала, а лейтинтонация, связанная с интервалом тритона, присутствует и в мелодике, и в гармонии квартета.

Единство структуры достигается и с помощью тематических арок: в Andante появляются главная и побочная темы I части, в свою очередь тема Andante возникает в разработке скерцозного финала в контрапункте с новой производной темой, соединяющей элементы побочной партии I части и побочной финала.

Тонкая и последовательно выполненная тематическая работа

сближает квартет Шебалина не только с творчеством Глазунова, но и с камерной музыкой Танеева. Подобно Танееву, камерный жанр для Шебалина — это сфера лирико-философского высказывания, строгого, сдержанного и одновременно взволнованного. Сходное отношение к квартетному жанру у других композиторов появится лишь в следующий период.

К квартетам Глазунова, Глиэра, Шебалина по направленности стиля примыкают струнные квартеты Б. Лятошинского. 2-й квартет (1922) достаточно полно выявляет принципы инструментального письма композитора, его подход к камерному жанру. Образность квартета перекликается с фортепианной музыкой и симфониями Лятошинского своим лирико-героическим характером. Созвучность времени создается скрябинскими интонациями, героической патетикой музыки. Импрессионистская красочность, ощущаемая в квартете и в стиле композитора в целом, подчеркивают идею возвышенного, идеального творчества.

Цикл произведения традиционен, его структуры определенны, точны, но не схематичны благодаря активному внедрению развивающих разделов. Как одно из средств развития Лятошинский нередко применяет полифонические элементы.

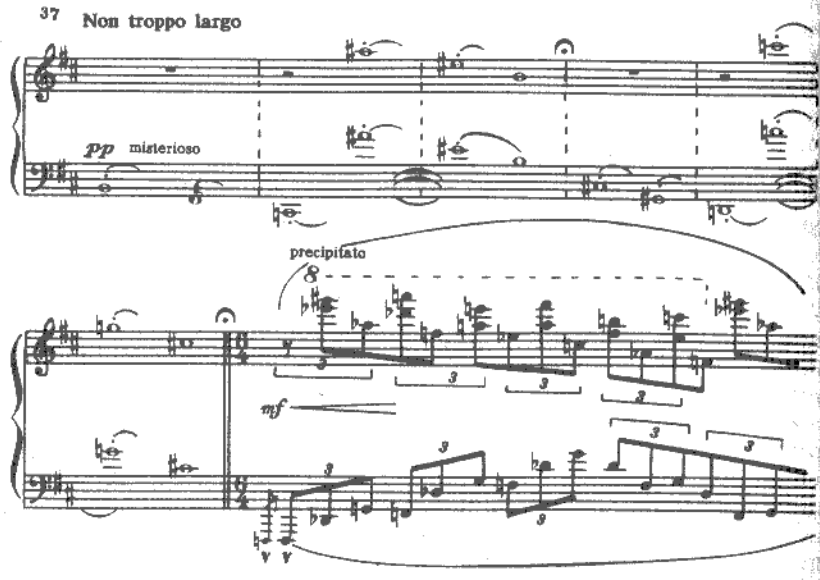
Сущность многих произведений 20-х годов была связана, как упоминалось, с романтической традицией. К этому времени она качественно изменилась, по-другому стала оцениваться и восприниматься. Романтическое начало более всего проявлялось в особо приподнятом эмоциональном тоне лирического повествования, в страстной патетике кульминаций. Таковы фортепианные сонаты Ан. Александрова, выразительность тематизма которых тяготеет к двум полюсам: пылкому дифирамбу и тонкой романтической лирике, близкой Рахманинову. Традиция Рахманинова нашла отражение в сонате для виолончели и фортепианном трио В. Косенко, 1-м квартете и «Четырех эскизах для фортепиано» В. Гайгеровой и других сочинениях.

Скрябинские влияния были распространены еще более широко. В качестве примеров могут служить фортепианные сонаты С. Фейнберга, Г. Крейна, Б. Лятошинского, «Вариации на тему Скрябина» для фортепиано, скрипки и виолончели К. Корчмарева, фортепианные миниатюры многих композиторов и т. п.

Скрябинская традиция своеобразно претворилась в фортепианных сонатах С. Фейнберга, образность которых отличается патетикой, взволнованностью, экстатической устремленностью и одновременно нежностью, хрупкостью, фантастической причудливостью. Музыкальный язык сонат усложнен гармонически, ритмически и особенно фактурно. Оригинален их пианизм: Фейнберг преломляет в нем органно-клавесинные приемы игры и разрабатывает технику перекрещивания рук[67]. Все это позволило композитору воплотить образность хотя и близкую скрябинской, но имеющую другую смысловую направленность. Образно-драматургические сопостав-

[67] См. об этом: *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка.— М., 1974.

ления у Фейнберга подчеркивают, как правило, трагедийную концепцию. Например, в конфликтом вступлении 6-й сонаты (1923) причудливое звучание выстроенных по квартам неповторяющихся тонов передает загадочный звон колоколов[68], на который отвечают страстные, смятенные реплики второй темы:



К скрябинской линии примыкают 1-я и 2-я фортепианные сонаты Б. Л я т о ш и н с к о г о (1924, 1925). Они развивают сходный круг настроений, связанных с романтической мятежностью, пылкой страстностью, порывистостью. Их создают прерывистая мелодическая линия, причудливый излом ритмики, напряженный гармонический строй. Нетрадиционное звучание романтических образов сонаты связано также с используемым композитором принципом неповторяющихся тонов в построении тем. Последние приобретают характер загадочности, таинственности, рафинированности, особой внутренней сосредоточенности.

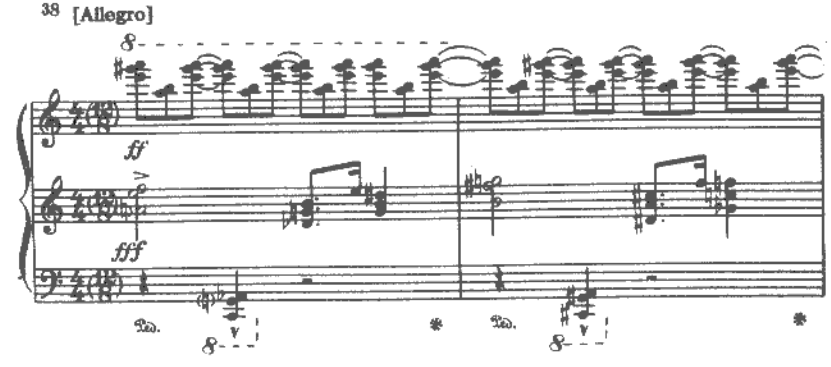
В русле скрябинской линии и поисков нового стиля находятся и 3-я и 4-я сонаты Н. М я с к о в с к о г о (1920, 1925), напряженные по эмоциональному тону, насыщенные резкими образными контрастами. Помимо общего тонуса и характерного комплекса музыкально-выразительных средств о скрябинской традиции здесь свидетельствуют специфические ремарки, при помощи которых Мясковский «режиссирует» исполнение, приближая его к своему замыслу: «не очень скоро, свободно, вызывающе», «как бы через силу, настойчиво, медленно», «выразительно, с томлением», «сумрачно, со сдержанной страстью», «огненно» и т. д.

[68] Сонате предпослан эпиграф — слова из книги немецкого философа-идеалиста и историка О. Шпенглера «Закат Европы», где говорится о колокольном звоне как о зловещем символе времени.

Вместе с тем стилистика и концепция фортепианных сонат Мясковского тесно связана с его симфоническим творчеством, и в частности с таким этапным для советского симфонизма сочинением, как 6-я симфония, посвященная теме «Художник и Революция». Например, 3-ю сонату, близкую по жанру к поэме, с 6-й симфонией объединяют последования напряженных аккордов, звучащих трагедийно, как вопль души. И в том, и в другом произведении хроматизирована музыкальная ткань, возникают своеобразные мотивы «кружения». Они заставляют вспомнить стихи Б. Пастернака, поэму Блока «Двенадцать» с их символическим образом ветра, вьюги, отражающим в аллегорической форме напряженность самого времени.

Драматическая контрастность определила принцип поэмной композиции сонаты, характер сопоставления всех тем и разделов одночастной формы[69]. Наполнение ее новой интонационностью, яснее всего обнажившееся в ладовой сфере, выводило сочинение за рамки романтической традиции и сближало с аромантизмом современничества.

На стыке разных стилевых тенденций находилась и 1-я соната для фортепиано (1926) Д. Ш о с т а к о в и ч а. Одна грань ее образного мира близка 3-й сонате Мясковского. Взволнованный эмоциональный тонус музыки Шостаковича, как и у Мясковского, Лятошинского, отражал напряженную атмосферу тех лет[70], он возникал как следствие подчеркнутой хроматизации тематической ткани и напряженности экстатических тем-возгласов и аккордов-возгласов скрябинского типа. В кульминации экспозиции главной темы Шостакович прибегает к стилевой аллюзии — вводит тему трубы из «Поэмы экстаза» Скрябина. В этот момент возникает своего рода прорыв триумфально-колокольной образности:



[69] Подробнее о фортепианном творчестве Мясковского см.: *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка. Указ. изд.

[70] Известно, что Шостакович первоначально назвал эту сонату «Октябрьской». См.: *Хентова С.* Молодые годы Д. Шостаковича.— Л., 1975, с. 183—184.

Шостакович сталкивает в сонате[71] темы жесткие, властные, приобретающие то токкатную, то маршевую окрашенность (рефрен, начало первого эпизода), с лирическими, имеющими таинственно-причудливый облик (Adagio, Lento). В Adagio Шостакович подчеркивает его ремаркой «Tenebroso» и загадочным, гулким перезвоном; в Lento — импрессионистской красочностью гармоний и «бликами» многочисленных форшлагов.

Образно-драматургическое развитие произведения свидетельствует о большом мастерстве композитора, подлинно симфоническом типе его мышления. В процессе развития темы трансформируются, то интонационно сближаются, то обретают новый образный смысл[72]. Например, во фрагменте Poco meno mosso, содержащем отрезок темы «Dies irae» (она гармонизована параллельными созвучиями и подчеркнута акцентами), развернуто напряженное трагедийное действие. В его кульминации загадочный звон Adagio приобретает характер трагического набата.

По своему эмоциональному тонусу, характеру драматической концепции соната Шостаковича, как упоминалось, находится в русле романтической традиции, но ее гармоническая жесткость, подчеркнутая токкатность и остинатность были приметой ароматического стиля современничества, таких произведений, как фортепианные сонаты А. Мосолова и его же квартет (1927), фортепианная пьеса В. Дешевова «Рельсы» (1926).

В открытии новых путей для развития отечественной камерной музыки особенно велика была роль С. П р о к о ф ь е в а. Прокофьев наряду со Стравинским формировал современническую традицию в камерном жанре, но он же, благодаря своему дару тонкого и глубокого лирика и эпическому мироощущению, создал произведения, размыкающие ее рамки. В своих циклах фортепианных миниатюр («Мимолетности» — 1917, «Сказки старой бабушки» — 1918, 4 пьесы ор. 32 — 1918, «Вещи в себе» — 1928) Прокофьев находит новые принципы музыкального мышления, новый музыкальный язык. Его пьесы отличаются отточенностью мельчайших деталей, каждого штриха. Одна из специфических особенностей миниатюр заключается в их предельном лаконизме, при котором краткость

[71] Форма одночастной сонаты в различных источниках определяется по-разному, поэтому целесообразно привести ее схему:

рефрен 4/4 12/8 Allegro	связ. ход [4/4 12/8] a tempo	1-й эпизод 4/4 Meno mosso — Adagio		возвр. ход [4/4] Allegro
рефрен 4/4 12/8 [Allegro]	связ. ход 3/4 Poco meno mosso	2-й эпизод 5/4 Lento	рефрен [4/8] Allegro	кода 4/4 12/8 [Allegro]

[72] Мы никак не может согласиться с характеристикой сонаты, данной В. Дельсоном в книге «Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича» (М., 1971, с. 29): «...В произведении не высказаны особо значительные мысли, и композиционная работа в нем определяется во многом сочетанием и сопоставлением ряда пианистических „формул“».

изложения не делает мысль недосказанной, а становится новым способом афористического раскрытия многоплановых образов. Композитор концентрирует внимание на ряде отдельных, точно отобранных смысловых моментов, и его фортепианные пьесы становятся своеобразным «микромиром»[73], ярко характеристичным, портретным, театральным, развернутым подобно короткометражному фильму. Нежная, целомудренная прокофьевская лирика, веселая скерцозность, стихийная мощь драматизма, моторная токкатность — эти столь типичные для Прокофьева образные сферы воплощаются в фортепианных миниатюрах при помощи оригинального языка, основанного на одновременном сочетании специфических выразительных средств, преобразованных из старых и новых характерных элементов музыкальной лексики. Данная стилистическая особенность отчетливо выражена, в частности, в гармоническом мышлении композитора[74].

Поиски новых средств, новых драматургических концепций в творчестве Прокофьева были разнообразны. 5-я соната для фортепиано (1923; вторая редакция — 1953) отражает неоклассическую тенденцию[75]. Прокофьев обращается в ней к традиционному циклу и структурам частей: I часть — сонатное allegro, II часть (Andantino) — сложная трехчастная форма, III часть — рондо-соната. Классицистские элементы отчетливо заметны в тематизме и фактуре сонаты, в теме повествовательной главной партии I части с ее ясной, графической манерой изложения, с опорой на трезвучия и размеренностью ритмики.

Вместе с тем классицистское начало не является в произведении самодовлеющим, оно лишь составная часть лирико-эпической концепции и стиля, в котором определяющими стали типичные для Прокофьева двенадцатитоновая диатоника, линеарное движение аккордов, острая акцентность ритмики, разнообразная артикуляция мелодических фраз. Эти приемы особенно активизируются в развивающих разделах формы и приводят к значительной драматизации в I части и в финале, а в Andantino — подчеркивают изысканность лирики. Соединение новых элементов музыкальной речи с классицистскими было необходимым Прокофьеву для создания «новой простоты» — творческого идеала, к которому стремились и Прокофьев и другие советские композиторы.

Показательным в стилевом отношении сочинением явились «Одиннадцать этюдов в форме старинных танцев» (1928 — 1930) В. К о с е н к о[76]. Украинский композитор одним из первых в совет-

[73] Известно, что название цикла «Мимолетности» родилось из стихотворения Бальмонта: «В каждой мимолетности вижу я миры, полные причудливой, радужной игры». Бальмонтовское понятие «миры» можно распространить и на другие фортепианные миниатюры Прокофьева.

[74] См. об этом: *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии.— М., 1974, с. 203.

[75] Ор. 38 и 135. Помимо 5-й сонаты Прокофьева к неоклассической линии примыкают сонаты Л. Половинкина, Ю. Тюлина, М. Юдина.

[76] Ор. 19: Гавот, Аллеманда, Менуэт, Куранта, Сарабанда, Бурре, Гавот, Ригодон, Менуэт, Пассакалья, Жига.

ской музыке обратился к жанру концертных этюдов, выбрав для них модели старинных танцев. Косенко приблизил танцы к романтической миниатюре, в интонационном языке претворил народно-жанровые обороты украинских песен, виртуозную сторону предельно подчинил выразительному началу. Этюды образуют целостную циклическую форму, хотя каждая пьеса достаточно самостоятельна. Здесь соединяются старинная сюита и цикл миниатюр. Центр его — Пассакалью (№ 10) — составляют тема, 38 вариаций и кода, это самая монументальная и симфонизированная часть.

Стилистика «Этюдов» Косенко не содержит тех элементов новизны, которые мы находим в творчестве Прокофьева, в его классицистских опытах, но сам принцип соединения контрастных стилевых пластов, найденный Косенко, и образный строй сочинения достаточно оригинальны.

Стремление к синтезу традиций проявляется и в ансамблевых произведениях композитора — таких, как «Классическое трио» (1927). По драматургии цикла, фактуре, ритмике, структурам внутри частей трио близко классицистским ансамблям, камерной музыке Бетховена. В не меньшей степени Косенко опирается и на традиции русских фортепианных трио мемориального типа — Чайковского, Рахманинова, Аренского. Кроме состава с ними объединяют проникновенность и страстность лирического высказывания и акцентирование трагических образов. Особенностью «Классического трио» является также использование украинских танцевальных мелодий во II части и в финале.

Творческие принципы Д. Шостаковича в камерной музыке этого периода близки Прокофьеву и формировались под его непосредственным воздействием, о чем сам композитор писал следующее: «Говоря о становлении своего творческого мировоззрения, я должен упомянуть о большом и благотворном влиянии, которое оказал на меня наш великий современник Сергей Прокофьев. В его музыке я нахожу здоровое этическое начало и вместе с тем замечательное ощущение новизны, смелого и плодотворного поиска»[77]. К наиболее значительным камерным сочинениям Шостаковича в 20-е годы, кроме сонаты № 1 для фортепиано, относятся «Три фантастических танца» ор. 5 (1922), фортепианное трио ор. 8 (1923) и «Афоризмы» ор. 13 (1927).

В сфере комической, пародийной и токкатной образности Шостакович отталкивается от традиции Прокофьева, а также от старинной жанровости. Но сходные с Прокофьевым выразительные средства приобретают у Шостаковича антиромантическую направленность, антипсихологический характер и подчеркнутую эксцентрику (сказанное не относится к «Трем фантастическим танцам» и трио).

В фортепианном цикле «Афоризмы»[78], например, пересекаются различные тенденции, которые направлены на создание своего рода

[77] *Шостакович Д.* Думы о пройденном пути.— Сов. музыка, 1956, № 9, с. 12.

[78] «Афоризмы»— 10 пьес для ф-но: 1. Речитатив; 2. Серенада; 3. Ноктюрн; 4. Элегия; 5. Похоронный марш; 6. Этюд; 7. Пляска смерти; 8. Канон; 9. Легенда; 10. Колыбельная песня.

антитезы фортепианным миниатюрам романтиков и импрессионистов. Давая своим пьесам привычные названия, Шостакович пародирует устоявшиеся жанровые традиции, насыщает ткань пьес цикла стилевыми аллюзиями из произведений Стравинского, Хиндемита, Пуленка, Прокофьева и одновременно использует приемы изложения, свойственные инструментальным пьесам Баха и Шопена.

Происходит резкая деформация устоявшихся жанровых стереотипов. В «Речитативе» Шостакович и подчеркивает певучее начало, и включает изобразительные форшлаги, пародируя сказовые, повествовательные темы Прокофьева. «Серенада» вопреки жанровым канонам отличается отсутствием распевности, лихорадочно-быстрым темпом, с «заикающимися» синкопами в начале фраз и гармонической скупостью (во всей пьесе настойчиво повторяется только один аккорд).

Остроумно развенчивает Шостакович в «Афоризмах» привычные штампы. Пусто-«глубокомысленная» речитация в некоторых фортепианных каденциях высмеивается в «Ноктюрне». «Dies irae» в «Пляске смерти» лишается привычного трагедийно-символического ореола, она превращена в пошло-дилетантскую тему. В «Каноне» композитор высмеивает дутую ученость и доводит до абсурда принцип непрослушиваемости полифонических линий, готовя тем самым знаменитый октет дворников в опере «Нос». «Похоронный марш» вопреки установившейся традиции начинается бодрым трубным звучанием в лидийском до мажоре. «Этюд» заставляет вспомнить бессмысленную зубрежку бездарного ученика. Сближение фактуры «Легенды» с этюдным типом изложения вносит пародийный акцент и в этот жанр.

Пожалуй, менее всего подобная деформация коснулась «Элегии» и «Колыбельной». В них, особенно в «Колыбельной», Шостакович находит новый для себя тип лирики, который станет развиваться в его творчестве позднее. Специфику мелодики «Колыбельной» составляют элементы стиля барокко, его ритмоинтонационные формулы и принцип единовременного контраста, сочетание сдержанного выражения эмоций с внутренней напряженностью.

Жанровые трансформации «Афоризмов» во многом были «маской». Пародируя, прибегая к неожиданностям, Шостакович оттачивал свой стиль, создавал свои образно-тематические комплексы. Нити от «Афоризмов» протягиваются к операм и балетам композитора, к его камерной и симфонической музыке последующих этапов.

Наряду с традиционными жанрами, приобретавшими новые качества благодаря образному своеобразию, в 20-е годы возникают и новые формы ансамблевой музыки.

Много новаторских черт в ее сферу внесли камерно-инструментальные ансамбли Прокофьева — Увертюра на еврейские темы (1919) и квинтет ор. 39 (1924) . Усиление в них театральных элементов привело к созданию разнотембрового ансамбля нового типа. Поиски в этом направлении начались ранее в творчестве Стравинского («История солдата», 1918), позднее были продолжены в «Утренней серенаде» (хореографический концерт для фортепиано и

18 инструментов, 1929) Ф. Пуленка. В советском искусстве помимо Прокофьева эту линию камерной музыки представляют нонет В. Щербачева, септет Г. Попова, «Фрагменты» А. Животова и другие сочинения.

Нонет В. Щербачева (1919) — одно из первых камерно-инструментальных произведений данного типа — отразил некоторые характерные черты творчества самого композитора и других ленинградских авторов. Щербачев был главой целой композиторской школы. По определению Асафьева, в ней было видно «воздействие новой жизни, суровой и сомкнутой. Музыка стала лаконичной, личное чувство сдержанным, форма сконцентрированной... выражение четким и определенным... Направление это оптимистично, жизнерадостно, мужественно»[79].

Необычен и экспериментален состав нонета: флейта, арфа, фортепиано, струнный квартет, женский голос (без слов) и исполнительница пластического танца[80]. Кроме того, в нонете была предусмотрена световая партия. Синтез различных форм и жанров композитор подчеркивает ярко выраженной театральностью. Он осуществляется и в музыкальном языке ансамбля. Элементы романтического стиля (поэмность двухчастного цикла, патетика кульминаций, пышность фортепианной фактуры) соединены с импрессионистскими (изысканность гармонического языка, фрагментарность формы) и с «современническими» приемами (диахроматическая ладовая сфера, кадровая монтажность, инвенционность).

При всем безусловном интересе, который вызывает нонет Щербачева, более совершенным в художественном отношении ансамблем нового разнотембрового типа стал квинтет ор. 39 Прокофьева. Именно в нем были найдены не только колоритный состав разнотембрового ансамбля, но и специфические образные звучания, музыкально-выразительные средства. Игровое «сценическое» начало проявляется здесь во всем. Даже повод для создания ансамбля был сугубо «театральным»: «Я принял заказ на небольшой балет от одной путешествующей труппы, которая имела в виду заполнить вечер несколькими короткими балетами камерного характера с музыкой, исполняемой ансамблем человек в пять. Я придумал следующий состав: гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас. По существу, незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием „Трапеция“ был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета»[81].

Воздействие театральности проявляется в квинтете Прокофьева на разных драматургических уровнях. Сценически яркую образность создают уже сами темы квинтета. Они, с одной стороны, перекликаются с народно-жанровой «петрушечной» атмосферой балета Прокофьева «Про шута» и 2-й симфонией, а с другой — со стихийной силой «Скифской сюиты», той же 2-й симфонии и кантаты «Семеро их».

Интонационный материал квинтета при всей его гармонической и мелодической сложности, о которой писал сам Прокофьев, в основе имеет двенадцатиступенную диатонику и попевочное строение мелодики, подчеркивающие русские истоки стиля Прокофьева.

Необычный состав инструментов давал возможность прибегнуть к броским тембровым краскам, что усиливало эффект театральности, а также расширяло возможности для создания русского колорита. Например, в теме вариаций I части заунывное двузвучное движение кларнета, скрипки, альта и контрабаса сопровождает мелодию гобоя и создает «шарманочное» звучание[82].

Развитие музыкального материала в квинтете подчинено повествовательной картинности, что близко методу эпического симфонизма Прокофьева. Темы соотносятся по контрасту, части цикла, структурно простые и четкие, приближаются к своеобразным театральным сценам[83].

Необычная структура этого произведения во многом также отражает его театральную природу. В нем шесть частей, среди которых первая представляет собой тему с вариациями. Данный признак приближает ансамбль к жанру сюиты. Однако Прокофьев подчиняет сюитность симфоническим принципам. В I части композитор как бы «заявляет» логическую архитектонику всего цикла: тема — лирическая вариация — жанровая вариация — тема. В дальнейшем сопоставление II и III, IV и V частей на новом тематическом материале развивает идею данного лирико-жанрового контраста, а финальная часть синтезирует его на новом уровне. Драматургическую цельность квинтету придает особая направленность образного движения: с каждой частью в музыке усиливаются динамизм и роль эпизодов «скифских», стихийно-первозданных.

Динамичность развития подчеркнута в остинатных фрагментах, во многом готовящих остинато опер Прокофьева. В мрачном Adagio преобладают фактурный тематизм и сонорное звучание, господствует ритмическая полиостинатность, а затем возникает и мелодическое остинато, передающее высший этап динамического напряжения. Кульминацией же динамической образности становится кода финала, представляющая собой полиостинатное построение (пример 39).

Другой своеобразный ансамбль 20-х годов — септет Г. Попова (1927) для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса.

Обратившись к оригинальному составу инструментов, Попов па-

[79] *Игорь Глебов.* Русская музыка за 10 лет.— Музыка и революция, 1927, № 11, с. 28.

[80] Исследователь творчества Щербачева отмечает, что нонет имел «успех в многочисленных представлениях с участием знаменитой балерины О. Преображенской в эффектной постановке и декоративно-световом оформлении Н. Евреинова и Н. Гайдебурова» (*Кац Б.* К творческому портрету В. В. Щербачева.— В кн.: В. В. Щербачев. Статьи. Материалы. Письма.— Л., 1985, с. 21—22).

[81] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 173.

[82] Об этом пишет Л. Сорокер в кн.: Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева.— М., 1973, с. 25.

[83] Аналогичное отмечено С. Слонимским по отношению к симфониям Прокофьева в кн.: Симфонии Прокофьева.— М.; Л., 1964.



раллельно Прокофьеву, а в западноевропейской музыке — Хиндемиту пришел к созданию разнотембрового ансамбля. Музыкальное письмо септета тяготеет к фугированному и инвенционному развитию[84], к концертирующему камерному стилю и отличается большой стилистической и образной амплитудой. В основу всех четырех частей положен принцип кадрового контраста. В I части сопоставляются пасторально-созерцательные и активно-действенные темы, в скерцо — ирония и шутка соседствуют с простодушной лирикой. Самая специфическая интонационно-образная антитеза возникает в III части. Она приближается к тому явлению, которое впоследствии будет определено термином «полистилистика». Здесь противопоставляются возвышенные темы, близкие необарокко, и джазовые мелодии. В финале контрасты предшествующих частей синтезируются.

При всем разнообразии образных противопоставлений определяющее начало в септете — лирика, своими корнями уходящая в русское народное и профессиональное творчество. Например, мелодическая попевка, начинающая септет, напоминает интонации песенно-инструментальных наигрышей, а тип мотивного развития — Стравинского.

Особый полимелодический стиль этой партитуры, основанный на соединении мотивно-вариационных и полифонических (инвенционных) принципов, способствует тому, что каждый инструмент ансамбля выступает в роли самостоятельного персонажа и вместе с другими инструментами словно разыгрывает единое квазитеатральное действо.

Его четкая организация, сквозное развитие, а главное — интенсивное мотивное преобразование приближают произведение к камерной симфонии. Кстати, именно так впоследствии Г. Попов сам назвал свое произведение[85].

[84] *Беляев В.* Г. Попов.— Жизнь искусства, 1928, № 1.
[85] См.: *Попов Г.* Камерная симфония. Партитура.— М., 1971.

Так очерчивается еще одна типичная особенность разнотембрового ансамбля — возможность перерастания в симфонию.

* * *

В 30-е годы пестрота стилевых поисков предшествующего этапа уступает место относительной стилевой стабильности. Это можно объяснить преобладанием в камерной музыке концепций лирико-философского типа, отражающих психологический мир тонкой, богато одаренной и социально чуткой личности. К восстановлению лирических граней жанра, несколько затушеванных в 20-е годы экспериментаторским пылом, стремятся теперь все композиторы.

Если в 20-е годы наиболее распространенными в этой сфере были соната, фортепианная миниатюра и разнотембровый ансамбль, то сейчас центральное место в ней заняли квартет и фортепианные прелюдии, что, по-видимому, было вызвано внутренней предназначенностью этих жанровых разновидностей для воплощения лирических образов и анализа движений души.

Эволюции советской камерной музыки в сторону лирики во многом способствовало творчество Н. Мясковского.

Создав в 1930 году два своих первых квартета и опубликовав под номерами 3 и 4 два ранних, Мясковский направил развитие камерного ансамбля в сторону более глубокой концепционности. Квартеты Мясковского — область личных высказываний композитора — приближались, как и его симфонии (№ 13 и 21), к типу «инструментальных песен без слов». Тем самым был сделан важный шаг на пути преломления песенных элементов в инструментальной сфере. Не менее существенным для развития советского камерного ансамбля стало привлеченное Мясковским внимание к мастерству квартетного письма, как известно, одного из самых сложных в искусстве композиции.

Осознание коренных свойств камерной музыки повлекло за собой глубокое изучение ее традиций, динамизацию переосмысления и синтезирования их. В соединении со стилистикой XX века в камерных произведениях 30-х годов все отчетливее выступают элементы не только классицизма, но и барокко. Их назначение в искусстве этого времени было разным. Классическая уравновешенность и ясность помогали формировать новый эстетический идеал, определяемый как «новая простота», способная передать глубокую психологичность камерной музыки и ее тонкую интеллектуальность. Близость к музыке барокко, ощутимая более всего в творчестве Шостаковича, позволяла интенсивнее подчеркнуть внутреннюю сложность и многогранность духовного мира личности XX века.

Камерно-инструментальные жанры 30-х годов были многоплановы. Их лицо определяло зрелое творчество крупнейших индивидуальностей — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Шебалина. Самобытное начало внесла ярко национальная музыка композиторов республик, и прежде всего А. Хачатуряна. Однако при всей контрастности камерные произведения складывались в единую

систему эстетического исследования окружающей действительности.

Так, лучшие квартеты Мясковского, созданные в 30-е годы, 5-й и 6-й (1939 и 1940) содержат монологичность, присущую романтической лирике. В то же время композитор подчеркивает в них объективизирующее начало. Оно проявляется как в использовании интонаций народно-песенных, так и в опоре на классически-ясные структуры. Оба квартета написаны в традиционной циклической форме, состоят из четырех частей, но образность и драматургия их различны.

В 5-м квартете преобладают музыкальные образы повествовательного и жанрового типов, а в архитектонике подчеркнуты эпические принципы. Песенный, русский по интонационному строю музыкальный материал квартета перекликается с мелодикой 21-й симфонии и виолончельного концерта Мясковского. Таковы основные темы I части, написанной в форме сонаты без разработки. Главная партия с чертами колыбельной и романсная побочная, сходные по интонациям, раскрывают разные грани единого лирического эмоционального состояния.

Непрерывность развития не нарушается в последующих частях — сказочно-фантастическом скерцо, повествовательном Andantino и богатырском финале, которые становятся новыми картинами в общем лирико-эпическом повествовании. Скерцо не лишено элементов пейзажности, что отразилось в авторском определении музыки рефрена: «подобно шелесту листьев».

Тип интонационного контраста фантастического рефрена и лирических эпизодов скерцо достаточно характерен для русской музыки и для самого Мясковского. Он основан на противопоставлении хроматических комплексов и диатоники. В последней Мясковский разнообразно использует народные лады: лидийский мажор, систему переменных ладов, что также находится в русле ладово-интонационной сферы I части. В целом в ладогармонической области скерцо осуществляются идеи контраста и непрерывности развития, достигаются разнообразие и цельность.

Целенаправленности интонационной драматургии подчинено и Andantino. Его ритмика, ладовая сторона (дорийский минор), близость к жанру колыбельной свидетельствуют об общности с главной партией I части. Но в не меньшей степени образность Andantino соприкасается со скерцо, она вытекает из лирических эпизодов скерцо, допетых и развернутых здесь. Не случайно Мясковский объединяет Andantino одноименной тональностью с первым эпизодом скерцо.

Финал содержит образный итог квартета. Богатырски-тяжеловесная главная и песенная побочная его темы связаны как между собой, так и с предшествующими частями и образуют заключительный этап последовательно проведенного синтеза.

6-й квартет Мясковского имеет немало общего с 5-м с точки зрения характера тематического материала, развертывающегося интонационного единства (здесь общей попевкой становится интервал

кварты), роли в этом процессе I части. Однако тип контрастов и драматургии здесь оказывается иным.

Четырехчастная структура 6-го квартета построена по принципу парного контраста: сонатное Moderato — скерцо, лирическое Andante lugubre — быстрый, скерцозный финал. Замедление I части оказывается весьма существенным. Оно усиливает образную контрастность на уровне цикла. Лирико-драматический характер драматургии сказывается в жанровой специфике частей. I часть близка к элегии с ее грустно-просветленным характером, который особенно отчетливо выявляется в главной партии — типичном образце квартетной фактуры Мясковского, основанной на тонком соединении гомофонного и полифонического типов письма.

Жанр последующих частей определен самим Мясковским в названиях: II часть — Burlesca, III часть — Malinconia. Конфликтное соотношение их подготовлено внутри песенно-танцевальной «Бурлески». В ней происходит сопоставление тем, близких революционным песням, и светлой, ариозной лирики (трио). Мясковский устанавливает светлый жанровый колорит в «Бурлеске» для того, чтобы подчеркнуть контраст с последующей медленной частью — мрачной траурной колыбельной, написанной в ми-бемоль миноре и претворяющей традиции Мусоргского.

Финал, как и в 5-м квартете, становится центром действия, в котором на новом уровне развивается заложенный в предшествующих сопоставлениях конфликт. Драматургия его сложнее, чем в предшествующих частях. Резкую смену образности, жанра, структурного изложения дает сопоставление в финале главной и побочной тем: сурового лапидарного героического марша и предельно изысканной для Мясковского лирической темы (редкий размер $^{8}/_{4}$, полиритмия, увеличенное трезвучие).

Камерное творчество В. Шебалина, отличающееся в этот период большой зрелостью стиля, образует некоторые параллели с квартетами Мясковского. Обоим композиторам свойственны серьезность и углубленность замыслов, стремление откликнуться на запросы времени (напомним песенную направленность симфонии «Ленин» Шебалина и ту же тенденцию в 16-й симфонии Мясковского). В сочинениях Шебалина, как и у Мясковского, сильно выражено рациональное начало в сочетании с поэтичной искренней лирикой, что дало Асафьеву право считать творчество Шебалина возрождением танеевской линии.

В 30-е годы возникли 2-й, 3-й и 4-й квартеты Шебалина[86]. Во 2-м (1934) композитор еще близок атмосфере 20-х годов, что вызвало большую сложность языка в нем по сравнению с последующими.

3-й квартет (1939), посвященный Мясковскому, проще по интонационному строю, чем 2-й, скупее по фактуре, нежели 1-й, но отличается от них большей зрелостью стиля, более глубоким постиже-

[86] Во всех трех квартетах Шебалин отказался от ключевых знаков.

нием традиций (в том числе — песенной). Общее построение квартета с драматургическим акцентом на заключительной IV части и некоторые интонационно-стилистические особенности его готовят следующий, 4-й квартет, представляющий собой своеобразную вершину в творчестве Шебалина данного периода.

4-й квартет (1940) посвящен памяти Танеева (в его финале звучит тема из танеевского 6-го квартета), что способствовало высокому строю музыкальных образов.

Квартет продолжает традицию мемориальных камерных ансамблей, сложившуюся в русской камерной музыке в творчестве Чайковского, Рахманинова, Аренского, но берет из нее не столько жанровый и содержательный аспекты, сколько тенденцию к раскрытию творческого мира личности, которой сочинение посвящено. Различными сторонами своей образности, тематизма и структуры 4-й квартет соприкасается со стилем Танеева.

Традиции Танеева близок интонационный строй квартета, объединяющий внешнюю сдержанность, классичность и внутреннюю страстность, пылкость высказывания. В традиционной структуре цикла Шебалин, как и Танеев, усиливает черты образного единства, обращаясь к таким типично романтическим средствам, как монотематические связи. Например, обе темы скерцо вырастают из побочной партии I части, а музыка трио основана на материале Andante.

Шебалин использует также принцип трансформации тем, близкий по смысловой направленности произведениям Танеева. В репризе I части побочная тема приобретает характер дифирамбического высказывания, своего рода гимна искусству и разуму.

Немало общих черт объединяют 4-й квартет Шебалина с камерной музыкой Мясковского. Прежде всего к ним относится акцентирование интонационной драматургии. Интонационным стержнем квартета Шебалин делает интервал большой терции, которым начинается процитированная в финале тема Танеева. Во всех частях терция служит сближению контрастного тематического материала с цитатой, в свою очередь изменяющейся. Итогом, к которому устремлено действие, стало сходное эпическое звучание тем Танеева и главной партии финала.

4-й квартет сконцентрировал в себе некоторые черты, типичные для стиля Танеева, раскрыл духовный мир ясной и гармоничной творческой личности и словно возродил «дух и дело Танеева»; он находится в ряду тех сочинений, о которых Асафьев писал: «Это возрождение — высокий показатель внутреннего духовного роста советской музыкальной культуры, углубленно отражающего ее широкоохватный могучий верхний слой: массовую песенную лирику и развитие оперы и инструментально-симфонического стиля»[87].

Отмеченный Асафьевым «духовный рост советской культуры» ощутим и в 1-м квартете Ш. Тактакишвили (1930). На основе

[87] *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Пути развития советской музыки.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества.— М.; Л., 1947, с. 13.

классического четырехчастного цикла композитор создает камерный ансамбль лирико-драматического типа, использующий интонации грузинских песен, танцев (походная песня «Дели-дела» в I части, лирическая песня «Хоть бы, девушка, с тобой» во II). По своему драматургическому развитию квартет приближается к народным сценам в грузинской опере с их чередованием песенных и танцевальных эпизодов, ярким, красочным колоритом, добродушным юмором. Главным средством развития в сочинении становится принцип вариационно-вариантного преобразования тем, распространяемый как на отдельные темы, так и на всю форму в целом. В качестве примера может служить ритмическое и метрическое варьирование в основной теме I части, создающее живую, изменчивую, но единую ткань и оттенок искрящегося юмора в действии народно-жанрового характера.

Колоритная оркестровка квартета, включающая таинственное звучание флажолетов, подчеркивает различные грани варьирования, вносит в музыку еще большую контрастность и разнообразие.

Оригинально построение цикла. Четко отграничивая части сочинения сменой характера образов, темпа, тональности, фактуры и даже двумя чертами в партитуре, Тактакишвили не прибегает к нумерации частей и, что еще важнее, пишет каждую из них тонально разомкнутой. Это усиливает сходство с построением единой, сквозной, но предельно контрастной внутри сценой. В ней звучание всего ансамбля сопоставляется с сольным (развернутая «ария» альта в начале Adagio), а картины-размышления сменяются энергичным действием, которое в квартете грузинского композитора преобладает.

Самобытно и ярко национально-жанровая специфика проявилась в фортепианной токкате и трио А. Хачатуряна (оба в 1932). В них откристаллизовались типичные для композитора стилевые элементы и наметились некоторые общие черты синтеза разнонациональных традиций. Песенно-танцевальный тематизм трио (кларнет, скрипка и фортепиано), заключенный в рамки классической структуры, опирается на интонационные формулы народной восточной музыки. Не избегая цитирования (в финале трио звучит народная узбекская тема), Хачатурян в то же время основывает произведение на авторском материале, для которого народные элементы служат первоначальным импульсом. Последнее видно при сравнении темы кларнета I части и армянской народной песни, с которой она схожа интонационно:





Гармонический язык сочинения также отталкивается от народной речи. Например, пронизывающие трио органные пункты воспринимаются как отголоски народных инструментов, а характерные нетерцовые аккорды отражают квинтово-секундовую настройку музыкального инструмента ашугов — саза[88].

Наконец, типично народная манера изложения, ощутимая в ансамбле, видоизменяет рамки привычных форм. Развивая традицию Глинки, Хачатурян соединяет вариационно-импровизационные приемы с четкими классическими структурами[89]. Кроме того, импровизационность воздействует на темповую драматургию: в финале происходит убыстрение темпа от Moderato до Presto, что выявляет заложенное в тематизме импульсивное начало.

Образная яркость трио, мастерское использование народно-жанровых элементов позволяют отнести эту партитуру к наиболее значительным произведениям камерного жанра, созданным на фольклорной основе.

Самобытными чертами отличается 1-й квартет А. Степаняна (1940), лирико-жанровый по характеру, тесно связанный с народной культурой. Подобно Хачатуряну, Степанян опирается на народно-жанровые истоки. Темы всех четырех частей квартета интонационно близки различным восточным напевам. Они отличаются эмоционально-открытым высказыванием, темпераментностью. Мелодическая линия не лишена узорчатости, в ладовой системе широко используются лады с увеличенными секундами.

Наиболее интересна и оригинальна III часть сочинения, имеющая эпизод Andante alla duduki. Композитор имитирует здесь специфическое звучание народного инструмента, близкого по характеру гобою. Дудук обычно исполняет мелодии нежные и печальные, содержащие всхлипывающие интонации. Их Степанян воспроизводит в квартете с большой естественностью, подражая манере исполнения народного напева: он создает органный пункт, одна и та же нота в котором играется по указанию композитора смычком (флажолет) и pizzicato.

5-й квартет украинского композитора В. Костенко (1939) показателен с точки зрения программных поисков, проникающих в область камерного жанра. Композитор предпослал частям квартета строки из поэмы Т. Шевченко «Сон», сделав их поэтической программой для каждой части. Программа претворяется обобщенно и должна служить для активизации фантазии слушателя. Песенный стиль квартета, стремление конкретизировать идею сочинения при помощи слова сближают произведение Костенко с программными песенными симфониями 30-х годов.

Рассматривая песенные элементы как одно из средств широкого и объективного отражения действительности, композиторы стремились воплотить их в камерной музыке, причем они опирались как на фольклор, так и на новую профессиональную песню, массовые бытовые жанры. Это значительно отличало камерную музыку 30-х годов от предшествующего этапа. Достаточно сравнить музыкальный стиль «Афоризмов» Шостаковича и созданных им в этот период «24 прелюдий» (1932 – 1933), для того чтобы уяснить, как изменились образные задачи композитора. Шостакович подчеркивает в прелюдиях песенные элементы, пародирование жанров сменяется прямым их воплощением, лирика становится более открытой, но характеристичность, яркость, театральность остаются.

Цикл фортепианных пьес в 30-е годы привлекает многих советских композиторов. В нем формируются новая типическая образность и новые элементы стиля. Самым распространенным жанром в это время становится цикл прелюдий. Помимо Шостаковича прелюдии пишут Л. Половинкин, Ю. Крейн, Б. Гольц, Ю. Бирюков. Ярко характеристичные циклы миниатюр создает в 30-е годы Прокофьев: «Шесть пьес» ор. 52 (обработки собственных сочинений различных жанров), «Три пьесы» ор. 59, «Детская музыка» ор. 65, в которой подчеркнута связь с народным искусством, с образами окружающего мира, и десять пьес сюиты «Ромео и Джульетта» ор. 75 – превосходная фортепианная транскрипция музыки балета.

Примечательно сближение камерных жанров с жизнью через типичные песенные интонации 30-х годов, которое наблюдается в сонатине Д. Кабалевского, сонате № 7 Ан. Александрова, романтическом квартете Бориса Гольца. По наблюдению известного музыковеда, в квартете Гольца «отразились переживания советской молодежи тех лет – ее боевой задор и героика, чистая „собранная" и в то же время скрытая эмоциональность, упругая энергия, как бы фиксирующая активный „пульс"» напряженной и динамичной жизни того времени[90].

Подобная образность в жанр квартета проникла впервые, и большая заслуга Гольца состоит в том, что он сумел избежать схематизма, сухости или примитивизма, которые нередко возникали в произведениях 20-х годов, пытавшихся приблизиться к героике.

Широту стилевых поисков 30-х годов и органичность достигнутого синтеза демонстрируют камерно-инструментальные ансамбли Прокофьева и Шостаковича.

[88] См.: *Арутюнов Д.* А. Хачатурян.— М., 1983, с. 140.

[89] В I части вариационная форма имеет черты трехпятичастной структуры ($AA^1A^2A^1A^2$). В скерцо структурную завершенность вариационной форме придает обрамление. В финале образуется сонатно-вариационная форма.

[90] *Раабен Л.* Советская камерно-инструментальная музыка.– Л., 1963, с. 79.

В 1-м квартете (1930) Прокофьев отражает типичный для своего времени поворот к классицизму. Об этом писал сам композитор: «Я изучал квартеты Бетховена... Изучение дало возможность освоить и полюбить его замечательную квартетную технику. Вероятно, отсюда же некоторая „классичность" языка первой части моего квартета»[91]. По своему образному строю и некоторым принципам развития квартет был подготовлен 1-й симфонией Прокофьева и особенно —5-й сонатой для фортепиано.

Классицистские элементы проявляются в четко организованной структуре квартета и в фактурном оформлении тематического материала, отличающемся строгостью и простотой. В мелодике и гармонии классицистские черты присутствуют чаще всего в виде исходной опоры на простое трезвучие, которое включено в типично прокофьевскую ладовую сферу расширенной диатоники.

Стиль квартета близок театральной музыке композитора и как бы готовит «Ромео и Джульетту». В контрастных, ярко очерченных темах цикла (I часть — Allegro, II— Andante molto, III— Andante) возникают образные прототипы героев будущего балета. Например, характер главной партии I части скерцозный, озорной, перекликается с образностью Джульетты-девочки и Меркуцио. Помимо образно-тематических связей квартет и балет роднит драматургическая общность. Она заключается в постепенном углублении конфликта: лирико-драматическое (в балете) и лирико-эпическое (в квартете) действие к концу приобретает трагедийные черты.

Важнейшим смысловым центром драматургии квартета становится замечательная по мелодической красоте медленная финальная (III) часть, которую Прокофьев считал по музыке лучшей в своем сочинении. Финал вбирает в себя интонации и тематический материал предшествующих частей и развивает их от повествовательной лирики к трагедийности, которая возникает в напряженной психологической кульминации, использующей остинатные принципы.

Тонко-интеллектуальную сферу камерной музыки значительно обогатило творчество Шостаковича. Его камерно-инструментальным ансамблям в 30-е годы особенно присущи опора на широкие традиции и подлинно новаторское их переосмысление. С большой органичностью композитор объединяет в камерной музыке контрастные стилевые пласты на основе индивидуально-неповторимого интонационного языка. В сонате для виолончели и фортепиано (1934), например, I часть приближается к своеобразной романтической Lied, где слышны типичные обороты русского романса XIX века, песенной лирики Шуберта, а также лирических песен самого Шостаковича.

Композитор видоизменяет лирические темы при помощи присущего ему симфонического метода: непрерывное мелодическое развертывание осуществляет трансформацию первоначальной темы. Так, спокойная лирическая пульсация, сопровождающая эмоционально-открытую и ясную тему побочной партии, превращается в самостоятельное интонационное образование с остинатной ритмической фигурой (две восьмые — четверть). В нем ощущается скрытая маршеобразность, из-за которой возникает эффект настороженного звучания. Главная партия в зеркальной репризе также видоизменена: звучит «мрачно и траурно»[92], приобретает черты пассакальи — повторяется одна и та же мелодико-ритмическая формула, но, в отличие от пассакальи, она сдвигается секвентно.

Соединение простых и более сложных принципов образует специфику композиции сонаты. Жанровое наклонение частей — романтическая песнь (I часть — Allegro non troppo), скерцо с чертами бурлески (II — Allegro), инструментальная ария (III — Largo), бурре (IV — Allegro) — приближается к сюите[93]. Но Шостакович объединяет цикл попарно: контраст лирического размышления (I—III) и моторного жанрового движения (II—IV) связывает каждую из этих сфер единой линией развития. В лирической линии постепенно углубляются философские черты, возникает трагедийная наполненность в кульминационной части (Largo). В жанровой образности постепенно расширяются контрасты, средоточием которых становится семичастное рондо финала. В нем светлому, прокофьевскому по звучанию рефрену противопоставлены три контрастных эпизода: в характере тарантеллы, фокстрота и драматического этюда-токкаты.

Переосмысление классических традиций происходит и в 1-м квартете Шостаковича (1938).

Многие интонационно-образные особенности его напоминают о виолончельной сонате. Чистотой, светлым началом, песенно-жанровым характером четырехчастного цикла (I часть — Moderato, II — Moderato, III — Allegro molto, IV — Allegro) квартет близок музыке Гайдна и Шуберта. Наряду с этим здесь можно провести параллели с сочинениями Прокофьева, имеющими неоклассический облик; таковы, например, элементы старинной танцевальности в главной партии I части, юмористические штрихи (глиссандо виолончели) в песенно-танцевальной побочной.

Простота жанровой основы сочинения привела к «камерным» масштабам целого, к прозрачной фактуре, подчеркивающей непритязательность тем, к спокойно-пасторальному облику сочинения, особенно его I части.

Однако типичные стилевые элементы Шостаковича очерчены здесь не менее отчетливо: замедленное движение I части, переменный размер, альтерированные ступени, экспрессивная кульминация во II части, фантастическое, чуточку тревожное скерцо. Характерно и развитие тематического материала, в процессе которого композитор постепенно отходит все дальше от песенного прототипа (см. соло альта, начинающее II часть — Moderato).

[91] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 186.

[92] *Бобровский В.* Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича.— М., 1961, с. 37.

[93] Об этом пишет В. П. Бобровский в указанной книге.

Фортепианный квинтет Шостаковича (1940) стал одним из наиболее крупных завоеваний советской музыки в камерном жанре.

Подобно симфониям, квинтет является лирико-философской исповедью автора, в которой личное и общее сплетены в неразрывном единстве. Его концепция потребовала использования широкого стилевого диапазона. Шостакович, с одной стороны, воссоздает стилистику инструментальной музыки эпохи барокко и классицизма, с другой — обращается к народно-жанровым темам и песенной лирике, близкой 30-м годам, как это было в сонате для виолончели, в ряде прелюдий, в ариозных эпизодах «Катерины Измайловой».

Квинтет основан на контрастном противопоставлении разноплановой лирики в медленных частях и сконцентрировавшего весь заряд энергии скерцо и жанрового финала. Шостакович подчеркивает драматургию композиционной симметрией:

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
Lento	Adagio	Allegretto	Lento	Allegretto
Прелюдия	Фуга	Скерцо	Интермеццо	Финал

Особенностью драматургии квинтета становится оригинальный композиционно-стилевой синтез. В композиции целого органично сплавлены три типа жанровых структур. Первый близок старинной сюите: прелюдия, фуга, бурлеска (скерцо), ария (интермеццо), финальный танец. Второй — сонатно-симфонический цикл, в котором две первые части выполняют функцию сонатного allegro, III — скерцо, IV — медленной части, V — финала[94]. Третий тип — индивидуализированная организация, свойственная структурам современной музыки. Шостакович выстраивает своеобразную «купольную» драматургию; в ней есть элементы внутренней цикличности, образующейся из двух подциклов: это прелюдия и фуга; интермеццо и финал, а в центре находится самая действенная часть — скерцо.

Главным музыкальным образом квинтета, получившим сквозное развитие, становится прелюдия. Ее содержание — мир философской лирики, излюбленной Шостаковичем, близкий Largo 5-й симфонии. Возвышенно-скорбная патетика прелюдии, а также фактура, ритмика, характер мелодического движения перекликаются с органными пьесами Баха, но напряженный интонационный строй и ладовая подвижность, специфические интонационные обороты (квартовость) являются типичными элементами стиля Шостаковича.

Интонации прелюдии становятся сквозными в цикле и приближают драматургию к моноинтонационной. Поступенное восходящее движение и принцип волны, составляющие смысловое ядро темы прелюдии, возникают в темах фуги, скерцо (начало фортепианной партии), в басовой теме интермеццо и главной теме финала.

Тема прелюдии появляется и как лейтмотив в моменты наивысшего динамического подъема перед репризами в фуге и финале. На эпоху барокко ориентирована и II часть — фуга, основанная

[94] Об этом пишет В. Бобровский в названной книге.

на русской по интонациям, диатонической теме. Эта диатоническая тема постепенно хроматизируется, и в разработке песенно-созерцательный образ трансформируется в драматический.

Черты инструментальной арии XVIII века с типичным для нее принципом единовременного контраста, составляют основу интермеццо (соната без разработки). Оно на новом образно-драматургическом уровне воплощает лирико-философскую идею, близкую замыслу I части.

Миру лирико-философских размышлений в квинтете противопоставлена жанровая сфера. Наиболее активная ее часть сосредоточена в стремительном динамичном скерцо (сложная трехчастная форма); более спокойный облик имеют жанровые темы финала (сонатная форма). Примечательна неожиданная национальная окраска тем середины скерцо и побочной партии финала. Шостакович подчеркивает в них испанский колорит. Включение тем, близких испанским, расширяет песенную интонационную сферу сочинения и вносит в образно-смысловую идею квинтета особый штрих. С одной стороны, здесь устанавливается связь с традицией русской культуры, в которой музыка об Испании представляла целую ветвь. И в этом смысле функция испанских тем аналогична функции тем, восходящих к стилю барокко,— она также подчеркивает непреходящую связь времен и культур. Однако квинтет создавался в то время, когда советский народ жил мыслью о событиях в Испании, обращая к ней отзывчивость своего сердца, и Шостакович с чуткостью великого художника, глубоко связанного с окружающей жизнью, не мог не откликнуться на нее в тонко-интеллектуализированной и опосредованной форме, соответствующей общему лирико-философскому замыслу сочинения.

Композитор подчеркнул в квинтете неразрывное единство культуры прошлого и настоящего. Он утвердил значение камерной музыки как сферы непрерывно ищущей мысли художника, воплотил свое понимание нового в искусстве и свое credo «новой простоты» — идеала, к которому была устремлена камерная музыка в 30-е годы: «Мне думается, что смысл подлинного, а не формального новаторства заключается в том, чтобы суметь несложными, ясными выразительными средствами, не боясь простых трезвучий и „традиционных“ мелодических оборотов, передать новые образы, живые чувства и мысли своих современников. Я думаю, что классические средства музыки таят в себе еще множество прекрасных и неиспользованных возможностей, чтобы создать на их основе новое»[95].

Камерная вокальная музыка

В период становления советской музыкальной культуры положение камерных вокальных жанров оказалось непростым. Произошедшие серьезные социальные перемены способствовали возникновению

[95] *Шостакович Д.* По пути реализма и народности.— Сов. музыка, 1952, № 11, с. 11.

новых эстетических норм, критика требовала отражения животрепещущих тем современности, поисков музыкального языка, направленного к массовой аудитории.

Для вокальной лирики трудности включения в этот процесс определялись как камерной, лирической природой самого жанра (в чем проступает теснейшее родство с камерно-инструментальными его разновидностями), так и общей культурной ситуацией. Хотя в русском искусстве существовал богатый опыт создания гражданской лирики, в начале XX века эта традиция не была особенно сильна. От социальных явлений жизни художники стремились уйти в мир интимной лирики, экзотики или сказки. В романсах, как правило, избегались связи с бытовыми жанрами, музыкально-выразительные средства становились все детализированнее, центр тяжести нередко переносился в гармонию и фактуру (таковы, например, романсы Рахманинова ор. 38, бальмонтовские романсы А. и Г. Крейнов, И. Стравинского, ранние романсы С. Прокофьева, Н. Рославца).

Первые опыты воплощения в жанре романса нового содержания были незрелы (к примеру, такие, как «Красный цветок» Д. Васильева-Буглая на слова Д. Бедного, 1918), хотя приветствовались слушателями и сохраняли популярность долгое время. В большинстве же своем советская камерная вокальная музыка продолжала предоктябрьские традиции. Произошло редкое расхождение тематики и стилистики романса с новыми запросами, породившее ошибочную точку зрения, что традиционный романс является жанром уходящим. С позиций нашего времени эти заблуждения очевидны, ясно, что каждая ветвь советской вокальной лирики имела художественные достижения и обладала своей специфической формой отражения действительности,— осваивая наследие прошлого, вносила в него новое и расставляла свои акценты.

Немалая часть романсов в 20-е годы была связана с традицией ориентализма. В рамках «современничества» расцветает интерес к экзотике Востока (романсы А. Шеншина, В. Ширинского, Л. Книппера, В. Рамм, Д. Шостаковича на слова японских поэтов, «Еврейские песни» М. Гнесина).

Продолжается обращение к античной поэзии. На стихи Сафо пишут романсы В. Шебалин, А. Шеншин, А. Дроздов; на стилизации античности М. Кузмина создает «Александрийские песни» Ан. Александров. Восточная и античная поэзия привлекала советских композиторов тем же, что и отечественные стихи — Тютчева, Баратынского, Фета: возвышенностью лирического строя, целомудренностью чувства и внутренней музыкальностью поэтической речи.

Тонко и чутко воплотил поэзию Сафо в переводе Вяч. Иванова В. Шебалин («Пять отрывков из Сафо», 1922). Лирическую естественность образов, созданных композитором, единство стиха и музыки отмечали современники: «Особенно пленительны были миниатюры на слова Сафо... так тонко и свежо откликавшиеся на своеобразную прелесть отрывков светлой поэзии великой эллинской „десятой музы“»[96]. Афористичность высказывания обусловила тщательную, филигранную работу Шебалина с деталями. Бережно относясь к слову, он передал обаяние поэзии Сафо через красоту мелодии, импрессионистскую изысканность гармонии (лейтгармонией становится тонический септаккорд), хорошо соотнесенную с текстом изобразительность сопровождения.

В античной поэзии советские композиторы подчеркивали гедонизм, свойственный той эпохе, упоение красотой жизни и искусства. Сходные образы музыканты искали не только в древней поэзии, но и в стилизациях современных поэтов. Например, Ан. Александров, один из наиболее крупных мастеров советского романса, на протяжении многих лет обращался к творчеству М. Кузмина. В 1922 году он написал вторую тетрадь «Александрийских песен». В свободных, без рифм стилизациях М. Кузмина проявлялся, по словам Брюсова, «дар стиха певучего и легкого». В них композитор услышал «музыку стиха», так же как и Шебалин в поэзии Сафо, и ощутил ту особую ясность, которая была для него одним из главных критериев настоящего искусства. Ан. Александров стремился к точности, классической чистоте стиля, ему были близки устремления М. Кузмина, высказанные в поэтическом манифесте: «Пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях»[97].

Песни М. Кузмина содержали традиционный для начала века образный контраст красоты и бренности всего сущего. Ан. Александров согласно своему внутреннему ощущению акцентировал не его, а момент славления прекрасного, что было ближе его восприятию нового времени. Например, романс «Как песня матери» по тону высказывания созвучен дифирамбической, гимнической вокальной лирике. В нем использованы типичные для русской музыки элементы колокольности, празднично звучащий «весенний» ми-бемоль мажор, заставляющие вспомнить романсы Рахманинова.

Новаторство «Александрийских песен» Ан. Александрова, их значение для будущего вокальной музыки было осознано позднее. Как справедливо писала в 1979 году В. Васина-Гроссман, они «могут служить для многих композиторов высоким образцом музыкальной интерпретации „свободного стиха“, сейчас все энергичнее завоевывающие себе место»[98].

При всей значительности и поэтической тонкости культуры прошлого она была удалена от злободневных вопросов настоящего,

[96] *Александров Ан.* Далекие годы.— В кн.: Ан. Александров. Воспоминания. Статьи. Письма.— М., 1979, с. 90.

[97] *Кузмин М.* О прекрасной ясности.— В кн.: Русская литература XX века. Хрестоматия.— М., 1971, с. 473.

[98] *Васина-Гроссман В.* Мастер советского романса.— В кн.: Ан. Александров. Воспоминания. Статьи. Письма, с. 258.

что заставляло музыкантов настойчиво искать темы в современной поэзии. Совершенно особое значение в этом аспекте имело творчество А. Блока с его волнующей темой — темой о России. Блоковская поэзия помогала композиторам отразить в музыке тот свой жизненный опыт, который иначе чем через «аналогичные приближения любимого поэта к этому опыту», как проницательно отметил Асафьев[99], воплотить было невозможно. Выбирая стихи Блока, композиторы утверждали и нерасторжимость своих духовных связей с Родиной, и тревожную растерянность интеллигента, не сразу находящего свое место в сложной и противоречивой жизни и творчестве, и трудность своих художественно-эстетических исканий.

К поэзии Блока в 20-е годы обращались многие музыканты, но самые значительные сочинения принадлежат Н. Мясковскому и В. Щербачеву.

Мясковского к Блоку притягивало внутреннее сходство блоковских образов с его собственной музыкой: трагизм, мятежность, трудные поиски «равновесия» между лирическим миром личности и объективностью. Мясковскому было сродни и блоковское ощущение революции как неотступной стихии. Эти черты отразились в 6-й симфонии, которая во многом была подготовлена блоковскими романсами.

Основой цикла романсов «Шесть стихотворений А. Блока» (1921) становятся резкие образные противопоставления «мрака» и «света», близкие симфонической конфликтности. Композитор почувствовал и воплотил тот контраст блоковских стихов, о котором писал К. Чуковский: «Все было хаотично в этих дремотных стихах, словно мир еще не закончен творением, но с самого начала в них четко и резко выделялись два слова, два образа, повторяющиеся чуть ли не на каждой странице: свет и тьма»[100].

Мясковский то создает сквозное движение от одного образа к другому («Полный месяц встал над лугом»), то воплощает одно состояние: мрачное («Ужасен холод вечеров») или восторженное («Встану я в утро туманное»), то чередует их («Милый друг») и даже синтезирует («Медлительной чредой нисходит день осенний», «В ночь молчаливую»).

Претворяя блоковскую антитезу как композитор-симфонист, Мясковский выстраивает в вокальном цикле конфликтную драматургическую линию — развитие двух сквозных сфер. Сумрачные образы элегического типа объединяют тональная неустойчивость, минорное ладовое наклонение, приглушенные нюансы, низкий регистр фортепиано. Противоположную область — светлую, дифирамбическую — характеризуют тональная устойчивость, мажор, высокий и средний регистр в партии сопровождения, более быстрый темп, элементы колокольной изобразительности.

[99] *Игорь Глебов (Асафьев Б.)*. Симфонизм В. Щербачева.— В кн.: В. В. Щербачев. Статьи. Материалы. Письма.— Л., 1985, с. 313.

[100] *Чуковский К.* Ал. Блок как человек и поэт.— Пг., 1922, с. 59.

В отличие от Мясковского и от большинства композиторов 20-х годов, В. Щербачев выбрал для своих романсов поздние стихи Блока и подчеркнул в них трагедийные мотивы, усиленные впечатлением от смерти любимого поэта.

Предельно внимательное отношение Щербачева к стихам не заслонило от него главной, сущностной стороны романса — пения. Композитор создает в вокальных миниатюрах естественную, рассчитанную на выявление особенностей голоса мелодическую линию. Это свойство было замечено Асафьевым: «В течение революционных годов совершается у Щербачева это „романсное пламенение“... его вокальные пьесы на стихи Блока глубоко романсны в том смысле, как ноктюрны Шопена — несомненно ноктюрны»[101].

Жанровая сфера романсов Щербачева на стихи Блока оказывается довольно разнообразной. Кроме типичного для этих лет «стихотворения с музыкой» («Косы Мэри распущены») встречаются монологи («Не спят, не помнят», «Та жизнь прошла»), романсы в танцевальном ритме («Дым от костра») и другие.

Романс «Косы Мэри распущены» по праву считается одним из лучших в романсной блокиане. Он отличается особо чутким прочтением текста, тонким отражением в музыке ритмики стиха, его «никнущих», «опущенных» окончаний:

Косы Мэри распущены, руки опущены,
Слезы уронены, мечты похоронены.

Музыкальную рифму в сочинении образовали интонации нисходящей терции:



Наряду с лирическим созерцанием в романсах Щербачева возникают черты сильной драматической патетики, экспрессионистской остроты. В романсе «Не спят, не помнят», например, звучит искаженный, наполненный трагизмом звон колоколов («Над черным городом, как стон, стоит, терзая ночь глухую, торжественный пасхальный звон»). Обобщая поэтический образ, композитор находит функционально подобное ему музыкальное средство в гармонии: соединение двух тональностей с определенным семантическим смыслом — ми-бемоль минора как беспредельно скорбного и до мажора как самого светоносного.

[101] *Игорь Глебов (Асафьев Б.)*. Симфонизм Щербачева.— В кн.: В. В. Щербачев. Статьи. Материалы. Письма, с. 313.

Сохранение чистоты лирического жанра, акцент на кантилене и достижение мелодической выразительности представляются сейчас едва ли не самым существенным завоеванием Щербачева, предвосхитившим развитие романса в следующий исторический этап.

Внимание к лирическим свойствам жанра помимо романсов Щербачева в 20-е годы было присуще вокальной лирике композиторов других национальных республик, в первую очередь Украины, Армении, Грузии, где романс развивался наиболее активно. Он был тесно связан с народной музыкой, и вокальная сторона, пение составляли основу жанра. В эволюции романса существенную роль играла национальная поэзия, из которой черпались образы и воспринималась своя, особая интонационность.

Лирические романсы на стихи классической украинской поэзии создают К. Стеценко, Я. Степовой, В. Косенко, Б. Лятошинский. Яркое мелодическое начало преобладает в романсах Косенко, синтезирующих черты украинской песенности и русского классического романса. Голос и фортепиано, партия которого в романсах Косенко содержит элементы концертности, выступают как равноправные солисты, создают единый ансамбль, подобно романсам Чайковского, Рахманинова.

К армянской лирической поэзии обратился Р. Меликян в вокальном цикле «Змрухти» («Изумруды»). Его привлекли стихи различных поэтов — О. Туманяна, Т. Калашяна, А. Демирчяна, Ав. Исаакяна, А. Хинкояна и народные. Цикл создавался на протяжении 12 лет (1916—1928) и обобщил ряд черт, присущих армянской вокальной музыке. Ее отличают эмоциональная открытость и естественность высказывания, узорчатость мелодической линии, пряность гармоний. Восемь номеров «Змрухти» образуют контрастные сопоставления лирических монологов-размышлений и романсов-сценок. Контрасты объединяет внутреннее сюжетное действие лирико-философского характера. В заключительной «Колыбельной» композитор подчеркивает символическую природу жанра, трактует его как символ жизни. Своеобразие цикла связано с претворением черт ашугских песнопений, их импровизационностью, внутренней свободой, естественностью мелодического тока, нерегламентированностью музыки[102].

В советской поэзии 20-х годов композиторы находили романтическую символику, гимнический пафос, лирическую патетику и публицистические, агитационные мотивы. Известно, какое большое значение в эти годы имела политическая и бытовая сатира, связанная с блестящей сатирической журналистикой, творчеством таких мастеров, как М. Зощенко, Д. Бедный, И. Ильф, Е. Петров и, конечно, В. Маяковский.

Стихи Маяковского, создателя новой, действенной, агитационной поэзии, были созвучны поискам музыкантов, но их прямое воплощение в музыке исторически оказалось отодвинутым в будущее.

[102] См. об этом: *Барсамян А., Брутян М., Григорян А.* Камерно-вокальная музыка.— В кн.: Музыкальная культура Армянской ССР.— М., 1985, с. 286—322.

В исследуемый период случаи использования стихов Маяковского редки. По-видимому, ритмический строй его музы, ошеломляя новизной, был слишком непохож на все, что раньше считалось пригодным для романса. К этим единичным опытам относится романс Щербачева «Четыре. Тяжелые как удар» (1916) — первое музыкальное сочинение на стихи поэта. Однако оно не повлияло ни на дальнейшую судьбу стихов Маяковского в музыке, ни на творческий путь самого Щербачева. Не стал открытием поэзии Маяковского для музыки и романс М. Коваля «Хулиган». Наиболее существенным оказалось значение романса украинского композитора Ф. Богданова на слова Маяковского «О деле двадцати шести». Он определил наряду с романсом Вал. Борисова «Смерть Ленина» важную линию развития украинского романса — камерный вокальный реквием[103]. Этот жанр был разновидностью публицистической лирики и представлял собой траурный публицистический монолог.

Музыкально-публицистическая лирика составляла основу вокального творчества композиторов Проколла (А. Давиденко, В. Белый, М. Коваль, Б. Шехтер, З. Левина и другие). Проколловцы стремились как можно теснее объединить вокальные жанры с жизнью, ее насущными проблемами. Они адресовали свои сочинения широкой, демократической аудитории и считали наиболее «направленными на слушателя» жанрами монолог-плакат, вокальные сценки и сатирические песни.

В 1925 году по инициативе Н. Я. Брюсовой в Московской консерватории был объявлен конкурс на лучшее музыкально-революционное произведение, посвященное Ленину. Жюри отметило вокальные монологи Давиденко «Про Ленина» (слова А. Крученых) и Шехтера «Когда умирает вождь» (слова В. Каменского). Оба монолога принадлежат к области музыкальной публицистики и перекликаются с лирико-публицистическими монологами Маяковского.

Особенно показателен для своего времени плакат для баса Давиденко «Про Ленина». Молодой композитор предназначал его для новых слушателей и предпослал рукописи следующие строки: «Плакат рассчитан на рабочую аудиторию; плакат исполняется без сопровождения; аккомпанемент предписан для облегчения разучивания и навыков в тональностях. Воспрещается исполнять плакат в парадном костюме — фраке, сюртуке и пр. Во время исполнения певец должен ходить по рампе, как бы разговаривая с аудиторией»[104]. Эти наивные, какими они кажутся теперь, пожелания отражали как некоторые приметы художественного быта тех лет (вспомним желтую блузу Маяковского), так и принципиальные установки Проколла, формировавшие их вокальную музыку.

[103] См.: *Фильц Б.* Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре. — В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР.— М., 1979, с. 242 — 267.

[104] *Давиденко А.* Сольные вокальные произведения.— М., 1962.

Главным требованием молодых композиторов стала обращенность к простому слушателю (предполагалась и возможность исполнения самодеятельным певцом), но при этом не допускалось снижение качества интонационной речи, ее опрощение в угоду невзыскательному вкусу.

Вокальная декламация в плакате Давиденко тесно соприкасалась с революционной песенностью, что было новым для романса. Отсюда в монологе размашистость интонаций, наступательная активность, созданная квартовостью мелодических ходов и четкой артикуляцией.

Сходные черты возникали в гражданской лирике украинских композиторов Степового, Стеценко, например в романсах Степового «Каменотесы» и «В долине лежит село» на слова И. Франко. Они близки к типу романса-баллады, состоящей из контрастных разделов. Декламационность сочетается здесь с песенностью, интонационность украинской народной песни — с массовой советской. Соединение вокальной декламации и песенного распева, героико-эпического, лирического и драматического начал отличает романсы В. Косенко на слова П. Тычины «Мобилизуются тополя» и «На площади» (оба в 1927 году). Последний из названных романсов стал одним из самых популярных произведений на гражданскую тему.

Другим важнейшим полюсом публицистической лирики была сатира. Композиторы Проколла и Шостакович объявили «сатирический бой» тупоголовым, лодырям: «Две басни Крылова для голоса с оркестром» Шостаковича (1922), «Алкоголик» М. Коваля (слова Влад. Кириллова, 1928) и его же «Хулиган» (слова Маяковского, 1930).

Кроме сатирических портретов возникали грустные сцены настоящего: Давиденко — «Песня беспризорного» (сл. народные), Коваль — «Песня беспризорного» (слова А. Барковой).

Сатирические, жанровые вокальные сценки опирались на традицию Мусоргского, на выработанные в его творчестве музыкально-выразительные средства. К ним относятся заостренная характеристичность и театрализованность, сквозные принципы в формообразовании и т. д.

Среди сатирических песен выделялись «Четыре газетных объявления (на тексты „Известий ВЦИКа“)» А. Мосолова (1926). Долгое время они, как и «Детские песни» этого композитора, считались произведениями «антиэстетическими, грубо прозаическими, рассчитанными на „эпатаж“ публики»[105]. Когда с течением времени культуру 20-х годов исследовали глубже, стало ясно, что «Газетные объявления» Мосолова были дерзкой идеей острого, разящего «музыкального репортажа»[106]. Композитор разоблачал обывательские уродливые маски — символы жизни прошедшей и текущей, с которыми так мастерски боролся, например, Зощенко. Героев Зощенко более всего и напомнили персонажи «Газетных объявлений» Мосолова. Для заострения портретности Мосолов применил жесткий гармонический язык, подчеркнутую диссонантность, изломанные гротескные мелодические обороты и даже контраст стилей (полистилистику). Впоследствии к этому опыту в создании сатиры обратился Шостакович в «Сатирах» на слова Саши Черного.

Особая, довольно развернутая область лирики 20-х годов была связана с детскими песнями («Детские песни» М. Коваля, Р. Меликяна; «Дуда», «В путь дорогу», «Стройка» Ан. Александрова) и с обработками народных песен. Композиторы настойчиво пытались «перевести» народную песню в жанровую сферу камерной лирики. Для исполнения в массовых концертах А. Гедике создает цикл обработок русских народных песен для голоса в сопровождении фортепианного трио (1922—1929). Возникают сборники песен «Десять русских народных песен» С. Василенко (1929), обработки русских и украинских песен А. Спендиарова (1919—1922) и другие.

В вокальном творчестве Спендиарова, с именем которого связано завершение становления профессионального европейского романса на армянской почве, обработки различных народных песен занимают в этот период основное место. Помимо украинских и русских песен он привлекает слова и напевы крымских татар, армянский фольклор. Нередко композитор создает два варианта — для голоса с фортепиано и голоса с оркестром. Такова, например, песня «Гариб Блбул» из песен Саят-Новы (1925). В оркестровой фактуре Спендиаров передал звучание восточного оркестра (сазандари), используя прием чередования arco и pizzicato струнных, октавные дублировки духовых инструментов.

К обработкам народных песен приближаются «Две еврейские песни» А. Крейна (1926). Они выделяются постановкой современной темы. Песни «Колыбельная» и «Май» основаны на противопоставлении образов старой и новой жизни: скорбного прошлого и счастливого настоящего, приветствующего радость нового дня («И в дружной цепи лиц веселой иду я и смеюсь, и гордо красною звездою украсил свой картуз»). Композитор опирается на народную еврейскую песенность, но ее переинтонирует, приближая к современности. Сходный, но трактованный иначе, образно-драматургический контраст и стилистика появляются впоследствии в цикле «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича (1948).

Близость к народно-песенному творчеству особенно проявлялась в романсах на стихи С. Есенина, которые в советской лирике 20-х годов использовались широко. Это цикл романсов В. Нечаева (1926), романс Ан. Александрова «Не жалею, не зову, не плачу» (1927), «Три стихотворения Сергея Есенина» Шебалина (1927). В последнем цикле народно-песенные интонации послужили основой для создания более сложной формы — трагического монолога, близкого к «стихотворению с музыкой».

Таким образом, сольная вокальная лирика в 20-е годы отразила

[105] История музыки народов СССР, т. 1.— М., 1970, с. 209.
[106] См.: *Барсова И.* Александр Мосолов. 20-е годы.— Сов. музыка, 1976, № 9, с. 83.

ряд общих черт своего времени: стилевую контрастность, поиски современной темы, попытки найти путь к сердцу нового слушателя. Музыкальная панорама вокальной музыки в этот период свидетельствует о переходном периоде ее развития, когда решался вопрос о судьбах жанра. Ответ на него был дан в следующее десятилетие.

* * *

В 30-е годы отношение к камерной вокальной лирике меняется. Потребности в романсном высказывании возрастают настолько, что эту область не обходит вниманием почти ни один значительный композитор.

Огромное воздействие на развитие романса оказывает русская классическая поэзия. Интерес к поэтическому наследию прошлого во многом был усилен юбилеями Пушкина и Лермонтова (1937 и 1939), широко отмечавшимися страной. Однако его «первопричиной» следует считать все же другое: внутреннюю устремленность советских композиторов к высокому и человечному искусству, уходящему в глубь родной культуры, искусству, которое помогло удержать идеал духовности и чистоты помыслов в тяжкий период разгула культа личности.

Особое значение имело творчество Пушкина, открывшее перед новыми поколениями музыкантов мир редкой глубины, гармонии, классического совершенства. Пушкин был созвучен им верой в торжество разума, обращенностью к человеку.

В 30-е годы были заново осмыслены и завоевания русского классического романса, взращенного русской поэзией, и осознаны константные черты жанра: опора на мелодию, на естественную вокальную интонацию, гибкое соотнесение поэтических и музыкальных закономерностей.

Общее движение музыки в характеризуемое десятилетие к песенной лирике помогло композиторам сконцентрировать внимание на мелодической стороне. Если в 20-е годы этот вопрос более всего занимал Щербачева и его последователей, то в 30-е годы над созданием кантиленной, романсной мелодии работают почти все. Лучшие романсы 30-х годов (Ан. Александрова, Ю. Шапорина, В. Шебалина, Н. Мясковского, Г. Свиридова) отличаются мелодической пластичностью, стройностью форм, тонкими переходами от кантилены к полуречитативу, всем тем, что так блестяще претворял в своем вокальном творчестве Глинка.

В романсном творчестве 30-х годов появляется новый лирический герой. В нем привлекают открытость миру и духовная сосредоточенность. Музыкальный язык, обращенный к раскрытию понятных всем эмоций, освобождается от «пут» хроматизмов. Слова, сказанные в адрес Глинки: «о личном он поет как о всем знакомом и понятном»[107], можно адресовать лучшим советским романсам этих лет.

[107] *Асафьев Б.* Русская музыка XIX — начала XX века. 2-е изд.— Л., 1979, с. 65.

Таковы, например, 12 романсов на слова М. Лермонтова Мясковского (1935—1936)[108]. Их образный диапазон широк — от незатейливой жанровости до философской лирики. Разнообразно представлены в этом цикле жанры романса XIX века: колыбельная («Казачья колыбельная песня»), элегия («Выхожу один я на дорогу»), баллада («Романс»), танцевальный романс («Не плачь, не плачь, мое дитя»), монолог («Нет, не тебя так пылко я люблю», «Они любили друг друга»). Элегия, монолог, танцевальный романс, а также «русская песня», испанский романс пришли на смену господствовавшим в 20-е годы «стихотворениям с музыкой».

В творчестве Шапорина, Мясковского, Шебалина, Ан. Александрова ведущей в 30-е годы становится элегия, широко развитая, сохраняющая опору на классические образцы. Так, в элегии Мясковского «Выхожу один я на дорогу», по наблюдению исследователя, от классической элегии «идет мерность декламации, выявление в музыке не столько ритмических особенностей стиха, сколько ритмического типа, находящего отражение в повторяющейся формуле музыкального ритма. От классической же (в частности, глинкинской элегии) — и известная интонационная сдержанность»[109].

Отражая в музыке особенности лермонтовской элегии, соединение в ней философской лирики природы и смятенности внутреннего мира героя, Мясковский в музыкально-драматургическом развитии сначала подчеркивает контрастное противопоставление, а затем — образное единство разных сфер. В эпизоде, раскрывающем состояние героя, отличное от окружающей природы («Жду ль чего? Жалею ли о чем?»), композитор «модулирует» из жанра элегии в область монолога: меняется тип речи, появляются масштабно-ритмическое дробление, интонации вопроса.

Жанровой неоднозначностью отмечены и другие романсы цикла. В изящной лирической миниатюре «К портрету», например, Мясковский акцентирует вальс, передающий образ юной женщины, очаровательной и капризной. В контрастной драматической середине («Таит молодое чело по воле и радость и горе») вальс сменяется монологом, а в кульминации происходит замена вальса мазуркой.

Интересный пример творческого подхода к жанру возникает в «Романсе» («Ты идешь на поле битвы»). Стихи Лермонтова двуплановы — они содержат лирическое заклинание («Вспомни обо мне») и картины жизни. Воплощая образную неоднозначность, Мясковский соединяет в контрапункте лирический романс и балладу. Первый выражен в мелодической распевности темы фортепиано и пластике трехдольного ритма, второй — в голосе, где преобладает сказовая интонация, которую усиливает вплетающийся в тему пунктирный ритм (подобно отголоску битвы).

[108] В 30-е годы Мясковский пишет также романсы на стихи С. Щипачева (ор. 45 и 52).

[109] *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романса. 2-е изд.— М., 1980, с. 55.

Классическая поэзия и классические романсные жанры были ведущими в творчестве Ан. Александрова и В. Шебалина. В пушкинском цикле Ан. Александрова (ор. 28, 1938) преобладала образность философской лирики — размышления о жизни, творчестве, о назначении поэта. Ряд романсов окрашен в элегические тона («Мне вас не жаль», «Осень», «Труд» и другие). Вокальная декламация в них приближается к глинкинской, жанр — к элегии, но с более детально разработанной фактурой фортепиано.

Элегия стала основой «Двенадцати стихотворений А. Пушкина» Шебалина (ор. 23, 1935), как и в ранней лирике композитора на стихи Е. Баратынского и Ф. Тютчева. Из двенадцати пушкинских романсов — шесть элегий («Элегия», «Пора, мой друг, пора», «Роза», «Соловей и роза», «Зачем безвременную скуку», «Арион»). Они раскрывают широкий спектр состояний: от светлой элегической грусти до скорби.

В тех же романсах Шебалина мы встречаем своеобразное «переинтонирование» классических образцов лирики Глинки и Даргомыжского (В. Васина-Гроссман) («В крови горит огонь желанья», «Ночной зефир» и другие). По сравнению с ними романсы Шебалина более импрессионистичны. Например, везде там, где Глинка живописал, чтобы создать яркий портрет, Шебалин передает настроение. Он приглушает жанровость, изобразительность, отводит их на второй план, делает фоновым средством. Так, в «Испанском романсе» («Ночной зефир»), по характеру подхода к стихам, их прочтению, близкому к глинкинскому, Шебалин выдерживает почти всю миниатюру в нюансе piano, гармоническая красочность создает в ней особую образную «дымку», которая словно заслоняет жанровую изобразительность ритмики.

Камерно-вокальная музыка Шебалина в 30-е годы вобрала в себя традицию его творчества прежних лет: отношение к романсу как к психологической миниатюре, лаконичной, афористичной, с тщательно разработанной фактурой. Однако ориентированность на классический романс усилила интонационную общительность лирики композитора и привела к замене основного прежде жанра «стихотворения с музыкой» элегией.

Выдающееся значение в 30-е годы имели романсы Ю. Шапорина — вокальные циклы на слова Пушкина (ор. 10, 1937) и Блока («Далекая юность», ор. 12, 1939). Шапорин, один из «романтиков русской романсности», как его называл Асафьев, тяготел к созданию этически-возвышенных, прекрасных образов. Красоту их композитор стремился передать через омузыкаливание поэтического слова. Основным жанром в его лирике также была элегия. Шапорин продолжает традицию пушкинских элегий, воспринятую от Бородина («Для берегов отчизны дальной»). Общей для многих элегий Шапорина становится лирика воспоминаний.

Так, например, цикл на стихи Пушкина состоит из пяти романсов, объединенных композитором сквозной поэтической идеей. Первый романс («Зачем кружится ветр в овраге») носит характер вступления, утверждающего образ свободного поэта — одного

из главных героев романтического искусства. Последующие три романса развертывают воспоминания поэта о минувшей любви и горечи прощания («Расставание»), о смерти любимой («Под небом голубым», «Заклинание»). В заключительном, пятом романсе цикла («Воспоминание») воспоминания воспринимаются как метафора творческого процесса, мучительного, трудного и правдивого.

Оригинально жанровое решение этого последнего романса. Подчеркивая в кульминации эмоциональную пылкость и страстность, Шапорин вносит черты, не свойственные классической элегии. Включение в фортепианную партию фугированного изложения усиливает в размышлении оттенок глубокой интеллектуальной сосредоточенности, а общий характер речи — ариозный речитатив — приближает элегию к монологу.

Кульминацией пушкинского цикла и его откровением стало «Заклинание» (романс написан композитором на смерть дочери). «Заклинание» — пламенная поэма-мольба, в жанре которой соединились плач, элегия и монолог. От плача заимствованы повторность, начало с вершины-источника, остинатная «заклинательность» отдельных элементов. Общая мелодико-ритмическая структура близка элегии, видоизмененной из-за несвойственного жанру быстрого темпа. Пылкий, взволнованный монолог рахманиновского типа вносит в «Заклинание» черты романтической лирики. Многообразие культурных пластов в романсе, органичность их соединения, точное соответствие настроения и жанровости пушкинским стихам объясняют редкую популярность романса Шапорина, поставленного исполнителями и слушателями в один ряд с лучшими классическими романсами XIX века.

К вершинам вокальной лирики относятся также и блоковские романсы Ю. Шапорина[110] «Далекая юность». Композитор обратился к лирическим стихам Блока и выстроил в единый цикл лирическую исповедь героя. Цикл имеет эпиграф: «О моя юность» (Н. Гоголь). Автобиографический характер этой музыки повлиял на ее образный мир, характер сокровенных воспоминаний, способствовал задушевности лирического высказывания. Цельность вокального цикла обусловлена сходным кругом настроений, драматургическим движением от более светлых воспоминаний к ощущению скорби по утраченному, образно-структурной общностью романсов (в большинстве из них репризы закругляют форму, вносят в действие гармонию и равновесие), а также преобладанием тональной неустойчивости в срединных разделах, вуалированием тоники в ряде начальных построений.

Неспешное темповое развитие, элементы концентрической компо-

[110] К поэзии Блока Шапорин тяготел на протяжении всего творческого пути. На стихи этого поэта им написаны кантата «На поле Куликовом» и оратория «Доколе коршуну кружить» (А. Блок, К. Рылеев, К. Симонов), романсы «Далекая юность» (ор. 12, 1939), «Приближается звук» (из цикла «Элегии», ор. 18, 1940—1945), «Везде над лесом и над пашней» (из «Лирической тетради», 1947), «Sernis reginae» («Слуга — царице», 1959).

зиции благодаря ярко выраженной жанровости (№ 2 и 7 — вальсы) приближают весь цикл к поэме.

Общая стилистика «Далекой юности» Шапорина сходна с романсами Рахманинова. Их объединяют тонкое омузыкаливание стиха, полнозвучная кантилена, длительное развертывание мелодической линии, разработанность и красота фактуры, пианистическое удобство сопровождения.

К новым, интересным явлениям в вокальной музыке 30-х годов относятся 6 романсов на стихи Пушкина Г. Свиридова (1935), также ставшие репертуарными. В них сочетаются черты бытового романса и романтического вокального цикла. Колорит русской пейзажности, образы дороги, тройки («Зимняя дорога», «Зимний вечер», «Подъезжая под Ижоры»), театральный характер контрастов («Роняет лес багряный свой убор»), песенная природа тематизма — все это свидетельствует о традиции русского бытового романса, в частности лирики А. Алябьева. По композиционно-смысловой целостности романсы Свиридова образуют вокальный цикл. В центре находится образ поэта и романтическая тема странствий, расставаний.

К романтическим вокальным циклам по образности, драматургии и стилистике приближаются «Песни на стихи Г. Гейне» Ю. Кочурова (ор. 4, 1934). Они опираются на традицию Шумана и Шуберта, претворенную в новых условиях. Другой цикл Кочурова — «Миниатюры» на слова Пушкина (ор. 6, 1936—1937) ближе глинкинской лирике и образует параллели пушкинским романсам Шебалина.

Традиции лирического советского романса значительно развили вокальные циклы армянского композитора А. Степаняна. Опираясь на фольклор, Степанян органично соединил его с достижениями европейской профессиональной культуры. Особое внимание композитор уделял поэзии А. Исаакяна, которая была ему внутренне созвучна высотой и мудрой ясностью душевного строя, теплотой лирики и близостью к природе. На стихи Исаакяна композитор создал много романсов. Среди них романсы, объединенные названием «Песни Алагяза». Они образуют два самостоятельных небольших цикла — ор. 16 (1938) и ор. 20 (1939). Циклизация возникает и благодаря тональному замыканию каждого цикла (ор. 16: e — cis — f — e; ор. 20: f — h — b — f), единой логике развития, различной в двух опусах. Цикл ор. 16 содержит лирическое обрамление в крайних песнях и черты эпичности в середине. Образность второго цикла лирико-драматическая с чертами трагичности. Оба цикла родственны благодаря элементам пейзажной изобразительности, носящей психологический оттенок, ярко выраженному народному колориту речи, распевности вокальной партии, тщательной отделке фактуры.

Новые черты в развитие грузинской вокальной лирики вносит в 30-е годы творчество Ш. Мшвелидзе, И. Туския, Р. Габичвадзе,

В. Гокиели. Мшвелидзе, обращаясь к народным словам («Оровела», «Тушинки»), создает свои варианты музыки, используя интонации городского грузинского фольклора и вариантно-вариационный принцип развития. В романсах композитор воспроизводит сцены народной жизни, передает черты народного характера. Например, в «Оровеле» возникают окрики, типичные для горцев, понукающих волов. Слышен здесь и взволнованный монолог героя. Композитор строит эту небольшую монологическую сцену на основе разнообразного мастерского варьирования одной попевки, прозвучавшей во вступительном песенном наигрыше и уже в нем данной в разных вариантах. Близкие к «Оровеле» черты можно найти в романсе «Гаха Циклаури» (слова В. Журули) Мшвелидзе, где показана большая сцена прощания, сцена-размышление о жизни и вечности.

В рассматриваемый период грузинские композиторы обращаются и к жанру вокального цикла. Гокиели создает вокально-симфонический цикл «О любви» на стихи нескольких поэтов[111]. Первые три романса выдержаны в жанре лирического монолога. Их объединяет сходный темп (Andante), сложная трехчастная форма с серединой, состоящей из нескольких контрастных эпизодов, ладовая переменность. Заключительный романс выполняет финальную функцию: он синтезирует предшествующую образность и дает выход на новый образный уровень. Музыка здесь более взволнованна, контрастна, многоэпизодна. Как общее заключение цикла возникает реприза темы из первого романса, утверждающая радость любви.

На примере циклов Шапорина, Свиридова, Кочурова, Степаняна, Гокиели видна общая черта романсов 30-х годов: тяготение к циклизации, созданию серий романсов на стихи одного поэта (реже — нескольких поэтов) и перерастание их в целостный вокальный цикл.

В поисках нового советские композиторы еще более настойчиво объединяют камерные вокальные жанры с песней. Кроме пушкинского цикла Свиридова существовала иная ветвь, начавшая развиваться в предшествующее десятилетие,— обработки народных песен, приближающиеся к романсу (Ан. Александров, В. Шебалин и другие). В этой области пробует свои силы и Прокофьев — в сюите для солистов, хора и симфонического оркестра «Песни наших дней» (ор. 76, 1937). Хотя «Песни наших дней» относятся к хоровому жанру, здесь есть эпизоды для солиста с хором. Именно они и были примером тесного взаимодействия песни с камерно-вокальной лирикой.

В 30-е годы не прекращалась работа в области вокальной речи. Замечательный образец песни-сценки, основанной на речевой интонации, создает Прокофьев в «Болтунье» (слова А. Барто, из цикла «Три детские песни», ор. 68): «Это целая энциклопедия „подслу-

[111] «С первым снегом» (слова И. Абашидзе), «Лишь промолвишь имя ты мне», «Идет весна», «Отчего ты ушла» (все три на слова Г. Цецхладзе).

шанных" в жизни и воплощенных в музыке ребячьих интонаций, задорных и хвастливых, лукаво-вкрадчивых и обиженных»[112].

С новыми принципами подхода к поэтическому слову связаны 4 пушкинских романса Шостаковича (ор. 46, 1936). От большинства опытов 30-х годов они отличались почти полным отсутствием опоры на классические жанры. По своему облику романсы Шостаковича скорее оказывались своеобразными «стихотворениями с музыкой», тяготеющими то к оперным жанрам (ариозо — «Возрождение», «Стансы»), то к инструментальным (лирическая миниатюра — «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», драматическое скерцо — «Предчувствие»).

В целом же специфика романсов Шостаковича заключалась в концентрации внимания не столько на речевой, сколько на инструментальной интонации и на сквозном симфоническом действии, выявляющемся в партии фортепиано. В романсах мы найдем типичные для симфонии Шостаковича черты — от родственных тематических комплексов до принципа текучести музыкального развития.

Подводя итог, подчеркнем, что 30-е годы стали значительным этапом в развитии советского романса. Вокальная лирика Шапорина, Шебалина, Ан. Александрова, Мясковского по праву считается музыкальной классикой. Основные черты романсового творчества этого периода — тяготение к русской классической поэзии, настойчивая циклизация романсов, опора на традиции русского романса XIX века и на жанр элегии, сближение романса с песней — останутся типологическими для последующих произведений в данном жанре.

Кантатно-ораториальное и хоровое творчество

Переход от дореволюционной традиции хорового и кантатно-ораториального творчества к советскому периоду был трудным. Темы и образы, которыми питалось старое хоровое искусство, в большинстве противоречили идейным основам того строя жизни, который насаждался политическим руководством страны. По разным причинам прерываются, а подчас очень надолго, многие ведущие ветви хорового и кантатного творчества прежнего времени. Это относится в первую очередь к духовной музыке, богатой выдающимися достижениями в области как хоровой миниатюры, так и крупных циклических форм. А. Архангельский и П. Чесноков, А. Кастальский и С. Рахманинов отдали им дань, пополнив отечественную культуру подлинными шедеврами. Не актуальной в первое послереволюционное десятилетие оказалась и сфера пейзажной лирики, до этого чрезвычайно развитая. К числу временно «отвергнутых» жанров относится также этико-философская кантата, истинно русское порождение, обогатившее европейскую традицию.

[112] История музыки народов СССР, т. 2.— М., 1970, с. 123.

Вообще старая кантата с ее неспешностью, склонностью к высоким обобщениям противостояла нарождавшимся чертам искусства нового времени — динамичного, тяготевшего к конкретности, театральной зрелищности. Освоить же и сформировать новый тип оказалось делом чрезвычайно сложным, оттого само вхождение кантаты и оратории в советскую музыку и завоевание ими прочных позиций было длительным и осуществилось в полной мере лишь незадолго до Великой Отечественной войны.

Развитие хорового и ораториального творчества в 20—30-е годы не было синхронным. Вначале интенсивнее развивалась хоровая миниатюра, но и она была оттеснена более популярной тогда массовой песней, бывшей по преимуществу хоровой. На передний план песню выдвинуло время, утвердившее ее как мощное средство политической борьбы. Неудивительно поэтому, что многие оригинальные образцы хоровой музыки как бы «подравнивались» под нее.

В 30-е годы положение в этих двух жанрах меняется: заметнее и весомее становится уже кантатно-ораториальный жанр. Внушителен сам массив созданного, позволяющий выделить группы лидирующих разновидностей. Это историческая и юбилейная кантаты, приоритетное развитие которых было в значительной степени обусловлено общественными событиями предвоенного десятилетия. В хоровой сфере не создано ничего особо значительного, и сама она находилась на периферии интересов советской музыки. Первый ее взлет произойдет несколько позднее.

Общая картина хоровой музыки 20-х годов не отличалась большим разнообразием и богатством. Из многих направлений академической традиции сохраняла позиции только обработка народных песен — один из любимейших русскими композиторами жанров. Над ним плодотворно работали как выдающиеся мастера старой школы — А. Глазунов, А. Кастальский, так и создатели и пропагандисты нового репертуара — Г. Лобачев, Д. Васильев-Буглай, А. В. Александров и другие.

Значителен вклад в советское хоровое творчество А. Д. Кастальского (1856—1926) — выдающегося деятеля отечественной хоровой культуры. Ученик Чайковского и Танеева, директор Московского синодального училища, он возглавил после революции народные хоровые академии Москвы и Петрограда. В дореволюционный период Кастальский работал в основном в области духовной музыки, которую великолепно знал и исследовал как музыкант-ученый. С той же основательностью и глубиной Кастальский изучал русскую народную песню, что позволило ему обогатить технику хорового письма рядом ценных приемов, почерпнутых из народного творчества.

Приверженностью и любовью к фольклору объясняются своеобразные взгляды Кастальского на перспективы развития советской музыки: он связывал их исключительно с народной песней и призывал положить народное музыкальное творчество в основу новой му-

зыкальной литературы всех родов – хоровой, инструментальной, оперной и пр. Нарождавшееся новое песенное искусство он отверг и даже естественный процесс развития народно-песеннего языка расценивал как его «порчу». Вот почему в произведениях Кастальского послереволюционного периода (сравнительно небольшого, композитор умер, как указано, в 1926 году) новые сюжеты, образы и темы, которые он принял без колебаний, воплощены прежними средствами.

В память о Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года композитор создал цикл обработок русских народных песен для хора с оркестром народных инструментов. Цикл отражал весь круг полевых работ и назывался «Сельские работы в народных песнях». Связь его с кучкистской традицией, в особенности корсаковской, несомненна – начиная с выбора одних и тех же текстов («А мы просо сеяли»). Кастальский опирался в цикле на жанровую систему русского музыкального фольклора, использовал сложившиеся в русской классической музыке принципы обработки народных мелодий, правда, заметно усложняя подголосочно-полифоническое развитие, отчего фактура в целом стала более многослойной и насыщенной. Недаром Асафьев писал о хоровом творчестве Кастальского: «Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы».

Новое здесь – пафос труда, превращенного, по замыслу автора, из подневольного в радостный. Семь номеров «Сельских работ», объединенных темой и даже сюжетностью, напоминают небольшую кантату. Путь, намеченный Кастальским в этом сочинении, не остался без развития. Спустя несколько десятилетий его подхватил Свиридов в своих крестьянских кантатных опусах («Поэма памяти Сергея Есенина», «Отчалившая Русь» и другие).

В оригинальных хорах того же периода («К зарубежным братьям», «Пролетариату», «Ленину», «Первомайский гимн») Кастальский отзывался на самые жгучие, злободневные темы. Это же стремление подтолкнуло его, одного из первых, осуществить в 1918 году хоровую обработку «Интернационала». Лучшее из позднего творчества Кастальского – хор a cappella «Русь» на слова Некрасова, посвященный памяти В. Стасова.

Новое направление в советском хоровом творчестве первоначалвно было связано с деятельностью композиторов-рапмовцев, примыкавших к агитационно-просветительскому отделу Музсектора Госиздата; это Д. Васильев-Буглай, К. Корчмарев, Г. Лобачев и другие. В их творчестве, актуальном для того периода по тематике, сказались общие недостатки «агитмузыки»: схематизм, бедность интонации, наивная иллюстративность. Лишь немногие их произведения пережили свое время. К ним надо отнести широко популярные в 20-е годы обработки русских песен для хора без сопровождения Лобачева, изданные в 1926 году. Некоторые из них многократно печатались впоследствии в различных сборниках и хрестоматиях. Стиль хоровых обработок Лобачева, в отличие от стиля Кастальского, приближен к современному типу интонирования. Лобачев одним из первых советских композиторов стал также разрабатывать музыкальный фольклор народов СССР.

В 1925 году группой одаренной молодежи был организован производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории – П р о к о л л, куда вошли А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль, Н. Чемберджи, З. Левина и другие композиторы. Их произведения внесли живую струю в развитие советской песенно-хоровой музыки. Важнейшей творческой задачей проколловцев была профессионализация массовых жанров, поднятие их на достойный художественный уровень. Они выступали как против эстетической замкнутости многих начинающих композиторов, сознательно отгораживавшихся от создания массового репертуара, так и против низкосортной продукции, в обилии поставляемой второстепенными, зачастую и полуграмотными авторами.

Проблему совершенствования современного интонационного песенного строя проколловцы пытались решить, используя богатый опыт старой русской революционной песни. И это была, безусловно, перспективная идея, оказавшаяся близкой многим композиторам, прежде всего – Шостаковичу.

Члены Проколла создали ряд коллективных произведений, среди которых – первая советская оратория. Она была написана в 1927 году к 10-летию советской власти и получила название «Путь Октября». Свою задачу авторы определяли как создание «гражданской оратории, которая отразила бы наиболее яркие эпизоды, характеризующие развитие революционного движения в России с 1905 года к Октябрьской революции и затем переход через гражданскую войну к строительству СССР». Текст был составлен из фрагментов произведений Горького, Блока, Маяковского, Асеева и других советских писателей и поэтов.

В целом «Путь Октября» нельзя назвать вполне удавшимся опусом. В совместной работе участвовали не сложившиеся мастера, а студенты консерватории. Однако историческое значение оратории несомненно.

Сочинение интересно поисками путей обновления жанра, привнесением в него черт, близких и понятных огромной современной слушательской аудитории. Как авторы-песенники, проколловцы видели перспективы развития оратории в ее синтезе с хоровой массовой песней. Именно так и была направлена их совместная работа. Подверглась переосмыслению и драматургия: она приблизилась к принципам построения спектакля-митинга – не случайно авторы дали произведению редкое, весьма своеобразное определение – «музыкальное действие в трех звеньях».

Оратория наметила некоторые прогрессивные тенденции в развитии жанра: решительное обновление содержания, динамизацию, сближение с театральным действием. Можно добавить, что идея произведения была спустя несколько лет развита Прокофьевым в его замечательной «Кантате к XX-летию Октября».

Лучшими в музыкальном отношении эпизодами оратории являют-

ся хоры Давиденко «На десятой версте» и «Улица волнуется». Давиденко был самым одаренным композитором среди соавторов сочинения. Его хоры отличает высокий профессионализм, насыщенная и разнообразная фактура, мелодическая свежесть и развитая драматургия — все то, чего зачастую так недоставало остальным членам Проколла.

Хор «Улица волнуется» передает оживление и праздничную суматоху уличного гулянья. Основная выразительная функция принадлежит здесь полифоническим приемам изложения и развития — имитациям и канонам, как нельзя лучше воссоздающим образ движущейся толпы:



Полифоническая техника Давиденко достигает в этом хоре виртуозности. Контрапунктическое развитие тем образует большую полифоническую форму, по интенсивности не уступающую самым динамичным сонатным разработкам. Общая композиция осложнена признаками рондо (с первой оркестровой темой в качестве рефрена) и трех-пятичастной с двумя контрастными гомофонными эпизодами (красочные гармошечные переборы). В хор остроумно введена цитата из солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка» как один из голосов шумного многолюдного потока.

Творчество этого безвременно ушедшего из жизни композитора высоко ценил Шостакович, занимавшийся редакцией и оркестровкой некоторых его хоров (1962).

Отнюдь не прост вопрос о связях проколловского коллективного опуса с отечественным кантатно-ораториальным творчеством. Беглый поверхностный взгляд не обнаружит в них ничего общего. Казалось бы, все в старой кантате противоречило тенденциям полного агитационного заряда искусства 20-х годов. Однако общее все-таки есть, и принадлежит оно к определяющим признакам как старой, так и новой кантаты — это славильность. Славильность — важнейший компонент разных типов русской кантаты, но, конечно, полнее всего она проявляется в произведениях торжественного характера («Москва» Чайковского, отчасти «Весна» Рахманинова). Понятно, что собственно музыкальное выражение и эмоциональные оттенки славильности были разными. В советском хоровом и кантатном творчестве она на первых порах страдала

излишней риторичностью, интонационно декламация сводилась зачастую к простой речевке.

Кантата-славление станет одной из наиболее традиционных разновидностей советской кантаты, с ней будут связаны как удачи, так, в период культа, и наиболее затяжные, глубокие кризисы жанра.

Кантатно-ораториальный жанр был мало популярен в 20-е годы, но его отзвуки заметны в других областях музыкального творчества — песенно-хоровой и симфонической. Введение вокального элемента в симфонию приобрело в тот период значение тенденции. Достаточно назвать 6-ю симфонию Мясковского, в которой как бы оживают элегические мотивы танеевского «Иоанна Дамаскина» (хоровая кода финала), или 2-ю и 3-ю симфонии Шостаковича, преломившие влияния агитмузыки в ее наиболее привычных формах — хоровых.

Характеристика кантатно-ораториальной и хоровой музыки 20-х годов не может считаться полной без включения в нее уцелевших сочинений А. Мосолова и Н. Рославца, которые еще ждут своего нового концертно-сценического рождения, после чего и станет возможной их более объективная оценка.

* * *

В 30-е годы положение в кантатно-ораториальном жанре резко меняется. По активности развития и значительности достижений он встает в один ряд с симфонией, оперой и балетом. Впервые с 1917 года кантата и оратория заняли столь видное место в отечественной музыке. В противоположность предшествующему десятилетию, в жанре восстанавливается нормальная художественная ситуация: среди многообразия написанных произведений выделяются более удачные и менее удачные, опусы, впоследствии совсем забытые, и настоящие шедевры.

Взлет интереса к кантатам и ораториям отчасти определяется общими эстетическими тенденциями 30-х годов, реабилитировавшими роль традиций в развитии искусства. Важным моментом стало и осознание содержательной емкости жанра, его способности органично «адаптировать» новые явления жизни. Именно в это время появляются первые художественно полноценные и убедительные примеры воплощения в оратории современной тематики, потребовавшей нестандартных решений, смелого поиска. Блистательные примеры новаторского подхода дают сочинения Прокофьева, обратившегося к данной области творчества после почти двадцатилетнего молчания[113].

Наиболее интенсивно в 30-е годы развивается историческая кантата, новая для отечественной музыки разновидность, если не считать единственного опыта доклассического периода — орато-

[113] В 1917—1918 годах им была сочинена одночастная кантата «Семеро их» на текст К. Бальмонта.

рии С. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Возрастающий интерес к истории вообще характерен для литературы и искусства 30-х годов. В этом — еще одно их отличие от 20-х годов. Тогда взгляд общества был преимущественно направлен вперед, в будущее. Прошлое если вспоминалось, то ближайшее и в основном в негативном плане («старый мир»). Следующее десятилетие выдвинуло потребность в широкой исторической перспективе, необходимость вглядеться в прошедшее, чтобы лучше осознать настоящее. Характеризуя этот процесс в литературе, М. Горький не без гордости писал о создании у нас подлинного и высокохудожественного исторического романа, приводя в пример произведения А. Н. Толстого, Ю. Тынянова и других авторов.

Историко-патриотическая тематика становится особенно актуальной в канун Великой Отечественной войны. Знаменательно, что почти одновременно, за два года до начала беспримерной военной эпопеи 1941—1945 годов появляются три кантатно-ораториальных исторических опуса — кантата «Александр Невский» Прокофьева, симфония-кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом» и оратория «Емельян Пугачев» М. Коваля. Их характеризует прочная связь с русской классической музыкой, но не ораториальной, а оперной. Два первых произведения развивают традиции историко-эпической оперы Глинки, Бородина и Римского-Корсакова, «Емельян Пугачев» — народных исторических драм Мусоргского. Эти традиции проявляются не только в деталях, конкретных аналогиях и параллелях, но, что наиболее ценно, в творческом освоении эстетики исторической оперы в целом: ее идейной направленности (внимание к критическим, переломным эпохам русской истории, выдвижение роли народа в качестве одной из ведущих), драматургических принципов, особенностей развития.

Естественно, в каждой из кантат индивидуально решалась проблема соотношения традиционного и современного, поставлены были свои акценты. «Александр Невский» примечателен сильным воздействием принципов кинематографического монтажа, «На поле Куликовом» — своим симфонизмом, «Емельян Пугачев» — яркой театральностью, приближающей ораторию к оперному действию.

Глубина и масштабность в показе драматических коллизий далекого прошлого выгодно отличают лучшие из сочинений от исторических опер того же десятилетия, нередко поверхностно иллюстративных, слабых в драматургическом отношении, утерявших живую связь с замечательными достижениями русского оперного искусства.

Кантата «Александр Невский» была написана Прокофьевым в 1939 году на основе музыки к одноименному фильму С. Эйзенштейна. «Александр Невский»— одна из творческих вершин великого советского кинорежиссера, которыми ознаменовано каждое десятилетие его работы: в 20-е годы это был «Броненосец „Потемкин“», в 30-е — «Александр Невский», в 40-е — киноэпопея «Иван Грозный». В двух последних — музыка Прокофьева. Музыке отводилась в фильмах Эйзенштейна исключительная роль. Режиссер, обладая прекрасным музыкальным вкусом, предъявлял к композиторам самые серьезные и высокие требования. Такие же требования предъявлял и Прокофьев к кинорежиссеру. Известно, что после смерти Эйзенштейна композитор заявил об окончании работы в области киномузыки.

Эйзенштейн одним из первых в практике кино использовал музыку как весомый фактор усиления драматизма: все важнейшие эпизоды фильма — разоренная Русь, мобилизация, сражение на Чудском озере, оплакивание погибших и другие — были замыслены и выполнены как музыкальные. Нельзя не заметить, что этим намечалась одна из ведущих тенденций музыкального оформления картины в современном кинематографе.

Другая особенность музыкального решения «Александра Невского» — превалирующее значение хорового начала. В кинокартинах 30-х годов песни звучали постоянно, но они были преимущественно сольными; если же встречались хоровые, то, как правило, в финальных эпизодах. В фильме Эйзенштейна хор звучит и в экспозиционных разделах, и в центральных драматически-действенных, и в эпилоге.

Совместная работа Эйзенштейна и Прокофьева может служить образцом взаимопонимания, доверия к художественному чутью и творческим методам друг друга. Написанию музыки предшествовало вникание в режиссерские принципы Эйзенштейна. Прокофьев не просто сочинял музыку к тем или иным сюжетным ситуациям, но каждый раз требовал от Эйзенштейна воссоздания зрительного плана в виде рисунков кадров будущей киноленты. И делал это с целью познать и раскрыть в звуках «структурную тайну явления» — то, к чему стремился в своей деятельности и сам Эйзенштейн, посвятивший данному вопросу блистательную теоретическую статью «Неравнодушная природа». Режиссер с восторгом отзывался о работе композитора: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которой воплощается эмоция и смысл событий»[114].

Эта характеристика Эйзенштейна объясняет, почему прокофьевскую музыку к фильму нельзя считать только прикладной, почему с такой легкостью и естественностью музыкальный материал картины оформился в самостоятельный опус. Переделки были самыми незначительными и коснулись в основном инструментовки.

Обратившись вслед за Эйзенштейном к событиям давно минувшего времени, Прокофьев столкнулся с непростой проблемой — придавать музыке архаический оттенок или нет? Для режиссера эта проблема решалась однозначно: и костюмы, и декорации, и натура должны были по возможности максимально приблизиться

[114] *Эйзенштейн С.* Заметки о С. С. Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 448.

к древним. У Прокофьева же был выбор, и он решил отказаться от использования старинного музыкального материала, объясняя это тем, что он не звучит в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может. Замысел композитора заключался в «остроумном обмане» слушателя, которого нужно было заставить современную музыку воспринимать как музыку далекого прошлого. Ему это удалось сделать благодаря впечатляющему воссозданию духа полубылинного времени. «Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу...— писал Эйзенштейн.— Вот почему так прекрасно звучит в его музыке древность — не через архаизм или стилизацию, но сквозь самые крайние и рискованные изломы ультрасовременного музыкального письма»[115].

Но Прокофьев и Эйзенштейн были лишь отчасти правы, когда отрицали элементы стилизации в музыке к кинофильму. Они действительно отсутствуют или мало заметны в инструментальных темах, чего нельзя сказать о вокальных темах-характеристиках. Все вокальные русские темы песенны, более того, опираются на определенные жанровые разновидности русского музыкального фольклора. «Песня об Александре Невском», к примеру, обнаруживает родство с эпическим былинным жанром. Основная тема IV части кантаты («Вставайте, люди русские») по своей интонационной структуре близка календарным песням, древним заплачкам, что выявляется и в типичной для них многократной повторности начальной попевки. Тема среднего раздела этого номера — «На Руси родной» — напоминает русскую протяжную лирическую песню, и наконец, мелодика «Мертвого поля» (VI часть) синтезирует черты плача и протяжной лирической.

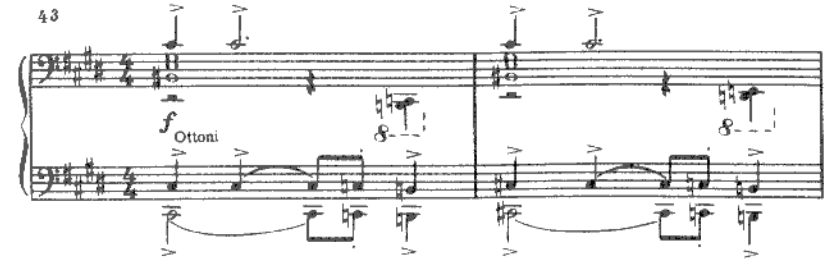
Вокальная характеристика крестоносцев не так богата. Их единственная хоровая тема представляет собой аскетичный католический хорал на латинском языке с минимальным интонационным развитием при абсолютной тональной статике и ритмическом однообразии.

Таким образом, оппозиция враждующих лагерей представлена в «Александре Невском» как оппозиция национальных музыкальных культур, в чем претворился один из основополагающих принципов русской классической и исторической оперы начиная с «Ивана Сусанина» Глинки и кончая «Сказанием о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова.

Инструментальные темы кантаты поражают лаконизмом, неожиданными эффектами простейших в своей основе средств. Такова начальная тема I части — «Русь под игом монгольским». Нарочитое одноголосие, подчеркнутое дублировками в октаву, разрыв средних регистров, узость диапазона и выписанная мелизматика придают ей восточный колорит. Среди отечественных композиторов такими же приемами пользовался Бородин, чьи оригинальные образцы в русской музыке о Востоке обладают наибольшей подлинностью.

[115] *Эйзенштейн С.* Заметки о С. С. Прокофьеве.— Цит. изд., с. 491.

В основе инструментальной темы крестоносцев лежит острое ладогармоническое сочетание: до-диез-минорное трезвучие с «застрявшим» вводным тоном *си-диез*. Эта постоянно присутствующая, «мешающая» VII ступень сообщает звучанию жесткий, скрежещущий характер, а теме в целом — неподвижность, неповоротливость, так резко контрастирующую с гибкостью и пластичностью русского тематизма. При этом Прокофьев исходил из внешнего облика псов-рыцарей, железные маски которых скрывали подвижные черты живого человеческого лица:



От этой темы производны и другие инструментальные темы крестоносцев, сосредоточенные в одном из начальных эпизодов «Ледового побоища» (V часть). Все они, как и исходная, основаны на до-диез-минорном трезвучии с назойливым повторением VII высокой ступени (цифры 34, 36, 37—5-й такт). Своеобразия же тем Прокофьев добивается за счет изменения фактурной формулы, каждый раз с минимальным количеством характерных деталей. Видимо, это имел в виду Эйзенштейн, когда говорил о «кристальной чистоте языка» Прокофьева.

Сражение на Чудском озере Эйзенштейн начинает с развернутого показа крестоносцев: лагеря, войск, молящихся перед битвой рыцарей. В музыке одна за другой проходят их темы, образуя огромный — около 90 тактов — раздел. Все это время Прокофьев не выходит за пределы до-диез минора, и тональный сдвиг наступает только с введением русской темы. К аналогичному приему через два года после премьеры кантаты прибегнет Шостакович в 7-й симфонии, доводя по времени звучания экспозицию темы нашествия до пределов возможного. Показательно, что и у Прокофьева, и у Шостаковича тональности, характеризующие врагов, трактованы подчеркнуто однопланово, без внутренних сдвигов и светотени побочных ступеней.

«Александр Невский» принадлежит к числу тех прокофьевских партитур, в которых инструментовка, тембровая сторона имеют первостепенное значение. При написании музыки к фильму ему пришлось работать с микрофонами. К этому, казалось, формальному обстоятельству композитор отнесся творчески, используя технику звукозаписи для создания новых, порой неожиданных тембровых

эффектов. Об одном из таких акустических экспериментов Прокофьев впоследствии писал: «Так как звук тевтонских труб был, несомненно, неприятен для русского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект... поприще для „перевернутой" оркестровки»[116]. Надо сказать, что острота и смелость многих тембровых сочетаний были сглажены при переделке музыки фильма в кантату, но след этой «перевернутой» оркестровки сохранили все ведущие темы сочинения.

Русские и крестоносцы имеют в «Александре Невском» свои лейттембры. У русских — это струнные, колокола, трубы в батальных сценах; у псов-рыцарей — медные инструменты, прежде всего низкие — тромбоны и туба. Среди инструментов, характеризующих два враждебных лагеря, есть один общий — труба, но звучит она совершенно по-разному у русских и крестоносцев. История музыки знает бесчисленные примеры полного преображения тематизма в результате изменения инструментовки, у Прокофьева — обратный случай: преображение тембровой выразительности в зависимости от своеобразия тематизма. В теме русских труба поражает ослепительностью, мажорностью звучания, в теме крестоносцев она кричит — резко и назойливо.

Целостный облик сочинения определяется взаимодействием различных драматургических принципов: эпического, с одной стороны, и принципов кинематографического монтажа — с другой. Это взаимодействие замечательно раскрывает диалектику русских классических традиций и новаторства в «Александре Невском». Эпические черты проявляются в кантате в выдвижении на первый план народа как главного действующего лица, в обобщенной трактовке образа Невского, характеризуемого через народную песню о нем, в методе контрастного сопоставления тем. Принцип кинематографического монтажа более всего заметен в формах, образованных последованием самостоятельных разделов, иногда складывающихся в четкую трехчастную композицию (во II, III, IV, VI частях), иногда не подчиненных логике ни одной из известных типовых форм. Монтажность как мышление законченными характеристическими блоками заложена в природе музыкального гения Прокофьева. В «Александре Невском» она получила дополнительный внешний импульс, была подкреплена творческим методом Эйзенштейна.

Действие закономерностей монтажной композиции более всего заметно в «Ледовом побоище». Во всех известных примерах батальных сцен в музыке использовались принципы сонатности: антитеза главной и побочной партий олицетворяла конфликт враждующих сил, азарт схватки передавался с помощью разработочных приемов развития — дробления, разрушения тематизма. Так было в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова, в увертюре «1812 год» Чайковского, у самого Прокофьева в поединке графа Генриха и Рупрехта из оперы «Огненный ангел», в кульминации I части 7-й симфонии Шостаковича.

[116] *Прокофьев С.* Музыка к «Александру Невскому».— В кн.: *С.* С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 227.

В «Ледовом побоище» все сделано иначе. Музыкальные характеристики враждующих лагерей политематичны, у крестоносцев четыре инструментальные и одна вокальная темы, все пять русских тем инструментальны. Ощущение напряженности битвы создается как раз за счет постоянного подключения нового материала, обусловленного динамикой зрительного ситуационного ряда. Он же предопределил введение в часть яркого изобразительного фрагмента — гибели крестоносцев подо льдом Чудского озера (опять-таки с новым тематизмом!), а также пейзажа, с которого начинается «Ледовое побоище». Вообще тема поля битвы — до, во время и после сражения — всегда в искусстве побуждала к серьезным размышлениям, вызванным разительным переключением функций: эстетической (созерцание природы) в социальную (арена разрешения конфликтов) и общечеловеческую (поле как всеобщая могила). Эта тема многократно поднималась в литературе, к немногим примерам в отечественной музыке надо отнести «Полководца» из цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского и прокофьевскую кантату.

Семь номеров «Александра Невского» подчинены общим логическим принципам сонатной формы и сонатно-симфонического цикла, где первые четыре части выполняют функцию экспозиции, пятая аналогична разработке, шестая — «Мертвое поле» — является лирико-драматическим центром цикла, заключительная часть — «Въезд Александра во Псков» — реприза героико-эпических тем русских с включением наигрыша скоморохов, непременных участников всех важнейших праздников и событий Древней Руси.

В основу симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом» положен одноименный поэтический цикл А. Блока. Желание положить его на музыку возникло еще в 1918 году при жизни поэта, но осуществить его композитор смог только спустя почти два десятилетия (1939).

Замысел кантаты имеет много общего с замыслом «Александра Невского» Прокофьева. Прежде всего это намерение воплотить полные драматизма и величия события древнерусской истории в форме кантатно-ораториального произведения. Сходство сюжетной основы (подъем на борьбу с захватчиками, генеральная битва, победа, скорбь о павших воинах, эпилог) предопределило одинаковую направленность драматургического развития в обоих сочинениях и даже подобие их целостной композиции. Как и у Прокофьева, в шапоринской кантате семь частей, подчиненных закономерностям сонатно-симфонического цикла. Функциональное значение многих из них совпадает. Центральные батальные эпизоды («Ледовое побоище» Прокофьева и хор татар «Идут века» из кантаты Шапорина) выполняют роль драматических разработок. «Мертвому полю» соответствует «Колыбельная Матери», эпилог синтезирует основной тематизм так же, как это было в заключительной части «Александра Невского».

Однако это явное сходство еще сильнее обнажает черты различия. Первое принадлежит скорее к внешним моментам. В кантате Шапорина выведены конкретные персонажи: главный герой Куликовской битвы — Дмитрий Донской, образы-символы русских людей — Невеста, Витязь, Мать. Отсюда — возможность чередования сольных и хоровых номеров. Другие аспекты связаны с отличием творческих манер и образного мышления двух композиторов. Стиль Прокофьева лаконичен, опирается на завершенные темы, находящиеся в динамичном сопряжении друг с другом. Шапорин же тяготеет к пространности изложения, большинство его тем предрасположены к длительному интонационному развитию. Сложности тематического строя отвечает сложность конструкций, отягощенных обилием связок и переходных разделов, что в полной мере проявляется и в кантате «На поле Куликовом». Ее масштабные части перенасыщены тематизмом, состоят из многих эпизодов, приближающих форму к контрастно-составной[117].

Индивидуальный облик двум историческим кантатам сообщает и своеобразие музыкального языка композиторов — у Прокофьева острого и характерного, у Шапорина благородно-академического, тесно связанного с мелосом русского романса и классического оперно-ариозного стиля. Глубокая преемственность с русской музыкальной классикой в целом — важнейшая черта творчества Шапорина. В данном произведении она, благодаря сюжетному замыслу, особенно ощутима.

Слово «симфония» недаром введено в авторское определение опуса, тому основанием являются драматургически богатое конфликтное развитие ведущих образов, значительность оркестровой партии, отмеченная ранее связь с сонатно-симфоническим циклом. Характер симфонизма приближается здесь к тому особому, смешанному типу, который сформировался в русской музыке в конце XIX — начале XX века в творчестве Глазунова, Рахманинова, Мясковского. Он синтезировал принципы эпического, лирического и драматического симфонизма. Специфика сочетания этих принципов у Шапорина заключена в доминировании эпического начала.

Среди сквозных тем кантаты, обеспечивающих последовательное симфоническое развитие, двум принадлежит главенствующая роль. Это темы-характеристики русских и татар, звучащие впервые в оркестровом разделе Пролога. Сочинение начинается грозным проведением темы татар в могучих унисонах низких медных инструментов (пример 44).

Она варьирует интонационную идею одной из тем татар в «Сказании о невидимом граде Китеже». Правда, в отличие от корсаковской она не так подвижна, более замкнута в себе, основные средства ее развития — высотные перемещения и ритмические преобразования (уменьшение или увеличение).

[117] Нельзя не отметить, что это несколько отяжеляет сочинение, лишает его драматургической целеустремленности.

Если по отношению к татарской теме можно говорить о некотором заимствовании, то в русской теме надо, напротив, подчеркнуть оригинальность, творческий подход к классической традиции. В первый раз она звучит как тема страдания русского народа. По жанру это элегия (пример 45).

44 Maestoso risoluto



45 Lento



Пластичность ритма и мелодии подчеркнута в ней и метрической свободой ($^{7}/_{4}$). Как тема-символ Руси это едва ли не первый пример подобного рода в русской музыке.

В дальнейшем раскрывается еще одна особенность темы — образная емкость, предрасположенность к метаморфозам. Этим она противостоит татарской теме, повсюду сохраняющей свой первоначальный смысл — дикости и устрашения.

Лейтмотивное значение получают в кантате и две другие темы русских — вступительная патетическая реплика Донского из Пролога («О, Русь моя! Жена моя!», цифра 7) и боевой клич, начинающий его ариозо. Весь русский тематизм Шапорин собирает последний раз в Эпилоге, где он звучит в контрапунктическом объединении, преображенный, в апофеозном и торжественном до мажоре.

Драматургическим центром кантаты является хор татар «Идут века». Предыдущая часть — «Баллада Витязя» — выполняет роль его вступления. Перед мысленным взором русского воина проносятся видения охваченной пожаром, полоненной Руси, мчащихся в степи табунов кобылиц, сечи. С сюжетно-психологической точки зрения, этот эпизод напоминает рассказ Отрока, следящего со стены Малого Китежа за схваткой русских с татарами из оперы Римского-Корсакова. В музыкальном плане здесь другая очевидная параллель — с Мусоргским. Баллада имеет форму темы с вариациями, в которых зримо оживают, обретают конкретные очертания картины и образы поэтического текста.

Последняя драматическая вариация баллады непосредственно сливается с хором татар. Он написан в сонатной форме, имеющей ряд особенностей, связанных с ее образным наполнением. Обе темы экспозиции — и главная, и побочная — татарские. Главная — уже знакомый лейтмотив татар, побочная — новая тема, одна из лучших в кантате, передающая упоение битвой. Динамизация, рост напряжения в разработке осуществляется в основном за счет трансформации этих же тем. Русские темы (тема «Баллады Витязя», «О Русь моя!») появляются только в эпизоде, который противопоставлен окружающим разделам как выражение душевной красоты, стойкости, высокого страдания. Не случайно их исполнение поручено не всему русскому воинству, а Витязю и Женщинам на Руси, отчего создается ощущение их выключенности из действия. Они звучат как голоса самой Руси, сопереживающей своим сынам. Татарские темы блекнут в коде, где лейтмотив, по сути, выполняет функции лишь фонового элемента.

Хор заканчивается возгласом русских: «Великой русской силы не одолеть!» Его мощное звучание предвосхищает гимнический финал сочинения.

Оратория М. Коваля «Емельян Пугачев» (1939) развивает тему народной вольницы, русского бунтарства, впервые поднятую Мусоргским в его бессмертных музыкальных драмах. Новое здесь — выведении вождя, показанного в разных ситуациях: во время призыва к восстанию, отправления в бой, в сцене предательства и сцене казни. Идея последней — показ трагической фигуры героя в момент публичной расправы — спустя четверть века найдет достойное претворение, но уже в сочинении Шостаковича — вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина».

«Емельян Пугачев» — самое монументальное произведение Коваля — показал как достоинства, так и предел творческих возможностей автора. Премьеру его, однако, официальные музыкальные круги превратили в событие выдающегося значения. Отголоски этого искусственного возвышения продержались в отечественном музыкознании до 70-х голов.

Историческая кантата 30-х голов, представленная опусами разного художественного уровня и разных творческих манер, отмечена тем не менее общей реалистической направленностью в отношении как стиля, так и трактовки исторических событий. Однако в отечественной кантате начала века был прецедент своеобразнейшей интерпретации новейшей истории. Это «Семеро их» Прокофьева (1917—1918) — произведение, формально являющееся первым советским представителем жанра. Композитор сам указал на его связь с революционными событиями 1917 года, отметив, что они «требовали выражения». Выразились они при этом столь необычным .образом, что нужна прихотливая логика доказательств, для того чтобы вскрыть эту взаимосвязь. Кантата написана на текст «Зовов древности» К. Бальмонта.

«Зовы древности» — обращенное в стихи халдейское заклинание. Семеро их — семь чудовищ, семь антибогов, которые раскинулись станом «в безмерных пространствах небес и земли» и которых надо заклясть, ибо они злые и мешают жить человеку. Современное сознание непременно захочет в этих образах увидеть некие символы: скорее всего, в них признают «движущие силы революции», менее вероятно — монархическую власть, против которой поднимается человечество. Этот вопрос самого Прокофьева волновал, видимо, меньше всего. Текст Бальмонта, возможно, показался ему созвучным революции прежде всего планетарным масштабом описываемых явлений.

Вообще в этот период композитора больше волновала революция в музыкальном искусстве, чем революция в общественной жизни. Небольшая по продолжительности партитура поражает напором и стихийной звуковой мощью: будто многотысячный хор и такой же оркестр слились в едином возгласе. Стилистический облик кантаты определяется сочетанием «скифских» тенденций с конструктивистскими, что характерно и для ряда других, близких по времени написания сочинений, например «Скифской сюиты» и 2-й симфонии.

Сильнейшим и главным выразительным средством кантаты «Семеро их» является прием остинато, который обнаруживает семантическую двойственность: с одной стороны, он принципиально близок древним заклинаниям, с другой — передает «железный пульс» нового времени.

«Семеро их», наряду с «октябрьской» кантатой, принадлежат к числу самых смелых сочинений Прокофьева кантатно-ораториального жанра, предвосхищая некоторые современные, в частности сонорные тенденции хорового письма.

В 30-е годы возрождается одна из исторически наиболее ранних ветвей кантатно-ораториального творчества — ю б и л е й н а я, чему в немалой степени содействовали проводимые акции: подготовка празднования 20-й годовщины революции, а также широко отмечавшееся в стране 60-летие Сталина. Из множества созданных в тот период произведений долгую жизнь обрели лишь прокофьевские «Кантата к XX-летию Октября» и «Здравица», а также «Поэма о Сталине» Хачатуряна. В них очевидно стремление к индивидуализации замысла, сознательное отстранение от традиционных приемов славления, что исключило возможность рассмотрения их в контексте общестилевых тенденций поджанра. В наибольшей мере это относится к «октябрьской» кантате Прокофьева, произведению исключительно своеобразному.

«К а н т а т а к XX-л е т и ю О к т я б р я» создавалась Прокофьевым в 1936 — 1937 годах. Однако еще в начале 30-х годов у композитора впервые возникла мысль о написании монументального сочинения, которое бы ознаменовало его возвращение на родину и было посвящено самым значительным событиям Советской России. Постепенно складывался замысел крупного кантатно-ораториального опуса о Ленине и революции[118].

Содержание произведения, как определил его автор, — «Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция». Трудность поставленной задачи потребовала и привлечения соответствующих исполнительских ресурсов: в основном варианте партитуры на титуле значилось: «Для двух смешанных хоров, симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов и оркестра шумовых инструментов».

Прокофьев подошел к сочинению кантаты с полным осознанием всей сложности и ответственности данной работы. Они определялись несколькими причинами — долгим отрывом от родины, необходимостью по документам, воспоминаниям очевидцев, новым чертам жизни представить эпоху революционных событий, вжиться в нее, освоить ее особую звуковую атмосферу. Кроме того, надо было преодолеть обычные для того периода слабости, свойственные музыкальным произведениям о революции, — конъюнктурность, увлечение изобразительной стороной, экспериментаторством.

Оригинальность и своеобразие «октябрьской» кантаты во многом были предрешены выбором текстов: ими стали фрагменты работ Маркса, Ленина и Сталина. Внимательное изучение ленинских работ привело Прокофьева к открытию мира новых эмоций и представлений. В одной из статей композитор отмечал, что Ленин писал таким образным, ярким и убедительным языком, что ему не хотелось прибегать к стихотворному изложению его мыслей, а прямо подойти к первоисточникам и взять подлинные слова вождя революции.

Особенности восприятия Прокофьевым текстов Ленина сказались на их оригинальной, в чем-то даже ошеломляющей вокальной интерпретации. Композитор отверг путь, казалось, очевидный, напрашивавшийся сам собой, которым раньше следовали и идут сейчас авторы, обратившиеся к революционной тематике,— путь создания характерного речитатива, концентрации внимания на речевой, декламационной сфере выразительности. Ленинские высказывания вылились у Прокофьева в кантиленную, лирически наполненную мелодику широкого дыхания, часто подчеркнуто мажорного звучания. Ощущение светлой романтической устремленности создается благодаря неоднократному выдвижению на первый план женских голосов. Им поручены самые красивые и важные темы кантаты — II части («Философы») и VII («Победа»). Центральный (VI) номер сочинения — «Революция» — также начинается перекличкой женских голосов.

При всем своеобразии кантаты многие ее черты напрямую связаны с агитискусством 20-х годов. Это касается обобщенной программы, получившей в то время широкое распространение в самодеятельных, полупрофессиональных спектаклях-митингах и в образцах художественного творчества (достаточно напомнить 2-ю симфонию Шостаковича — «Посвящение Октябрю»). Это касается и монументальной плакатности, и лозунговых приемов, и изображения звуковых символов революции — пушечных залпов, треска пулеметов, родственных принципам музыкального «индустриализма» 20-х годов. Однако прокофьевское произведение намного превышает по художественному уровню все, что было создано в этом направлении до него. Превышает потому, что конкретность сочетается в нем с замечательной одухотворенностью и глубиной.

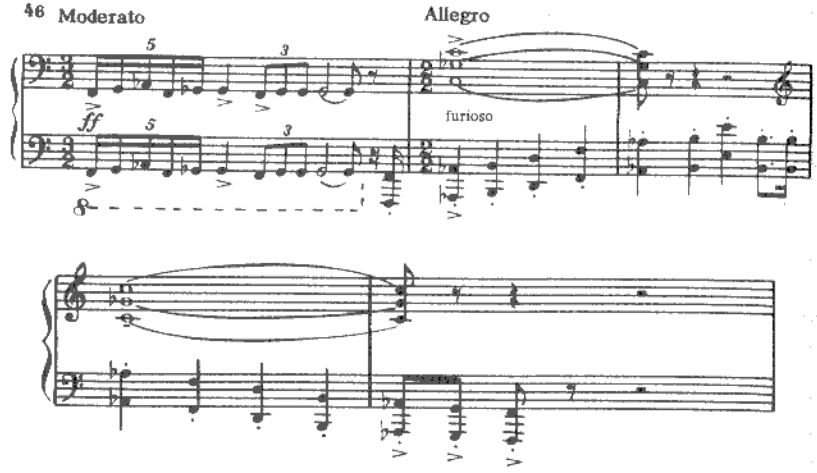
В целом трактовка темы революции в «октябрьской» кантате близка Маяковскому: это трактовка героико-эпическая. Творчество Прокофьева и Маяковского вообще имеет немало точек соприкосновения и в своих эстетических основах (позитивное мироощущение, жизнеутверждающее начало), и в образном плане (где наиболее заметна свойственная обоим тяга к масштабности звучания, гиперболизации). Тема революции представлена в кантате так же масштабно, как и в поэмах Маяковского, и в ней ощущаются «размаха шаги саженьи».

Образное содержание I части (Вступление) определяется эпиграфом из Маркса. Это лаконичное в пять слов высказывание — «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» — содержит метафору, которая требовала совершенно особой музыки, особых средств выразительности. Прокофьев отказался в этой части от

[118] Подробный анализ и история создания кантаты даны в статье И. Нестьева «О ленинской кантате (из истории музыкальной ленинианы)». — Сов. музыка, 1970, № 4.

хора, создав инструментальный образ потрясающей силы. Величайший мастер звуковой интерпретации жизненных реалий, он еще раз доказал, что нет таких в действительности существующих или воображаемых явлений, которые бы он не смог воплотить в музыке.

Вступление поражает вселенской мощью звучания. Основная тема (Allegro) выступает как олицетворение разбушевавшейся революционной стихии. Композитор намеренно лишил ее национальной характерности, освободив от жанровых связей, дав лишь очень далекий намек на марш. Собственно темы, в привычном смысле, здесь нет. Ее функции берет на себя графичное, симметрично обращенное (вверх — вниз) движение по звукам уменьшенного вводного септаккорда. Массивное оркестровое изложение (низкие струнные и тяжелая медь) при быстром темпе создает впечатление неистовости, исступления, что подчеркнуто и авторской ремаркой:



II часть, «Философы», несмотря на краткость, чрезвычайно важна. Именно она должна была, по предварительному замыслу, начинать кантату. Ее темой Прокофьев хотел и закончить все сочинение[119]. Весь текст исчерпывается одной фразой, заканчивающей «Тезисы о Фейербахе» Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его». Эта мысль Маркса получила в музыке Прокофьева простое и одновременно рельефное воплощение. Часть как бы делится на два небольших фрагмента. В начале ее использована только первая половина текста («Философы лишь различным образом объясняли мир»). В хоре и оркестре в это время звучит монотонная речитация с постоянным подключением новых голосов, при котором разобраться в смысле текста почти невозможно — тонкий юмористический намек на запутанность и бесцельность многих философских концепций. Полностью фраза звучит только с введением темы альтов. После вязкого, однообразного звучания предшествующего раздела она воспринимается как прорвавшийся луч света, подлинное озарение мысли. Эта тема принадлежит к лучшим образцам лирики Прокофьева. Ей присущи черты лирического гимна — жанра, получившего интенсивное развитие в русской музыке у Глинки, Чайковского, Рахманинова:



Хоровые II и IV части соединены оркестровой Интерлюдией, разрабатывающей материал Вступления. Выбранные Прокофьевым для IV части строки из ленинской работы «Что делать?», как и эпиграф «Коммунистического манифеста», заключают выразительную поэтическую метафору: «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути». Музыкальное решение этой части в такой степени органично с текстом, что кажется единственно возможным. Его эмоциональной доминантой стало сдержанно-волевое, мужественное начало — не случайно именно мужские голоса задают тон музыке, постоянно выступая на первый план. Суровая простота интонаций приближает ее к фольклорному прообразу — солдатской строевой песне. Тема — единственная в части. Многократные ее проведения сливаются воедино за счет беспрестанного модулирования, уводящего тему в далекие тональности. Так особенности развития наполняются изобразительным значением: они как бы передают движение «по обрывистому и трудному пути».

Наступление второй Интерлюдии говорит о внутреннем переломе — готовности к действию. Ее можно было бы назвать «Накануне». Общее оживление темпа, остинатное движение шестнадцатых придают Интерлюдии характер предыкта.

Часть «Революция», как упоминалось, центральная в кантате и по значимости, и по местоположению. Здесь резко возрастает роль театрального начала, что вызывает закономерные аналогии с развернутой оперной сценой, ставшие уже традиционными. Однако

[119] Некоторые дирижеры, ссылаясь на авторские высказывания, так и поступают.

не менее сильно в ней влияние кинематографического искусства, причем даже не художественного, а документального. Многие эпизоды части кажутся озвученной хроникой немого кино периода революции. Это естественно, так как хроникальны сами тексты, положенные в ее основу. Прокофьев не ограничил себя одним источником, а скомпоновал выдержки из различных статей и писем Ленина, относящихся к осени 1917 года («Советы постороннего», «Кризис назрел», «Большевики должны взять власть» и другие). «Отрывочность фраз,— писал композитор,— не искажает смысла Ленина, так как все они взяты из одного периода и связаны одним устремлением». В них даже введены реплики партийной оппозиции с ленинскими контраргументами, еще более обостряющими и без того накаленную атмосферу.

Прокофьевское мастерство работы с прозой известно. В данном случае ленинские высказывания, отжатые, пригнанные одно к другому, приобрели импульсивность и энергию, которые сблизили их с гражданской лирикой Маяковского. Даже тип музыкально-поэтической строфы при повторениях хлестких коротких фраз у разных групп хора напоминает ступенчатую графику в стихотворениях поэта.

Музыка же части настолько самобытна, что отрицает саму возможность каких бы то ни было сопоставлений с произведениями, решающими аналогичную художественную задачу. Прежде всего это относится к началу части, вопреки ожиданию медленному и празднично-светлому, несмотря на динамику piano. Звучание перенесено в верхний регистр, тремоло высоких струнных, поддержанное отдельными звуками арфового pizzicato, создают эффект тихого звона, в который вливаются сигналы женских голосов: «Кризис назрел», «Кризис назрел»...

«Революция» — единственная часть кантаты, где используется весь исполнительский состав: оба хора и все оркестры. Правда, композитор не ставил перед собой задачи их одновременного объединения, создания гигантского звучащего массива. Подобное решение было бы скорее типично для искусства предшествующего периода, когда революция воспринималась как неслыханный катаклизм и для ее воплощения применялись сверхсредства и сверхсоставы. Огромные исполнительские силы нужны были Прокофьеву для внутренней динамизации действия, возможности мобильного подключения новых инструментальных групп. В «Революции» монтируются хоровые партии, хоровые и оркестровые фрагменты, оркестры между собой, композитор при этом выступает как бы в роли кинооператора, переводящего камеру на разных участников большой уличной массовой сцены. Отдельными самостоятельными врезками вклиниваются в общее движение имитация голоса Ленина, изображение стрельбы.

Этот мелькающий поток несколько организуется только во второй половине части, где возникает бойкая тема плясового характера, приобретающая значение рефрена. Она звучит на текст ответа Ленина Каменеву и Зиновьеву, указывающим на отсутствие

в Питере хлеба: «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти». Появление такой лихой мажорной темы в красочном тембре гармоник подсказано, по проницательному замечанию И. Нестьева, веселой издевкой, которой исполнены эти беспощадно-жестокие слова (цифра 57).

Переход к следующему эпизоду принадлежит к самым впечатляющим моментам всего сочинения. Бурная кульминация, олицетворяющая пик Октябрьского восстания, не приводит к торжественным фанфарам, как можно было бы ожидать, а постепенно сходит на нет, уступая место музыке умиротворенной и ясной. Нетрадиционность решения важнейшей в драматургическом плане VII части («Победа») была вновь определена своеобразием выбора и интерпретации текстов Ленина. Ключевой для Прокофьева стала начальная фраза фрагмента одной из речей 1920 года: «Товарищи, мы подходим к весне...» Внутреннее согласие слов «победа» и «весна» дало импульс к созданию возвышенно-прекрасной, нежной и спокойной мелодии, напоминающей лучшие лирические темы «Ромео и Джульетты» (цифра 85).

Сопоставление частей «Победа» и «Клятва» (VIII) образует наиболее сильный во всем сочинении эмоционально-психологический контраст, поскольку о Ленине здесь впервые говорится в третьем лице: «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...» Вся часть выдержана в ритме траурного шествия.

«Симфония» и «Конституция» (IX и X части) соответственно выполняют роли инструментального и хорового эпилогов кантаты. В целом интонационные связи в последних четырех частях намного слабее, чем в шести первых, где была целая группа сквозных тем с итоговым проведением в «Революции» (заглавная тема Вступления, оттуда же цифры 1 и 4, ведущая тема второй Интерлюдии — цифра 36). Композитор отказался в кантате и от излюбленного приема обрамления, предпочтя ему метод прогрессирующего обновления материала.

С огромной отдачей, искренним душевным подъемом работал Прокофьев над произведением, не раз переделывая его, совершенствуя и шлифуя. «Я писал эту кантату с большим увлечением,— признавался автор.— Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя»[120].

Однако Комитет по делам искусств отклонил произведение, сочтя кощунственной саму идею омузыкаливания неизменных текстов Маркса и Ленина. Смелая попытка нетрадиционного решения революционной темы была осуждена, как были осуждены в это же время оригинальные по замыслу и сценическому воплощению мейерхольдовские постановки пьес о революции, как были

[120] *Прокофьев С.* Расцвет искусства.— Правда, 1937, 31 дек.— Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 224.

«пересмотрены» и опять же осуждены его знаменитые спектакли 20-х годов, в частности «Мистерия-буфф». Развитие новаторских принципов, открытых предшествующим экспериментальным десятилетием, сознательно пресекалось, сводилось на нет всеми способами, включая административные. Премьера кантаты состоялась только в 1966 году и стала настоящим событием в музыкальной жизни страны, открыв слушателям вдохновенный опус Прокофьева, созданный в пору расцвета таланта.

Посвященная генеральному событию XX века, кантата вновь попала в фокус внимания отечественных музыковедов на рубеже 80—90-х годов — в период наиболее радикального пересмотра истории Советского государства. На сей раз уже ставился вопрос о конъюнктурности опуса. Безоговорочно отрицать ее было бы вряд ли правомерно, хотя в сочинении гораздо больше привнесений прокофьевской фантазии и воображения, чем следования факту действительности. М. Мендельсон-Прокофьева вспоминает, что композитор любил бродить по набережной Москвы-реки напротив здания МОГЭСа, которое виделось ему отправляющимся вдаль заокеанским лайнером. Видимо, так же представлял себе революцию Прокофьев в «октябрьской» кантате.

«Здравица» и «Поэма о Сталине» были созданы почти одновременно — в 1939 и 1938 годах. Написанные к сталинскому юбилею, они возникли в русле тенденции, которая не принесла чести нашему искусству и во второй половине 40-х годов — в период очередного апогея культа личности — приобрела особо уродливую форму. Однако, как крупные художники, Прокофьев и Хачатурян не могли удовольствоваться созданием «трескучефанфарных» (И. Нестьев) панегирических опусов и искали самобытных композиционных решений, возможностей расширенной трактовки темы. При всем внешнем несходстве эти сочинения объединены общей идеей: перенести акцент с личности Сталина на народ, заживший при вожде счастливой жизнью. Будучи одной из идеологических эмблем сталинизма, она получила у Прокофьева и Хачатуряна, пожалуй, единственно возможный поворот. Оба композитора задумали показать время глазами простых людей и поэтому привлекли в своих произведениях современные народно-поэтические источники: Хачатурян — слова ашуга Мирзы, Прокофьев — тексты песен семи разных национальностей нашей страны (русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской, мордовской).

Самой примечательной особенностью текстов «Здравицы» является сочетание старых и новых традиций поэтического фольклора. Здесь соседствуют, к примеру, приемы поэтического параллелизма, издавна распространенные в народном творчестве («Ой, бела в садочках вишня, как туман, бела. Жизнь моя весенней вишней ные расцвела»), и бойкие современные частушки.

Народная основа повсюду ощущается и в музыке Прокофьева, причем он также опирается то на древние обрядовые жанры, то на современные, только недавно возникшие. В традициях величальных

старинных песен написан эпизод проводов колхозницы в Москву. Не часто у Прокофьева появляются такие строгие стилизации с точным воспроизведением ладовых и мелодико-ритмических особенностей народного прообраза. Музыка быстрых частей напоминает веселые скороговорочные припевки. Ее отличает выровненный ритм, простейшие структуры периодичностей, квадратность построений, правда, временами нарушаемая и потому нигде не переходящая в однообразие.

Некоторая наивность и непосредственность этих стилизованных эпизодов оттенена ведущим образом сочинения — красивейшей полнозвучной темой широкого дыхания и большого диапазона, примыкающей к обширной группе до-мажорных тем в произведениях Прокофьева 30-х годов, объединенных особым чувством лирического упоения, осознания полноты жизни. Это образ высокого художественного обобщения, связывать который только с личностью Сталина было бы нелепостью.

«Здравица» написана в форме многочастного рондо, в котором народно-стилизованные фрагменты образуют эпизоды, а рефреном является до-мажорная тема. Разнообразие в его проведение вносят изменения фактуры, направленные на максимальное раскрытие празднично-лирической сути образа.

Поражает различие двух прокофьевских юбилейных кантат 30-х годов: доверительная по интонации, ясная по языку, лаконичная по объему (идет немногим более 10 минут!) «Здравица» ни в чем не напоминает монументальную фресковую «октябрьскую» кантату, за исключением все тех же до-мажорных фрагментов лирического пафоса. Эта несхожесть — весомое свидетельство того, что присущая Прокофьеву неповторяемость решений при обращении к одному и тому же жанру — симфонии, опере, балету — в полной мере распространяется и на кантатно-ораториальное творчество[121].

«Поэма о Сталине» Хачатуряна наряду с его же 1-й симфонией и 1-м фортепианным концертом выдвинула армянскую музыку в число бурно развивающихся национальных культур. Если Прокофьев в «Здравице» опирался на уже существующие в отечественном искусстве принципы претворения народной музыки, то Хачатурян во многом создавал их сам. Тем важнее отметить смелость и свободу, с которыми композитор сочетает в поэме черты европейского музыкального мышления и самобытного армянского фольклора, как бы минуя ученическую стадию его освоения.

[121] Ко многим ценителям кантаты «Здравица» принадлежит Святослав Рихтер, который воспринял ее как еще одно «чудо», созданное Прокофьевым. «Не забыть впечатления от одного из самых лучших его сочинений — коротенькой „Здравицы". Это озарение какое-то...» — свидетельствовал он много позднее.

Как и «Кантата к XX-летию Октября», «Здравица» была заказным сочинением (и заказчик у них общий — Всесоюзное радио), но как произведение, посвященное Сталину, естественно, имела более счастливую судьбу. Она была с успехом исполнена 21 декабря 1939 года в Большом зале консерватории (дирижер — Н. С. Голованов).

Достаточно сложна общая композиция сочинения, которую следует рассматривать не просто как типизированную сонатную форму, а уже как ее интерпретацию. «Свое», хачатуряновское выражено прежде всего в наличии Пролога и Эпилога. Как и в других сочинениях композитора, они являются художественно насыщенными разделами, а не просто вступлением и заключением. Кроме того, в Прологе и Эпилоге концентрируется национальное начало, поскольку их музыкально-тематический материал основан на подлинной старинной армянской «Песне прялки».

Другая особенность трактовки Хачатуряном сонатной формы связана с наличием внутренних вариационных циклов. В поэме их два: эпизод в разработке на теме побочной партии и собственно Эпилог. Таким образом, его значительность и обособление обусловлены несколькими факторами, хотя, конечно, определяющий среди них – введение текста. Сам автор говорил о хоровом эпилоге как об итоговой кульминации всего сочинения, вот почему поэму с полным правом можно причислить именно к кантатно-ораториальному жанру.

Многие черты стиля Хачатуряна, обеспечившие его музыке любовь самой широкой демократической аудитории, налицо в этом раннем опусе: декоративность гармонии, пышность оркестровки, имитация звучания народных инструментов (кларнет в побочной, играющий «под зурну»), черты крупноплановой театральной драматургии, выразившиеся в динамике таких характерных для композитора нагнетаний и спадов.

Для последующего развития армянского кантатно-ораториального творчества «Поэма о Сталине» сыграла решающую роль, определив пути его симфонизации.

Первоклассное качество музыки обеспечило долгую жизнь «Здравице» и «Поэме о Сталине», однако очевидная тенденциозность текстов вызвала необходимость их последующей переделки (и даже замены названия – в поэме Хачатуряна, которая ныне во всех изданиях именуется Симфонической поэмой с хоровым эпилогом) .

Хоровая музыка малых форм в 30-е годы постепенно отходит на периферию интересов отечественных композиторов.

Сохраняют верность хоровому жанру бывшие рапмовцы: Д. Васильев-Буглай, В. Белый, Б. Шехтер, М. Красев и некоторые другие композиторы (не всегда владевшие крупными жанрами). Тематика многих сочинений обращена в предшествующее десятилетие. Цикл хоров о Красной Армии и ее полководцах создает Шехтер; Белый озвучивает наиболее драматические фрагменты из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Среди хоров a cappella выделяются «Кузнец» Е. Голубева по одноименному стихотворению Э. Верхарна, пронизанный пафосом революционной борьбы, и хор Белого «Три дороги» на текст Т. Шевченко.

В 1937 году страна отмечала 100-летие со дня гибели Пушкина. К этой дате было написано много сочинений на слова великого поэта, в том числе хоры Асафьева, «Смерть поэта» Голубева, «Цыганы» Красева.

* * *

Развитие хоровой и кантатно-ораториальной музыки в других республиках СССР проходило в 20—30-е годы крайне неравномерно: в одних регионах она составляла основу творчества и служила главным показателем его поступательного движения, в других — существовала наряду с прочими областями, а в каких-то республиках делались лишь первые шаги в освоении вокального многоголосия. Различие в уровне развития определялось при этом профессиональными музыкальными традициями и — что, может быть, еще важнее — традициями народного музицирования, которыми располагала та или иная культура к моменту наступления революции. Более всего была подготовлена почва для формирования и совершенствования жанров хоровой музыки в тех республиках, где фольклорная традиция многоголосного пения насчитывала несколько столетий и где к концу XIX — началу XX века уже были свои национальные классики, создавшие образцы обработок народных песен и собственные сочинения, проникнутые национальным колоритом: Н. Лысенко — на Украине, З. Палиашвили — в Грузии, Комитас — в Армении, М. Саар — в Эстонии. Для республик Средней Азии и Азербайджана, знакомых только с монодийной музыкальной культурой, хоровое многоголосие представляло пока полностью неосвоенный феномен.

Пожалуй, нигде хоровое творчество не разворачивалось с такой интенсивностью, как на Украине, одной из самых «певучих» республик страны. Размах, который приобрело здесь в 20-е годы хоровое пение, впечатляет даже по прошествии нескольких десятилетий. В городских и сельских клубах, избах-читальнях, исчислявшихся тысячами, действовали хоровые капеллы и студии, хор-кружки и агитхоры. Именно тогда возник ряд известнейших впоследствии профессиональных коллективов, среди которых — прославленная Академическая хоровая капелла «Думка» (1920).

Популярность и расцвет хоровой музыки стимулировали творчество украинских композиторов разных поколений. Из старшего это Н. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовой, которые, к сожалению, почти одновременно ушли из жизни в начале 20-х годов. Их художественные находки и открытия подхватили более молодые авторы. Незаменимой школой хорового письма служило для них наследие Леонтовича — гениального самородка, сумевшего создать свой неповторимый стиль в сфере хорового искусства a cappella. Значительную часть послереволюционного периода творчества Леонтовича составили обработки народных песен, среди которых есть подлинные шедевры («Пряля», «Із-за гори та сніжок летить», «Ой, темная та невидная ніченька» и другие). Сам композитор

называл свои хоры «розладками» (аранжировками), но их значение далеко превосходит собственно обработку. Каждая такая «розладка» превращается у него то в сцену из народной жизни, то в эпическую широкую картину, то в поэтический пейзаж. При этом Леонтович свободно видоизменяет мелодические и ритмические особенности народного первоисточника, подчиняя их целостному художественному замыслу. Во многих обработках поражает полифоническое мастерство автора. Полифонизация хоровой ткани — важный показатель его индивидуальной манеры песенных обработок, как и у Кастальского, чью музыку Леонтович хорошо знал; но в отличие от густо насыщенной полифонической фактуры Кастальского полифонической стиль Леонтовича более изящен и прозрачен.

К самым значительным из последних оригинальных произведений Леонтовича принадлежат хоры a cappella «Ледолом» и «Летние тоны», в которых привычные образы природы приобретают новую символику — мощной неудержимой силы революционной поступи («Ледолом») и радости вдохновенного труда («Летние тоны»).

Украинские композиторы плодотворно работали в 20-е годы и в кантатно-ораториальном жанре. Ни в одной другой советской республике, включая РСФСР, эта область творчества не получила тогда такого развития. Примечательно стремление авторов к значительным концепциям, обращение к литературной украинской классике (кантаты Стеценко «У недільку святую» на текст Шевченко и «Єднаймось» на текст И. Франко, вокально-симфоническая поэма Л. Ревуцкого «Хустина» по стихотворению Шевченко).

Передовые позиции в украинской хоровой музыке 30-х годов занимают те композиторы, которые в предыдущее десятилетие выступили последователями Леонтовича, Стеценко и Степового,— Г. Веревка, В. Косенко, Л. Ревуцкий и другие. Существенный вклад в развитие этой области творчества внес Б. Лятошинский, работавший также и в крупных формах. Большую известность получила его кантата «Заповіт» (1939) на знаменитый текст Тараса Шевченко.

В творчестве белорусских композиторов 20-х годов ведущая роль также принадлежит вокальной музыке, хотя ни народная, ни профессиональная ее традиции не были столь богаты, как на Украине. В художественном отношении выделились песни и хоровые обработки Н. Чуркина, явившегося пионером в создании многих жанров профессиональной белорусской музыки.

Хоровое творчество в Молдавии, несмотря на исключительную самобытность народной певческой традиции, развивалось сложно. Профессиональная практика явно отставала от исполнительской, поэтому первые обработки народных песен принадлежали не только начинающим молдавским авторам, но и известным русским и украинским композиторам (М. Ипполитову-Иванову, А. Кастальскому, Л. Ревуцкому и другим). 30-е годы ознаменовались для

Белоруссии и Молдавии рождением первых образцов жанра кантаты.

Общая отличительная черта музыкальных культур Прибалтийских республик — всенародная любовь к хоровому фольклорному творчеству, нашедшая выражение в таком специфически региональном явлении, как национальные праздники песни, проводившиеся еще с середины XIX века. Эта любовь была залогом последующего расцвета профессионального хорового творчества, хотя в тот период оно развивалось в Прибалтийских республиках неровно. Наиболее благополучная ситуация сложилась в Латвии. Здесь работали такие видные деятели латышской музыки, как Я. Витол, Э. Мелнгайлис, А. Калнинь. Хоровая музыка Латвии того периода отличалась жанровым разнообразием: наряду с обработками народных песен, хорами широкое распространение получил жанр хоровой баллады, произведения крупной вокально-симфонической формы.

Музыкальное искусство Грузии и Армении уже на ранней поре становления новой культуры достигло значительных творческих результатов. Ведущие области профессиональной музыки развивались здесь достаточно равномерно, и хоровое творчество, несмотря на давние и прекрасные традиции, не играло роль лидера. В армянской хоровой музыке 20—30-х годов выделились хоровые песни С. Меликяна, выполненные в традициях Комитаса, а также обработки революционных песен Р. Меликяна. В обеих республиках в 20-е годы появились первые кантаты, хотя лучшие достижения в Армении были связаны не с жанром собственно кантаты, а с вокально-симфонической поэмой. Кроме уже рассмотренного сочинения Хачатуряна к этому виду надо отнести пролог к опере «Давид Сасунский» А. Степаняна («Рождение Давида»), основанный на древнеэпических армянских напевах. Показательно, что в Грузии кантаты были написаны крупнейшими национальными композиторами — З. Палиашвили и М. Баланчивадзе.

Довольно сложно проходило приобщение к многоголосной вокальной культуре в Азербайджане, республиках Средней Азии и в Казахстане. Исследователи утверждают, что и в дореволюционное время там встречалось хоровое пение, но его повседневной традиции не существовало. Процесс освоения многоголосия охватывал десятилетия и все же совершался быстро. В Азербайджане, к примеру, во главе инициаторов создания хоровой музыки стояли У. Гаджибеков и М. Магомаев, давшие ранние образцы хоровых обработок народных песен с учетом специфики народных традиций. В 1935 году Гаджибеков написал первую в республике кантату, посвятив ее великому иранскому поэту и философу Фирдоуси. За ней последовали сочинения К. Караева и других авторов. В среднеазиатских республиках постепенное привыкание к хоровому пению шло преимущественно через революционный репертуар, исполнение наиболее известных и популярных революционных песен и маршей: «Интернационала», «Марсельезы», «Варшавянки», «Смело, товарищи, в ногу». Энтузиастами

хорового пения были: в Казахстане — К. Джандарбеков, в Киргизии — А. Малдыбаев, в Узбекистане — Хамза Хаким-заде Ниязи, который сам руководил хоровым коллективом.

Важным шагом на пути освоения хорового многоголосия стала организация первых профессиональных коллективов при филармониях и радиокомитетах под руководством хормейстеров из Российской Федерации. Первые ростки хоровой профессиональной музыки были связаны с созданием хоров в национальных операх, хоровых обработок народных песен (немалая заслуга в этом принадлежит русским композиторам — В. Власову, В. Фере, В. Успенскому, Е. Брусиловскому). Были и примеры создания крупных форм (Киргизия), которые подготовили почву для дальнейшего освоения вокально-хоровой культуры в этом регионе.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР И МУЗЫКА КИНО

Опера 20-х и 30-х годов

Революция 1917 года открыла новый этап в развитии музыкального театра в нашей стране. Среди его жанров именно опера заняла определяющее положение — она сфокусировала на себе внимание многих мастеров музыки, стремившихся внести свой вклад в художественную культуру общества, переживавшего время бурных событий.

Особенное значение оперы в системе жанров музыкального театра определялось ее синтетической природой. Причем речь шла о синтезе, управляемом м у з ы к о й, о таком типе театрального представления, где ей принадлежала в е д у щ а я роль. Уже в 20-е годы декларировалось значение оперы как жанра, где композитору открывается путь к массовой аудитории, способной воспринять самые смелые композиторские искания в контексте живого сценического действия. Как недвусмысленно подчеркивал Б. Асафьев, призыв к слиянию с нашей современностью ни в коей мере не означает «приглашение к писанию чего-то низменного, тривиального и уличного», он вовсе не подразумевает «ненужность крупных форм». Как раз наоборот, «выход в окружающую среду для композиторов легче всего дается через оперу, которая необычайным богатством действия, сюжета и форм развертывает воображение и в то же время направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей легкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театрально-драматическом окружении»[1].

Страна располагала богатейшим наследием — признанными шедеврами русской классической музыки, творениями Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и Бородина. Были заложены и основы национальной оперной культуры ряда других народов, выдвинувших в предреволюционные годы крупнейших мастеров — Н. Лысенко на Украине, А. Спендиарова в Армении, З. Палиашвили в Грузии, У. Гаджибекова в Азербайджане. Ко времени Октябрьской революции сложилась высочайшая оперная культура, сосредоточенная преимущественно в крупнейших театрах оперы и балета двух ведущих культурных центров России — в Москве и Петрограде. Страна располагала также рядом оперных театров в губернских центрах России — среди них можно назвать театры в Киеве, Одессе, Баку, Тифлисе. Не случайно одним из первых декретов Советского государства предусматривалась национализация крупнейших оперных театров.

[1] *Асафьев Б.* Композиторы, поспешите.— Современная музыка, 1924, № 6, с. 148.

Вполне понятно и исторически оправдано стремление многих композиторов сделать оперу созвучной новому времени. Трудность этой задачи была велика, ибо сомнения в возможности ее разрешения имели под собою серьезные основания. Слишком тесно была связана бюрократическая машина прежних императорских театров с укладом жизни, поверженным революцией. Но именно эти театры сосредоточили в себе наиболее значительные творческие силы — певцов, дирижеров, хормейстеров, оркестрантов. В них сохранялись и возобновлялись спектакли классического оперного репертуара. Несмотря на некоторые весьма ощутимые потери[2], на сцене блистали такие несравненные мастера, как А. Неждановa, К. Держинская, Е. Степанова, Н. Обухова, Г. Пирогов, С. Мигай. Выдвинулось новое поколение советских певцов: В. Барсова, В. Давыдова, М. Максакова, С. Преображенская, И. Козловский, С. Лемешев, Н. Печковский, М. Рейзен. Музыкальные спектакли проходили под управлением крупнейших дирижеров: А. Пазовского, Э. Купера, С. Самосуда, В. Дранишникова.

Казалось бы, с такими мастерами можно было решить самые трудные задачи. На деле, однако, путь становления советской оперной культуры оказался весьма тернистым. Более того, поначалу ставилось под сомнение само право этого жанра на существование. «Антиоперные» настроения питались скорой на суд и пристрастной критикой, исходившей из среды Пролеткульта. Опера рассматривалась иными ретивыми ниспровергателями всего лишь как «осколок дворянской культуры», классово чуждое явление. Сторонники «левого фронта искусств» видели в опере лишь омертвевший жанр, боролись против его «ненатуральной» условности, «сладкоречивой красивости». В этом они смыкались с выпадами против «кулинарного искусства», которые с такой страстью прозвучали в работах виднейшего немецкого драматурга Б. Брехта. И хотя кое-что в этой критике имело определенные основания, в целом она была пристрастной и односторонней, ибо наряду с оперными штампами, косностью и рутиной существовали шедевры мировой и отечественной классики, оказавшиеся необыкновенно созвучными современности.

Это нашло прямое, наглядное выражение в существенном изменении состава той публики, которая посещала театры: в них пришел новый зритель. «...Рабочие...— писал В. И. Ленину первый нарком просвещения А. Луначарский,— бесконечно часто требуют... оперы и балета»[3]. В конечном итоге попыткам закрыть академические театры был дан отпор, и наиболее прозорливые из деятелей советской культуры осознали огромное значение оперы в деле художественного воспитания масс. Но одного сохранения прежнего наследия было недостаточно. Необходимо было создать оперу нового типа, найти пути к воплощению на сцене музыкальных спектаклей, созвучных современности, отвечавших требованиям эпохи ожесточенных классовых сражений.

Оценивая интенсивную, самоотверженную работу многих композиторов, обратившихся к оперному жанру, следует учитывать то окружение, которое не могло не оказывать своего влияния на искания авторов первых советских опер. Прежде всего следует указать на роль драматического театра, где возвышались такие деятели мирового значения, как К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов и другие блестящие мастера. Их искания развертывались в разных направлениях, порой казалось, что они совершенно исключают друг друга. Но объединяло всех одно — стремление найти пути к принципиально новому искусству, непохожему на прежнее по содержанию и средствам художественной выразительности и в то же время вобравшему в себя все лучшее из театрального наследия прошедших веков. Вместе с тем психологический климат советского общества в эпоху первых лет революции и 20-х годов во многом определяли массовые формы театрально-художественной деятельности. Спектакли прославленной «Синей блузы», которые заключали в себе агитационный заряд, боевые постановки Театра рабочей молодежи (ТРАМ), деятельность быстро возникавших и распадавшихся студий и наряду с этим практика массовых действ на открытых площадях — все это определяло роль приподнятой, ораторско-митинговой интонации, прямолинейного п л а к а т а, имевшего четкий социальный адрес. Однако для судеб музыки не менее важным было и другое: по сути дела, ни одно из массовых или театральных представлений не обходилось без участия и с к у с с т в а и н т о н и р у е м о г о с м ы с л а.

Конечно, как правило, речь шла порой о несложных куплетах на популярные мотивы, находившиеся «на слуху». Подобного рода представления и действа апеллировали к возможностям массовых жанров музыки. Но в них находила свое прямое выражение та интонационная атмосфера в ее подчас весьма острых, порой даже кричащих противоречиях, которая сложилась в эпоху «великого кризиса», когда вновь народившееся сосуществовало с прежними накоплениями, живая, развивающаяся традиция фольклора — с песнями революционной борьбы и одновременно с культурой новой эстрады (с присущими ей джазово-фокстротными ритмами). Все это не могло по-своему не отразиться и на создававшихся операх, особенно на тех, где раскрывались сюжеты, вдохновленные тогдашней современностью.

С первых шагов возникновения оригинального оперного искусства в СССР обнаружились две ведущие тенденции. Одна из них ставила в центр внимания прежние традиции отечественной и мировой оперной культуры. Другая же поначалу, казалось, приводила к их решительному, бесповоротному отрицанию во имя нового, неслыханного ранее оперного стиля. Разумеется, и речи не могло

[2] Наиболее существенная из них — отъезд за рубеж великого артиста Ф. Шаляпина.

[3] Письмо А. Луначарского В. И. Ленину опубликовано в «Литературной газете» 11 февраля 1972 года.

быть о сколько-нибудь последовательном выражении таких тенденций. Даже самые убежденные традиционалисты понимали, что опера современная (вне зависимости от ее сюжетной основы) требует новых средств, способных выразить мироощущение людей послереволюционной поры. Вот почему довольно быстро обнаружилась несостоятельность попыток связать признанные шедевры оперной классики с новыми революционными сюжетами. Речь идет не только о печально известной постановке «Тоски» Пуччини, «перелицованной» в «Борьбу за коммуну». Уже тогда появлялись образчики «осовремененной» интерпретации классических шедевров, исходившей из рьяно декларируемого, прямолинейно выраженного стремления сделать их созвучными современности.

Проблема нового прочтения классики отнюдь не снималась и в эпоху господства плаката, лозунго-митинговой риторики. Необходимо было сохранить роль традиции, прежде всего отечественной оперной культуры как основы новых завоеваний. Поэтому была своя правда и в стремлении ряда мастеров, верных старой традиции, найти убедительное воплощение сюжетов и тем, рожденных современностью, оставаясь на базе заложенной классиками отечественной оперы. И здесь было на что опереться — не случайно именно народные музыкальные драмы Мусоргского даже в целом нигилистическая по отношению к старой опере рапмовская критика поднимала на щит. Конечно, их трактовка порой была односторонней: акцентировалась их социально-критическая направленность, выдвижение народа на передний план как активного действующего лица в развернутых массовых хоровых сценах, но забывалось при этом другое — острая постановка нравственных проблем, отражение трагической судьбы незаурядной личности, включенной в течение исторических событий в их сложности, неоднозначности, внутренней противоречивости. Привлекла и ведущая идея, вдохновлявшая великого художника-реалиста, — идея увидеть «прошедшее в настоящем», сообщавшая историческим событиям животрепещущую актуальность.

Уже в 20-е годы возник устойчивый и прочный интерес к сюжетам, связанным с переломными, критическими событиями в отечественной истории, где основное внимание было сосредоточено на фигурах вожаков народных восстаний, убежденных противников тиранических режимов. Помимо социальной остроты, изначально присущей такого рода сюжетам, открывалась возможность воспользоваться опытом классиков, решавших сходные задачи, вплоть до трактовки оперной драматургии и даже отдельных приемов стиля и языка. Из ранних работ подобного рода можно назвать «Степана Разина» П. Триодина (1925), «Декабристов» В. Золотарева (1924), «Овода» В. Трамбицкого (1929). Однако наибольшая удача сопутствовала опере «Орлиный бунт» А. Пащенко (1925).

В этом произведении сделана первая попытка отразить в опере события пугачевского восстания. Прямая ориентация на опыт классиков (снова в первую очередь должен быть назван Мусоргский) сказалась на роли массового действия, развертывающегося в хоровых сценах, на обобщающей роли песни, восходящей к фольклорным истокам. Несомненна тяга композитора к монументальному стилю эпического повествования, когда в речах главного героя оперы Пугачева проступает (порой даже слишком риторично) ораторская интонация. Через песенные обобщения обрисованы и сподвижники народного предводителя; особенно удачной оказалась характеристика Хлопуши, который, по мнению ряда критиков, даже в какой-то мере затмил образ самого Пугачева.

Вместе с тем в этой опере сказались и некоторые негативные свойства, присущие и многим другим, родственным друг другу работам. Речь идет о разностильности, особенно ощутимой в противопоставлении народных сцен и картин петербургского быта (есть и приметы восточного колорита, связанные с образами участников восстания — киргизами). Само по себе такое стилистическое противостояние восходит еще к «Ивану Сусанину» Глинки с характерным для него контрастом русских сцен и «польского акта». Но в отличие от Глинки здесь такой контраст ограничивается лишь простым сопоставлением по принципу «одно после другого», он не становится движущей силой драматургического развертывания, предполагающего взаимодействие двух полярных образных сфер. В опере Пащенко есть и другие слабые места (так, мелодраматический оттенок сообщен истории отношений Пугачева и Лизы Белосельской, представленной в начале не более не менее как приближенной императрицы Екатерины II)[4].

К той же линии оперного творчества, которую условно можно назвать «исторически-легендарной», примыкают оперы, связанные с образами Востока. Тираноборческие мотивы оживают в операх «Загмук» А. Крейна (1930), «Сын солнца» С. Василенко (1928). В отличие от классических опер на восточную тематику, здесь предельно заострена социально-критическая направленность сюжета. Кровожадный тиран, исходящий злобой и ненавистью к народу, который находится в его власти, и благородный вождь, вступающий с ним в единоборство, носитель самых высоких и прекрасных человеческих качеств, — в такой прямолинейно выраженной антитезе также сказался дух времени, искавшего в истории и легенде все то, что могло их связать с борениями современности. Что же касается стиля и языка подобного рода сочинений, то в них явственно ощущаются связи с традициями «русской музыки о Востоке», не исключавшие веяний импрессионизма в его отечественной (а частично и французской) «версии».

Разумеется, наибольший интерес представляли оперы, впрямую связанные с современностью. И нужно отдать должное усердию мастеров — в попытках отразить в опере революционную действительность не было недостатка. Неудивительно, что в ряде

[4] См. об этом в статье В. Васиной-Гроссман «Творчество русских композиторов» в кн.: История музыки народов СССР, т. 1.– М., 1970, с. 254 – 255.

случаев опыт классической оперы использовался и при обращении к новым сюжетам.

Опора на русскую классическую традицию ощутима в опере «Прорыв» С. Потоцкого (1929) — одном из первых созданий в жанре музыкального театра, связанном с событиями недавно минувшей гражданской войны. В ней не просто использованы массовые хоровые сцены: заметно даже стремление дифференцировать отдельные группы хора, в чем сказалось следование заветам Мусоргского. И все же разрыв между прежними, пусть даже апробированными средствами и новым содержанием в этой опере выражен с предельной наглядностью. «Призрак Ленского, задрапированный в шинель белогвардейского офицера» — так сурово оценил композиторское воплощение одного из отрицательных персонажей оперы Ю. Шапорин[5]. Следование традиционной оперной условности, а точнее, отжившим оперным штампам создавало ощущение ненатуральности, а порой и нестерпимой фальши, коль скоро на сцене представали события недавно пережитого времени, еще сохранявшиеся в памяти людей в их неприкрашенной наготе. Необходимо было обновление, нужна была иная условность, созвучная эпохе.

Выход из положения многие авторы находили в обращении к опыту драматического театра, захлестнутого волной исканий, в агитационных представлениях и массовых действах. Этот опыт по-своему отразился в опере «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссака (1925). На сцене академического театра предстала опера-плакат, где музыка играла важную, но отнюдь не определяющую роль. При всем несовершенстве этого сочинения в нем была намечена важная тенденция, на долгие годы определившая искания мастеров советского оперного театра. Речь идет о характеристике противостоящих друг другу лагерей через контрастные песенные обобщения. Понятно, что для обрисовки защитников революции особенно уместными оказались песни «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу» и популярная песня-частушка «Яблочко»[6]. Что же касается врагов революции, то им как нельзя более подошла старая солдатская песня «Взвейтесь, соколы, орлами». Для публики, привыкшей к подобного рода песенным характеристикам в постановках драматического театра, такое решение казалось естественным, и это определило успех спектакля.

Однако существенное принижение роли музыки, становившейся всего лишь одним из голосов «сценической партитуры» спектакля, противоречило природе оперного жанра. Настоятельно требовались иные, более органичные для него новые формы синтеза, где музыка

[5] См.: *Шапорин Ю.* Мысли об оперной драматургии.— Сов. музыка, 1940, № 10, с. 15.

[6] Последняя нашла применение и в балетном театре — на ее вариационной разработке построен «Танец советских матросов» из прославленного «Красного мака» Р. Глиэра.

сохраняла бы свою суверенность, а музыкальная драматургия не уступала своего господствующего положения. При этом, однако, стимулирующее воздействие могла оказать и практика нового революционного театра, представленная, быть может, наиболее наглядно в сенсационных постановках В. Мейерхольда, но при одном существенном условии: ее бесспорные завоевания следовало преломить, а порой и существенно переосмыслить с учетом оперной специфики.

Отметим, что оперная проблема стояла не только перед советскими мастерами — искания нового оперного стиля оказались не менее существенными и для западного музыкального театра 20-х годов. Можно напомнить «Воццека» А. Берга, где переосмыслены едва ли не все компоненты структуры оперного произведения: вокальная интонация, широко использующая разные приемы подачи такста — от рифмованного говора, интонирования типа Sprechstimme до полнокровного пения; тематизм с присущей опере разветвленной системой взаимосвязанных лейтмотивных характеристик; особого типа композиция оперной сцены, восходящая к формам инструментальной музыки. И все это разработано не во имя чистого изобретения как такового, а в соответствии с требованиями сюжета, представившего трагедию маленького человека, который сохранил в забитости и унижении свое достоинство. Созвучной деятельности советских мастеров стала также практика «театра представления» с ее вызывающим гротеском и эксцентрикой (ранние оперы П. Хиндемита, Э. Кшенека). И наконец, примером обратной связи — воздействия исканий советского театра (конечно, по преимуществу драматического) — стал опыт содружества великого немецкого драматурга Б. Брехта и одаренного композитора К. Вайля. Ни «Трехгрошовая опера», ни «Величие и падение города Махагони» не были бы возможны без тех уроков, которые Брехт извлек из знакомства с творчеством крупнейших советских режиссеров, прежде всего Мейерхольда, признававшего музыку важным компонентом нового театрального синтеза.

Кратко можно охарактеризовать общие тенденции советского оперного театра 20-х годов следующим образом. Решающую роль играла социально-критическая направленность содержания, отраженная в четкой, порой даже излишне прямолинейной конфронтации «борющихся сторон» и подчеркнутая средствами музыки. Социальные конфликты выступали в ней как конфликты жанров и интонационных характеристик. Главным средством уже тогда оказалась песенность — через противостояние песенных жанров композитор выходил к социальным конфликтам. При этом соотношение позитивных и негативных образов находило прямое выражение в характере жанрово-интонационных решений. Положительному герою — героической личности или сплоченному коллективу — придавались вокальные номера в духе революционных гимнов и маршей, выступавших чаще всего в их доподлинности, в чистом, «необработанном» виде. Совершенно иной подход был принят при характеристике враждебного стана,

его предводителей и участников: приданные им песенные (а порой и песенно-танцевальные) жанры представали в нарочито утрированной, гротесково искаженной форме. Тогдашний агитационный театр не ограничивался лишь лозунго-митинговой риторикой — он был немыслим без показа «гримас старого мира». Отсюда и возник столь характерный для советской оперы прием «обличения через жанр»[7].

Что же касается сугубо оперных арий, ансамблей, речитативов, то отношение к ним оказалось двойственным. Развернутые оперные формы могли использоваться «всерьез», коль скоро они включались в развитие «утепляющей» лирической линии: без сильных страстей, искренних (порой даже чувствительных) излияний трудно было обойтись, хотя иной раз любовная интрига становилась необязательным «довеском», данью оперной традиции. Но не менее характерным для того времени оказался другой подход — иронически-пародийное отражение оперных канонов, утрированная подача оперных штампов и вампуки. Что же касается вокальной интонации, то знамением времени стали искания разных способов интонирования. Особенно велика оказалась роль омузыкаленной ораторской интонации, а также приемов, в большей или меньшей степени приближающихся к интонированию речевому вплоть до перехода к чистой декламации. Не меньшее разнообразие решений открывалось и в трактовке оперного оркестра. Он мог ограничиться чисто служебной ролью, аккомпанируя вокальной партии, но мог стать и носителем сквозного развертывания, своего рода скрепляющей, объединяющей силой, выразителем внутреннего, не высказанного в слове смысла.

Среди примечательных сочинений 20-х годов, в которых обнаружились новые тенденции, можно указать на оперы «Лед и сталь» В. Дешевова (1930) и «Северный ветер» Л. Книппера (1930). Связь произведения Дешевова с драматическим спектаклем, использующим музыку, и шире — с самой эстетикой агитационного театра отчетливо ощутима. Отсюда идет подчеркнутая плакатность образных характеристик, ярко выраженная фрагментарность контрастных сцен; например, в опере есть и такая примета быта 20-х годов, как барахолка, где развернут калейдоскоп реченний, спонтанно возникающих выкриков, прорывающихся сквозь нестройный шум толпы. Вокальные партии развернуты в широком диапазоне средств интонирования — от сказанного до пропетого слова. Это значительно возвышает роль декламации, говора и других проявлений речевой выразительности. В таких условиях следовало бы позаботиться о средствах, способных укрупнить действие, о приемах, с помощью которых удалось бы протянуть нити взаимных связей между оперными сценами, основанными на принципе сквозного развития при отказе от номерной структуры. Однако естественный носитель подобного рода связей — оркестр — во многих операх, созданных в те годы, недалеко уходит от простого фона, что, по существу, сводит на нет роль симфонического начала.

[7] Это понятие разработано в трудах Б. Ярустовского (см. его «Очерки по драматургии оперы XX века», кн. 2.— М., 1978).

Крайняя разностильность «интонационных портретов» ощутима и в опере «Северный ветер» Книппера. Действие происходит в Баку времен гражданской войны, и это определило сочетание русской и восточной (азербайджанской) интонационной стихии. Своя характеристика дана и оккупационным войскам — английскому генералу сопутствует солдатская песенка «Долог путь до Типерери». Преодолеть же стилистическую пестроту, найти пути к объединению многообразных истоков в рамках законченного художественного целого композитору не удалось.

В 20-е годы наметились и некоторые другие тенденции в развитии оперного жанра: известное распространение получила опера для детей, началось освоение ранее немыслимых на оперной сцене сюжетов русской классической литературы («Тупейный художник» И. Шишова, 1929). Однако наиболее последовательно и художественно совершенно новые тенденции в развитии оперы XX века в целом и советской оперы в частности нашли в шедевре юного Д. Шостаковича — в его опере «Н о с» (1928) на сюжет одной из «Петербургских повестей» Гоголя.

Связь оперного первенца Шостаковича с исканиями «левого» театра 20-х годов совершенно очевидна, и открывается она с разных сторон. В этом смысле прав Б. Ярустовский, признавший оперу «Нос» детищем своего времени[8]. Но если бы этим дело и ограничилось, едва ли созданию Шостаковича удалось пережить свое время. Столь же верно и прямо противоположное суждение, подчеркивающее устремленность в будущее, явное предвосхищение музыкально-театральной практики 60-х и 70-х годов, когда многое из опыта передовых, «экспериментальных» работ периода юности советского сценического искусства стало неожиданно актуальным. «„Нос“ — орудие дальнобойное» — так назвал И. Соллертинский свое выступление в защиту оперы, имея в виду художественные завоевания, которые открывали пути к синтетическому спектаклю нового типа, где музыка ни в коей мере не утрачивает своей руководящей роли.

Намечая такие пути, композитор, конечно, в решающей мере исходил из опыта Мейерхольда, его постановок, основанных на радикальном переосмыслении классики. Обращение к фантасмагории Гоголя было особенно показательным. Она давала прекрасный материал для острого, сатирического обличения не только быта и нравов далекой николаевской России, но и тех негативных свойств человеческой природы, которые расцвели пышным цветом под неусыпным взором верноподданных слуг чудовищной бюрократически-полицейской машины. Мелкие, суетные интересы, возведенные

[8] См.: *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 2, с. 79.

в ранг первейших жизненных проблем, насквозь прогнившие устои общества, поддерживаемые продажной прессой, государственной церковью и тупоголовой, но всесильной полицией,— все это нашло отражение в опере Шостаковича. К ней по праву можно было бы отнести слова Луначарского, высказанные по поводу постановки гоголевского «Ревизора», осуществленной В. Мейерхольдом. В ней выдающийся режиссер «показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем, все еще живущего рядом с нами мира»[9]. Возможно, что свободное обращение с первоисточником — устранение одних эпизодов, добавление новых, включение текстов, заимствованных из других произведений Гоголя,— даже в наше время может показаться неоправданной модернизацией[10]. Но главное в опере Шостаковича сохранено: мы ощущаем изначальный смысл повести Гоголя, присущую ей интонацию «смеха сквозь слезы».

Показательно, что сам Шостакович решительно отвергал трактовку оперы как вызывающе-эксцентричной буффонады: «Несмотря на весь комизм происходящего, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествия излагает в серьезном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не „острит". Музыка тоже старается не острить»[11]. И хотя до конца с такой авторской оценкой согласиться нельзя, она все же имеет веские основания. Быть может, особенно справедливой она оказывается по отношению к трактовке главного героя — мелкого чиновника Ковалева, вокруг которого, собственно, и вращается невероятное повествование.

По сути своей Ковалев — законченный пошляк, вполне удовлетворенный своим положением в обществе, самим своим существованием. Именно такой герой неожиданно попадает в критическую ситуацию, противоречащую элементарному здравому смыслу. Он искренне потрясен своей внезапно обнаружившейся неполноценностью (как может жить среди людей человек без носа!), судорожно мечется в поисках выхода, пытаясь найти помощь у властей предержащих, у хранителей печатного слова, у целителя-эскулапа,— одним словом, ведет себя как человек, которого постигло непоправимое горе, полное крушение всех надежд. Его переживания смешны вовсе не потому, что фальшивы и ненатуральны,— они доподлинны. Комический эффект создается ничтожностью повода, равно как и тех его последствий, которые кажутся герою исполненными особой значительности. Пустяки в его сознании возводятся в ранг трагедии. В этом сказывается не только беспощадность

[9] А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1.— М., 1958, с. 406.

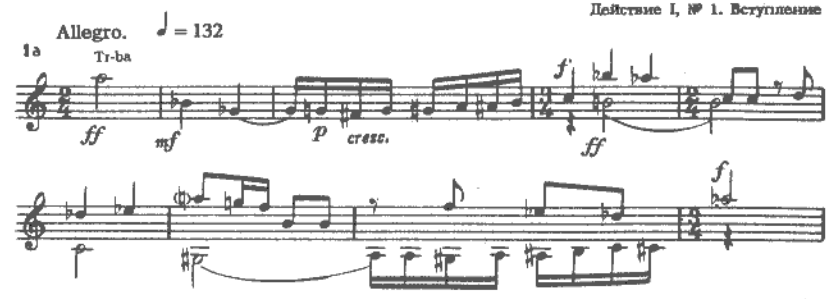
[10] Вместе со своими соавторами-либреттистами Е. Замятиным, Г. Иониным и А. Прейсом композитор ввел отдельные фрагменты, характерные фразы из «Старосветских помещиков», «Сорочинской ярмарки» (текст эпиграфа из «Энеиды» И. Котляревского), «Тараса Бульбы», «Ночи перед Рождеством» и даже из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского (песня Смердякова поручена лакею Ковалева Ивану).

[11] *Шостакович Д.* Почему «Нос»? — Рабочий и театр, 1930, № 3, с. 11.

нравственного суда, который вершит автор над своим героем, но и глубокая человечность, уникальная способность ощутить живую душу даже в таком заведомом ничтожестве.

И Шостакович уловил эту гоголевскую двойственность художественного анализа — средствами музыки он передал не только упоение самодовольством жалкой марионетки, но также неподдельную (потому и смешную!) искренность страданий персонажа, вдруг обретающего черты личности:

Действие I, № 1. Вступление



Действие II, картина 6-я, № 11. Квартира Ковалёва



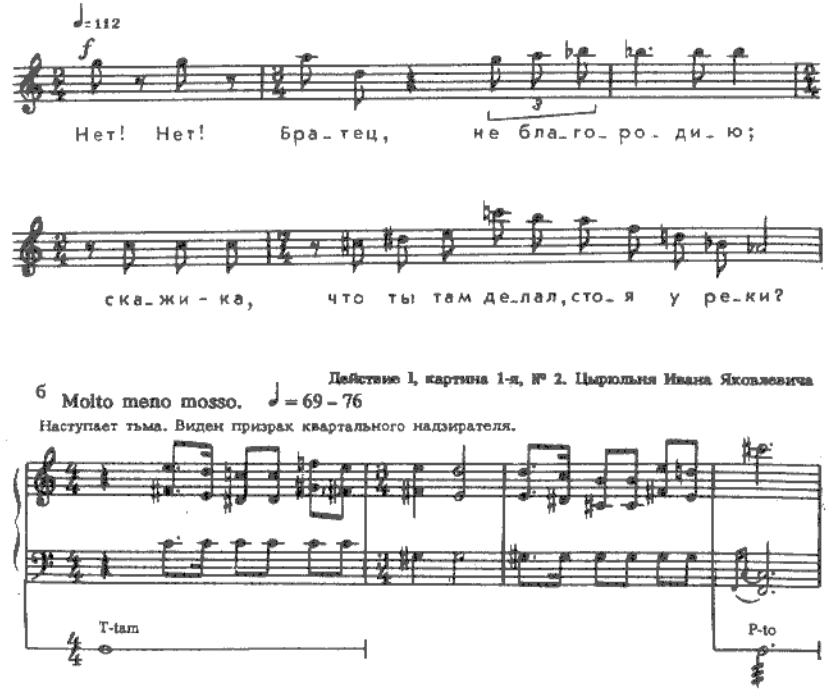
Вызывающе-нахальная реплика трубы (пример 1а) сочетает в себе пафос утверждения с какой-то игрушечной механичностью, словно перед нами марширующий автомат-манекен. Таков Ковалев на вершине торжества, таким он предстанет в эпилоге с заново обретенным носом. И как преображается его «интонационный портрет» под гнетом внезапно свалившегося несчастья (пример 1б)! Вне контекста эта музыка воспринимается вполне «всерьез», как выражение крайнего отчаяния. В горестных стенаниях Ковалева оживает, одушевляется общеевропейская «музыкальная идиома» — вечная и многоликая интонация вздоха.

Потерявший почву под ногами Ковалев одинок, но он живет и действует в многолюдном мире. Перед глазами зрителя развертывается галерея персонажей-масок, многие из которых выступают из небытия только для того, чтобы произнести пару коротких реплик и затем навсегда уйти из поля зрения[12]. Среди них есть и более заметные, получающие яркий «интонационный портрет». Незадачливый цирюльник Иван Яковлевич, его крикливая и вздорная супруга, пошловатый, под стать хозяину лакей Иван — все они запоминаются благодаря метко найденным, подчеркнуто утрированным музыкально-речевым характеристикам.

Но особую драматургическую роль приобретают два персонажа: фантастически-неправдоподобный Нос, разгуливающий по городу в мундире статского советника по ученой части, и хозяин околотка Квартальный. На примере этих персонажей особенно наглядно утверждается идея несовпадения тембра и персонажа, ситуации и героя, которая стала ключевым моментом в принятой композитором системе гротеска, представленного в разных «срезах». В облике Носа предстает двойник главного героя — он зависит от своего прародителя, но жаждет любой ценой самоутвердиться, доказать свое право на самостоятельное существование. Но в конце концов он так и остается тенью Ковалева, карикатурой на него. Несравненно более значительную роль играет в опере Квартальный — персонаж уникальный в мировой оперной литературе. Поистине гениальным стало решение передать его партию не грубому «солдафонскому» басу, а визгливо-напряженному тенору-альтино:



[12] Некоторые из эпизодических персонажей так и остаются безмолвными.



Несмотря на очевидные «интонационные преувеличения», в омузыкаленном облике Квартального нет и следа комикования — столь жуткое впечатление создает повелительная интонация персонажа, наделенного властью безнаказанно унижать нижестоящего. При этом он труслив и подобострастен, коль скоро на его пути встречается стоящий хотя бы одной ступенькой повыше,— он не стесняется открыто и нагло вымогать деньги при подходящем случае. Но с какой страстью он готов втоптать в грязь того, кто поначалу показался ему важным господином. Он — тоже марионетка, что подчеркнуто окарикатуренным звучанием приданного ему полонеза О. Козловского «Гром победы, раздавайся» (пример 2б). Но в его облике предстает вся громада бесконтрольной власти, требующей от обывателя беспрекословного повиновения.

А обыватели эти — всего лишь тупая, бессмысленная толпа, подверженная массовым психозам. Ее легковерность, суматошность, быстрый переход от бесцельного брожения к панике и трусливому ожесточению, покуда не прозвучит начальственный окрик и отрезвляющий полицейский свисток,— все это нашло точное выражение в массовых сценах оперы, пронизанных единым темпоритмом. Отдельные реплики, прорезывающиеся сквозь нестройный шум, утрированная вокализация текста и голый, прозаический говор, общая суета и выделение характерных групп обличают незаурядное мастерство в построении буффонных финалов, не лишенных моцартовской непринужденности. При этом отдельные

реплики то преподносятся особенно отчетливо, точно на них падает луч прожектора, то сливаются в нарочито нестройный шум, а действие переходит к чистой пантомиме. Но ключевые слова, характерные реплики закрепляются многократными повторениями, приобретая роль «словесного остинато»[13]. Широкий диапазон приемов вокального и «говорного» интонирования вплоть до их сочетания в одновременности и в последовательности отличает вокальный стиль оперы, в чем сказывается ее близость драматическим представлениям с музыкой.

Еще одно чисто музыкальное средство, примененное при характеристике как ведущих, так и эпизодических персонажей, связано с пародийным использованием жанров. Естественно, что в опере, где дано отражение бытовой повседневности в «кривом зеркале» гротеска, значительную роль играют бытовые жанры в подчеркнуто утрированной интерпретации. Здесь мы найдем галоп, вальс, чувствительный романс, плясовую песню, трубные сигналы. Но здесь присутствуют и серьезные жанры, подвергающиеся интенсивной деформации. По преимуществу используются полифонические прообразы — всевозможные каноны и фугатообразные построения. Таков, к примеру, знаменитый октет дворников, читающих объявления в газетной экспедиции,— известный прием вокальной полифонии, когда каждый голос интонирует свой, ему приданный текст,— здесь доведен до абсурда (ни одного слова разобрать нельзя, но в контексте сцены это неважно — тексты по сути своей однотипны).

Среди участников оперного действа есть один, роль которого исключительна. Это оркестр, на который в «Носе» падает особенно ответственная нагрузка. В отчете об аспирантской работе за 1927—1928 годы Шостакович подчеркнул, что «симфонизировал гоголевский текст не в виде „абсолютной", „чистой" симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собою „Ревизор" в постановке Вс. Мейерхольда»[14]. Наиболее наглядным выразителем симфонического начала и становится оркестр, который играет связующую и организующую роль. Именно он задает темпоритм подчас довольно развернутой сцене, насыщенной отрывочными, порой даже сугубо разговорными репликами. Необычен состав оркестра — он приближается к камерному (деревянные духовые представлены лишь единичными инструментами, к ним добавлены труба, валторна и тромбон). В этом можно усмотреть ориентацию на особый тип оркестра, утвердившегося в драматическом театре, тем более что у Шостаковича уже был опыт работы с портативным оркестром, действовавшим в театре Мейерхольда. Знамением времени стало значительное расширение «корпуса» ударных инструментов — им даже поручен отдельный

[13] Так, уже в 1-й картине супруга цирюльника многократно в визгливой манере повторяет слово «Вон»; реплика «Так его» создает ритмическую основу сцены избиения толпой Носа.

[14] Это высказывание приведено в книге Л. Данилевича «Наш современник».— М., 1965, с. 34.

антракт. Есть и необычные, «неоркестровые» инструменты, среди которых и русские народные (домры, балалайки). Весомость оркестра подчеркнута включением весьма развернутых оркестровых антрактов, а также пантомимических эпизодов.

И все же симфонизм партитуры «Носа» необычен, он менее всего напоминает нам о бетховенском целеустремленном развертывании. Он становится носителем особого типа театрального симфонизма, отразившего воздействие киноэстетики. Но чисто фоновой, задающей темп сценическому движению инструментальная часть «Носа» отнюдь не является. Оркестровые эпизоды оперы, нередко основанные на принципе построения «сверхмногоголосных» полифонических форм[15], пронизаны интенсивной динамикой мускульного движения, пластикой музыкального жеста. И это как нельзя более соответствует беспорядочной суете, развертывающейся на сцене, в которой, однако, нарастает паническая одержимость с виду бесцельных действий, продиктованных страхом, отчаянием и ожесточением. Трудно отказать музыке подобного рода сцен в динамике непрерывного развертывания, но тип движения по своим жанровым истокам близок многим скерцо симфонических циклов. Скерцозное начало, конечно, задает тон в этой опере, но здесь и речи нет о чисто игровой легкости: сохраняя энергию и непринужденность стремительного движения, музыка заключает в себе весьма серьезный внутренний смысл как выражение натиска неуправляемой стихии зла. Отсюда всего лишь один шаг к «злым» скерцо зрелых симфоний Шостаковича.

И наконец, о формах и общей композиции оперы. Она построена на чередовании различных по масштабу и значимости картин-эпизодов[16]. Легко уловить связь с принципом монтажности, что отразило воздействие тогда еще молодой «десятой музы» (опера появилась к моменту рождения звукового кинематографа, в становлении которого именно Шостакович сыграл немаловажную роль). Если обратиться к построению отдельных сцен, то и тут монтажный принцип выражен достаточно последовательно. Словно бы в насмешку над классическим единством места, в течение короткой картины действие может переноситься из одного конца города в другой[17]. Используется также прием совмещения планов.

[15] Многоголосный канон представляет собой 2-я картина оперы, где цирюльник Иван Яковлевич судорожно мечется по набережной, пытаясь незаметно избавиться от извлеченного им из печеного хлеба носа. Напротив, антракт между 5-й и 6-й картинами (Largo) основан на полифонической разработке «репрезентативной» темы, напоминающей инструментальные речитативы Баха и музыки эпохи барокко.

[16] Автор разделил оперу на десять картин. Однако в их состав не вошли вступления к I и II актам; напротив, антракты и интермедию, формально включенные в картины, можно рассматривать как самостоятельные номера (в этом случае число эпизодов доходит до шестнадцати).

[17] Так, в «Интермедии» беспорядочные метания толпы, охваченной праздным любопытством, приводят к разным переменам места действия: люди бросаются то к магазину Юнкера, то устремляются в Летний сад, где в мундире статского советника прогуливается Нос, обретший человеческий облик.

Так, первая встреча майора Ковалева с утерянным и обретшим человеческий облик Носом происходит в Казанском соборе, и их гротескный диалог идет на фоне отдаленного звучания вполне всамделишного церковного пения. Развернутую многоплановую монтажную композицию представляет собой 7-я картина («Окраина Петербурга»), где чередуются внешне как будто не связанные друг с другом эпизоды — напутствие Квартального, ставящего в засаду полицейских, диалоги отъезжающих перед готовым к отправке дилижансом, уморительная сцена с участием полицейских, вместо поимки опасного преступника напавших на куда более соблазнительную торговку бубликами, и, наконец, остервенелая погоня за Носом, когда ярость толпы подогревается невероятностью очевидного — зрелищем весьма заметной части человеческого тела в облике вполне респектабельного чиновника. Великолепной находкой является также одновременное совмещение двух разновременно протекающих действий: письмо, посланное Ковалевым коварной штаб-офицерше Подточиной, вздумавшей извести его колдовскими кознями, и ответ на него, где выясняется ее полная непричастность к делу о носе, читаются одновременно двумя парами действующих лиц[18].

Столь необычное создание, опрокинувшее многие привычные представления об оперном жанре, не могло не вызвать ожесточенной полемики, резкого столкновения мнений «за» и «против». И во мнениях людей, не принявших оперу, не было бы ничего предосудительного, не будь их критика столь вызывающе безапелляционной и похожей на категорическую директиву, не подлежащую обжалованию. Усилия такой критики, где особенно усердствовали деятели РАПМ, к сожалению, увенчались успехом — опера «Нос» была на многие десятилетия изгнана из репертуара. «Судьба талантливой оперы „Нос“ глубоко печальна,— писал Б. Асафьев.— Когда юноша-композитор осмелился раскрыть музыкой подлинную гоголевскую жизнь и через то „разделаться“ с тревожащими его воображение „образами прошлого“, то вместо тщательной оценки его раскритиковали „оглоблей“, просто обвинили в формализме»[19].

Определенную роль в трудной судьбе оперы сыграло изменение вкусов и ориентаций советской музыкальной общественности в период 30-х годов: опера «Нос» казалась слишком тесно связанной с эстетикой и стилистическими исканиями предыдущего десятилетия, которые утеряли свою актуальность. Но эти свойства заслоняли явную укорененность музыки «Носа» в старой традиции русской музыкально-речевой декламации, восходящей к «Каменному гостю» Даргомыжского и особенно к «Женитьбе» Мусоргского, где также взят за основу прозаический текст Гоголя. Но

[18] Точнее, происходит наложение двух разновременных событий: сначала Подточина и ее дочь читают послание Ковалева, затем Ковалев и его приятель Ярыжкин начинают читать ответ, хотя чтение письма еще продолжается.

[19] *Асафьев Б.* О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда».— В кн.: *Асафьев Б.* Критические статьи и рецензии.— М.; Л., 1967, с. 242—243.

были и другие, более непосредственные связи, восходящие к музыкальному театру Прокофьева. К его характеристике мы теперь и перейдем.

Из трех опер Прокофьева, относящихся к 20-м годам, реальностью советской музыкальной жизни той поры стала лишь «Любовь к трем апельсинам». И это можно понять, поскольку именно Прокофьев наряду со Стравинским воспринимался тогда как русский мастер, не связанный впрямую с советской действительностью и в какой-то мере стоявший в стороне от музыкально-художественного процесса в СССР. Но сходство положения двух великих русских мастеров было очевидно лишь в первом приближении. И, может быть, нагляднее всего это обнаруживается на примере их музыкально-сценических созданий. Если в опере «Мавра» (1922) Стравинский еще был связан в истоках своего творчества с русской традицией, то «Царь Эдип» (1927) утвердил наметившийся еще в балете «Пульчинелла» поворот к неоклассицизму. Этот виток эволюции мастера вызвал гораздо больший отклик в музыке тогдашнего Запада, нежели в той стране, с которой он был связан узами кровного родства как художник и человек. Стравинский не столько воспринял веяния зарубежной музыкальной культуры, сколько сам о п р е д е л и л направление ее исторического движения. Многим композиторам было близко то тяготение к гармонии, строгому порядку, которое русский маэстро находил не столько даже в шедеврах классического стиля, сколько в доклассической, барочной музыке, сочетая воспринятое из опыта старых итальянских, немецких и французских мастеров со следованием отечественной традиции, где наиболее существенной для него оказалась музыка Глинки и Чайковского.

Уже в «Мавре», относящейся наряду с хореографической кантатой «Свадебка» к русскому периоду его творчества, достаточно заметна опора на интонационные накопления песенно-романсовой культуры глинкинской и доглинкинской поры. И это сочетается со строгой конструктивностью, дисциплиной чувств, остротой ритма, выдающими художника времени расцвета антиромантических течений. В «Царе Эдипе» заметна прямая ориентация на стилистические прообразы оперы-сериа, не говоря уже о сюжете, заимствованном из античной драмы Софокла. Эта «новая мифологичность» была характерна для западной культуры первой половины XX века, но менее близка советскому художественному творчеству 20-х годов. Стравинский был и остался явлением отечественной культуры и одновременно культуры западной, хотя его воздействие на развитие советской музыки (особенно начиная с 60-х годов) трудно переоценить.

Иное положение в истории русской советской музыки занял Прокофьев. Он, по сути дела, никогда не отрывался от родной почвы и даже за рубежом оставался «полномочным представителем» музыки нового мира. По прошествии многих десятилетий и

в широкой исторической перспективе его музыка, созданная за рубежом, уже не воспринимается как нечто постороннее. Она стала органической частью именно русского музыкального творчества, поскольку в своей основе сохраняла преемственные связи с исканиями отечественной музыки предреволюционной поры и в то же время отразила новые веяния, обозначившиеся в советском искусстве первых лет революции и эпохи 20-х годов. Пожалуй, рельефнее всего эти связи сказались в оперном творчестве композитора, что стало ощутимо по-настоящему, быть может, только теперь, когда почти все оперы Прокофьева стали реальностью нашей музыкальной жизни.

Формально оперу «Игрок» (1916) можно отнести еще к дореволюционному периоду отечественного музыкального творчества. Однако именно в 20-е годы была осуществлена радикальная переработка этого сочинения (1927)[20] и даже велись переговоры о его постановке в СССР. Есть все основания рассматривать «Игрока» как первую художественно совершенную советскую оперу, вошедшую в обширный фонд прокофьевского наследия, освоение которого не завершено и на пороге XXI века. «Игрок» во многом определил направление развития советской музыки на многие десятилетия вперед и остался явлением глубоко национальным, органически возникшим на русской почве.

Обращение совсем юного художника к прозе Достоевского могло показаться неожиданным, особенно для тех, кто усматривал в музыке Прокофьева всего лишь выражение здоровой жизненной силы «футбольного поколения». И вправду, многое свидетельствует о несходстве оптимистического по внутренней сути мироощущения композитора и выражения духовных исканий людей с больной совестью, наполняющих романы Достоевского. Но так ли уж чужды были эти два русских художника? Чем объяснить устойчивый и прочный интерес молодого композитора к анализу психологии неуравновешенных, внутренне противоречивых героев? Начиная с ранней, только еще входящей в музыкальную жизнь «Маддалены» и вплоть до «Огненного ангела», где в центре повествования поставлена одержимая, мятущаяся Рената, композитор упорно, с редкой настойчивостью обращался к сюжетам, которые могли оправдать его искания нового языка для выражения сильных эмоций и всепоглощающих страстей.

Эта тенденция отчетливо обозначилась в первой опере композитора — «Маддалене», сочиненной им в годы обучения в консерватории[21]. Прокофьева привлек не столько сюжет кровавой драмы любви и ревности, сколько образ центрального героя, стоящего по ту сторону добра и зла. Восторженный художник Дженаро олицетворяет все прекрасное, что заключено в душе героини, а мрачный алхимик Стеньо — «изнанку», ее коварное и лживое существо. «Маддалена» — произведение ярких контрастов, развертывание действия изобилует внезапными переломами, в корне меняющими прежнюю установку. Его героиня в чем-то сродни роковой Саломее из драмы Оскара Уайльда, претворенной Рихардом Штраусом. В опере господствует ариозно-мелодический стиль, где рельефно прочерчена «эмоциональная кривая», проступающая в движении экспрессивной вокальной интонации при активной роли оркестра, раскрывающего внутреннее наполнение и смысловой подтекст действия.

«Игрок» стал закономерным звеном линии, начатой «Маддаленой», а Прокофьев выступил в нем как несравненный мастер глубокого психологического анализа[22]. «Игрока» принято определять как оперу-сатиру, и это само по себе справедливо. Но помимо ярких, разящих характеристик человеческих ничтожеств и нравственных уродов, в опере раскрыта трагедия незаурядной личности, умертвляющей в себе истинно человеческое под гнетом пагубной страсти. Нравственное падение героя повести Достоевского — бедного домашнего учителя Алексея — рельефно показано и в опере Прокофьева, ни в чем не уступившего своему великому предшественнику и соавтору.

У Прокофьева был также другой предшественник, опыт которого порой явно, порой подсознательно отразился на его опере. Многими нитями опера «Игрок» связана с «Пиковой дамой» Чайковского[23]. И там страсть к игре, жажда скорого обогащения приводят к гибели героя, гасят в нем истинно человеческие качества, приносят несчастье всем, кто оказывается у него на пути. Возникают даже отдельные сюжетные параллели (образы Бабуленьки и Графини, сцены в игорном доме). И все же принципиальные различия оказываются намного более существенными. Они сказываются вовсе не в том, что в опере Прокофьева менее ощутимо сострадание к изломанным судьбам людей, теряющих или безнадежно утративших свой человеческий облик, не в том, что опера «Игрок» будто бы лишена лирики: кардинальное несходство сказывается прежде всего в менее прямом, более отстраненном выражении сострадания художника, сохраняющего позицию трезвого наблюдателя, а также в ином качестве лирики, чуждой и намека на элегичность, равно как и явных связей с песенно-романсовой

[20] «Переделка его оказалась, в сущности, полным пересочинением, хотя главный материал и план его остались». Так писал Прокофьев Н. Мясковскому о своей работе над новой версией «Игрока». В другом письме тому же адресату он прямо говорит: «...В новой редакции „Игрок" совсем другая вещь, чем раньше» (см.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания.— М., 1961, с. 654).

[21] Опера написана в 1911 году, но спустя два года коренным образом переработана. В ее основу положена одноактная пьеса второстепенного драматурга барона Ливена (псевдоним М. Г. Ливен-Орловой). Сочинение долго пролежало в архиве издательства Кусевицкого и лишь в конце 70-х годов впервые было исполнено по Лондонскому радио.

[22] Композитор здесь был неодинок. Такую же не по годам тонкую и глубокую психологическую проницательность проявил Шостакович в «Катерине Измайловой»; если же обратиться к литературе, то прежде всего вспоминается юный автор «Тихого Дона», рано обретший творческую зрелость.

[23] Параллель «Игрока» с «Пиковой дамой» проведена в книге М. Сабининой «„Семен Котко" и проблемы оперной драматургии Прокофьева».— М., 1963, с. 43.

культурой (что придавало музыке Чайковского особую непосредственность воздействия, ценнейшее качество живой общительности).

Прокофьев сохранил прозаический текст Достоевского, и в этом его опера предвосхитила позднейшие искания советских мастеров, равно как и подхватила ту линию, которая была начата еще «Женитьбой» Мусоргского и продолжена отчасти как тем же Мусоргским и Римским-Корсаковым, так и их антиподом Чайковским.

В опере «Игрок» поставлена сложная и нелегкая проблема музыкальной декламации, или, если следовать привычному, но неточному словоупотреблению,— мелодизированного речитатива. Сам Прокофьев в своих высказываниях на данную тему был крайне категоричен. «Вся опера написана в декламационном стиле»,— решительно заявил автор в 1916 году на страницах газеты[24]. Но в рамках такого «декламационного стиля» можно встретить самые разнообразные приемы вокального интонирования — от сугубо речитативных фраз до полнокровного пения, обладающего тематической рельефностью и даже (пусть не всегда явно) обрисовывающего контуры строфических форм. Текст Достоевского существенно переработан, предельно сжат — ему придана бóльшая структурная четкость, дабы приблизить его к требованиям музыки, расчлененной на осмысленные, порой достаточно протяженные построения.

В центре внимания композитора стояло, однако, нахождение точных и метких интонационных характеристик. Через вокальную интонацию, поддержанную оркестром, Прокофьев движется к образу, с ее помощью раскрывает он внутреннюю суть своих героев, с пластической рельефностью передает порой причудливые, как будто мало мотивированные «перепады» настроений своих персонажей.

В центре повествования стоит его главный герой, заброшенный волею судеб в злачное место — вымышленный немецкий курорт Рулетенбург. Многое в облике персонажа было близко Прокофьеву, ворвавшемуся, подобно метеору, в российскую музыкальную жизнь. Алексей молод, полон нерастраченных сил, но одинок, скрывает тоску неразделенной любви за напускной бравадой и дерзостью, питаемыми до болезненности обостренным чувством собственного достоинства. Тупое прозябание по образу и подобию иссушающих будней немецкого семейства во главе с добродетельным фатером ему не по душе (см. пример 3).

В приводимом монологе выражено жизненное кредо Алексея — его нравственная позиция, его неприятие мещанского скопидомства, возведенного в ранг высочайшей нравственной нормы. На примере этого монолога особенно очевидны принципы, которыми руководствовался композитор при создании музыкальной характеристики персонажа. Отчетливая подача текста, броская формульность его отдельных смысловых единиц (синтагм), удар-

[24] См.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 206.

3 Con fuoco

Алексей



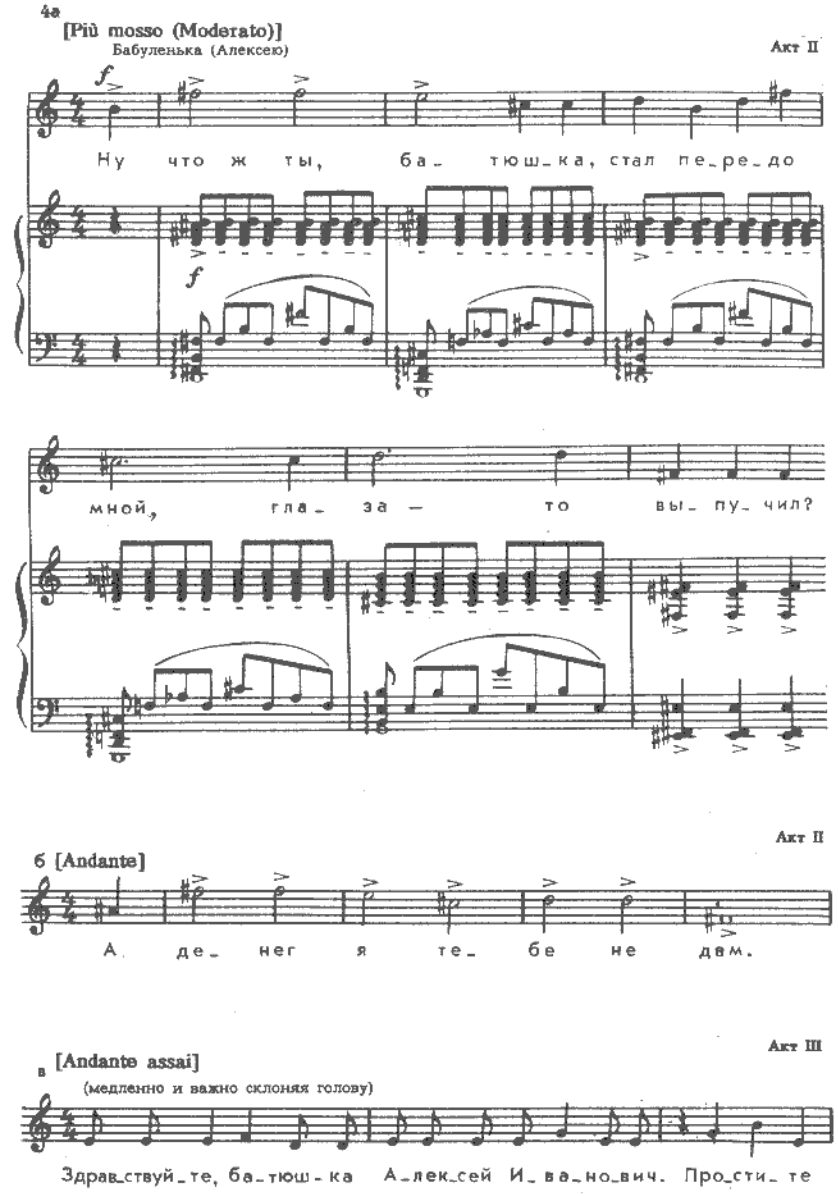


ная акцентировка ключевой реплики («и копят деньги») — все это сочетается с редкостной силой сцепления отдельных оборотов, развернутых в законченную и протяженную музыкальную тему, замыкаемую четким кадансом. Прокофьев остается композитором, приверженным к рельефному тематизму даже в опере, где музыка отмечает малейшие повороты текста, крупным планом выделяет его существенные, «играющие» детали. Носителем тематизма может стать оркестр, к которому «подстраивается» вокальная партия. Но так или иначе, расчленяющие силы, проистекающие из декламационной подачи текста, уравновешиваются силами сцепления, той ролью продолжающего тематизма, которая сообщает музыке особенную непрерывность развертывания.

Главный герой «Игрока» внешне не остается в одиночестве — он вовлечен в запутанные дела взявшего его на службу семейства не только как посторонний наблюдатель, но и как равноправный участник. Ведь именно там, среди этих полугротескных персонажей и та молодая женщина, к которой он испытывает противоречивое чувство любви-ненависти. И он даже не подозревает, что чувство это — взаимно.

Пристальное внимание композитор уделил с виду важной и осанистой фигуре генерала — отца семейства. Именно он становится благодарной мишенью для метания стрел сатирического разоблачения. За импозантностью открывается человеческое ничтожество, сластолюбие селадона, беззащитность перед откровенным вымогательством, быстрота и легкость перехода от безудержного самодовольства и начальственного распекающего тона к унизительному заискиванию. И все это достигнуто опять-таки средствами интонационной характеристики, где важные, полновесные шаги «белых» длительностей сменяются то торопливой скороговоркой, то сладостными пропеваниями, то горестными стенаниями, которые не вызывают, однако, у окружающих ничего, кроме насмешки и презрения. Под стать ему и другие персонажи-маски — оборотистый и циничный «маркиз», холодная и расчетливая Бланш — дама сомнительной репутации, которая ради выгоды распаляет воображение пылкого не по возрасту старика. Их антиподом является благородный аристократ, племянник настоящего лорда Астлей, который промелькнул в опере лишь бледной тенью.

Совершенно особое, даже исключительное положение занимает образ сумасбродной, упрямой до безрассудства Бабуленьки. Это вовсе не живущая всецело прошлым графиня «Пиковой дамы» — она не утеряла проницательности, живости ума и отлично видит окружающих ее людей насквозь. Для Прокофьева этот образ оказался столь важен, возможно, потому, что в нем он ощутил двойник главной героини Полины с ее властностью, крутым нравом:





Повелительный тон, четкая очерченность реплик, завершаемых твердыми «волевыми» окончаниями, обличают нрав самовластной барыни, привыкшей к раболепию и беспрекословному повиновению. И даже сломленная, уничтоженная своим бессмысленным упорством, желанием любой ценой настоять на своем, она сохраняет свое человеческое достоинство и самообладание. Здесь сказался поистине уникальный «интонационный слух» Прокофьева, нашедшего точный музыкальный эквивалент речевому высказыванию, поднятому на ступень истинно художественного обобщения, сказалась мудрость интуитивного постижения жизни, поразительная для совсем еще молодого мастера.

Все эти точные и меткие характеристики, как правило, возникают в живом общении действующих лиц. «Игрок» есть о п е р а д и а л о г о в, а столкновение характеров словно бы высекает искры, настолько противоречивы и несовместимы побуждения действующих лиц. В этом смысле уникален заключичительный диалог Алексея с нежданно обретенной и тут же потерянной им безвозвратно Полиной. Можно усмотреть в этом диалоге всего лишь борьбу уязвленных самолюбий, столкновение спонтанно возникающих капризов, питаемых взаимной нетерпимостью. Но если вслушаться в прокофьевское образно-интонационное решение финала оперы внимательней, то за всем этим проступает другое – несовместимость искреннего и горячего чувства со страстью к самоутверждению вне зависимости от того, связана ли она с жаждой обогащения или со стремлением взять верх, поставить на своем. Полина задумана Прокофьевым вслед за Достоевским как цельная и бескомпромиссная натура. Она способна пожертвовать всем, что у нее есть, без остатка, но требует такого же самопожертвования и от любимого человека. Ей совершенно чужд другой, переродившийся Алексей – игрок, способный хоть на минуту забыть о ней под властью всепоглощающего азарта. И деньги, которые она намеревалась отдать подлецу-маркизу, находят иную цель – швыряя их в лицо Алексею, она вымещает свое разочарование, свою боль при виде гибели порой смешного и нелепого, но бесконечно преданного ей человека. В движении интонации у вокальных партий последней сцены оперы отчетливо заметно точное следование капризным, часто вовсе нежданным

сменам настроений, удвоенных и усиленных оркестром; но при всем этом ни на мгновение не нарушается та непрерывность музыкального тока, та связь предыдущего с вытекающим из него последующим, которые составляют суть оперного симфонизма.

Наиболее ярким, последовательным его выражением следует, однако, признать масштабную массовую сцену в игорном доме, выделяющуюся, подобно монолиту, в окружении бесконечных диалогов. Существенной ее особенностью стал принципиальный отказ от как будто напрашивающегося участия хора. Обосновывая такое решение, композитор писал: «Эта сцена не имеет хора, так как хор не гибок и не сценичен,— но она требует многочисленных участников — игроков, крупье, наблюдателей, причем каждый из них имеет свой определенно очерченный характер»[25]. Но это очерченность масок, ведущих вокруг героя, захваченного азартом игры, нескончаемый хоровод. Они не просто комментируют его смелые до безрассудности решения, но в какой-то степени раскрывают его внутреннее состояние. Тем самым рельефнее высвечивается главное — на наших глазах совершается падение героя, из искреннего, правдивого, способного к отзывчивости человека рождается игрок, сознание которого помрачено манящим призраком богатства. И гласом вопиющего в пустыне звучит отчаянная реплика бледной дамы: «Спасите же его, спасите, он гибнет, спасите!» Большинство же собравшихся вокруг игорного стола испытывают смешанные чувства — зависть к небывалому успеху героя сочетается с гордостью за того, кто отомстил проклятому заведению, где было просажено немало состояний. Горестный вывод наблюдателя-англичанина («Но не осталось ничего от человека: смешон и жалок») тонет в восторженных кликах толпы. Потому так естественно эти реплики возникают в помраченном сознании Алексея на пути к его бедной каморке, где его ждет напрочь забытая им любимая женщина. Голоса за занавесом и в оркестре во втором антракте IV действия оперы служат уже не просто косвенной характеристикой героя: они сами есть прямое выражение его смятенного состояния, сильнейшего эмоционального возбуждения, эйфории, возникших под воздействием не уложившегося в сознании непреложного факта — кажущегося осуществления всех надежд.

На примере сцены в игорном доме, представляющей собой своеобразное полирефренное рондо, наглядно проступают принципы организации масштабных оперных форм у Прокофьева: последовательное чередование отдельных разнохарактерных реплик сменяется в моменты общего возбуждения их полифоническими наложениями, создающими эффект организованной нестройности, где все перебивают друг друга в жажде поделиться своими впечатлениями. Помимо пульсаций сгущений и разряжений ансамбле-

[25] Далее Прокофьев добавляет: «Все это, при крайней быстроте и сложности действия, образует запутанный клубок, который потребует весьма значительной работы при постановке» (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 205).

вой ткани, где выделяются монотонным однообразием рефренные реплики крупье, организующую, «укрупняющую» роль играет также оркестр. Он не просто является связующим началом в силу непрерывности его звучания — а задает темпоритм сцены.

Почти что въявь предстает монотонное вращение шарика рулетки и даже момент его остановки. В то же время именно такое непрерывное кружение составляет смысл того действия, которое развертывается на сцене,— разношерстная толпа точно так же водит свой нескончаемый хоровод вокруг игорного стола, где исчезают лица, смываются индивидуальности и проступают лишь маски, искажающие облик людей до неузнаваемости. Такое сочетание изобразительного и смыслового, меткой характеристики через музыкально-пластический жест и обобщение, дорастающее до символа, составляет ведущее свойство стиля Прокофьева и, даже шире, его эстетики. Помимо этого, механическая равномерность вращательного движения, периодически устанавливающегося и прекращающегося с неуклонной регулярностью, становится одним из средств, подчеркивающих быстроту и стремительность смен событий за карточным столом, точно свивающихся в запутанный клубок.

Но и в многочисленных диалогах, где действуют лишь немногие участники, роль оркестра также становится организующей. С одной стороны, он словно удваивает, высвечивает вокальные партии, подчеркивая ударные реплики, выделяя смысловые акценты. С другой — объединяет несколько реплик подряд, звучащих на фоне однотипного фактурного рисунка. Он же благодаря резким сменам таких рисунков, выразительной роли пауз — внезапного прекращения звучания — подчеркивает резкие перемены эмоционального наполнения ситуаций, спонтанно возникающие в ходе диалогов-поединков действующих лиц, где каждый ни секунду не колеблется нанести меткий и часто беспощадный удар «словесной рапирой». А оркестр усиливает такой удар, не только придавая реплике подчеркнутую ритмичность, «жестовую рельефность» интонации, но и создает ее темброво-гармоническое «окружение», где подчас бывает столь важна выразительность острого диссонанса.

Хотя «Игрок» Прокофьева уже представил в законченном выражении некоторые существенные черты оперного стиля композитора, он все же лишь определил начало его эволюции, где открывались новые, подчас весьма неожиданные грани. Именно это и произошло в следующей опере композитора «Любовь к трем апельсинам» (1919), которая не просто стала фактом музыкально-общественной жизни страны, но органически вписалась в театральные искания, развернувшиеся в 20-е годы. И это ничуть не удивляет, потому как озорная эксцентриада третьей оперы Прокофьева отлично гармонировала со сходными по общей направленности спектаклями советского драматического театра 20-х годов. Нарочитая демонстрация театральной условности, даже какая-то вызывающая игра ею, сочетавшаяся с осмеянием привычных штампов «хорошо сделанной» пьесы,— все это било ключом в постановках Е. Вахтангова (напомним о его нашумевшей «Принцессе Турандот») и, конечно, прежде всего в спектаклях В. Мейерхольда.

Вновь пришлось вспомнить о нем по той причине, что именно сценарий заново реконструированной и модернизированной пьесы великого мастера итальянского театра Карло Гоцци, разработанный при участии режиссера-новатора, был положен в основу оперы Прокофьева. Это был своего рода манифест обновленного театра представления, долженствующего, по мысли Мейерхольда, послужить противовесом засилью натурально-психологического театра.

Прокофьев не ограничился простым следованием данному сценарию — он видоизменил и существенно переработал его, приспособив к нуждам музыкальной драматургии. Взамен насмешки над стереотипами серьезного драматического театра, что нашло отражение в споре трагиков и комиков, он предпринял жестокое «„избиение“ оперных штампов» (И. Соллертинский)[26]. Мишенью для метания критических стрел стали типично оперные ситуации, находки романтической оперы, ставшие расхожей монетой. Нужно, однако, сразу же подчеркнуть, что прокофьевский юмор направлен не столько против оперной условности как таковой, сколько против злоупотребления ею, против фальши аффектированных «оперных страстей».

При этом композитор не только не отказывается от театральной условности, но, напротив, широко и даже вызывающе-демонстративно пользуется ею. «Сценическая часть увлекала меня чрезвычайно,— свидетельствует он в „Автобиографии“.— Новостью были три разных плана, в которых развивалось действие: 1-й — сказочные персонажи: принц, Труффальдино и др., 2-й — подземные силы, от которых они зависели (маг Челий, Фата-Моргана), и, наконец, 3-й — Чудаки вроде представителей дирекции, которые комментировали все предыдущее»[27].

Последний план особенно важен, поскольку Чудаки не выступают в одиночестве — за ними следует свита трагиков, комиков, лириков и пустоголовых. Уже в прологе развертывается забавная перепалка между сторонниками многозначительных философских решений, радости и здорового смеха, мечтательно-проникновенных излияний и поборниками двусмысленных острот и нарядных туалетов. Но Чудаки выступают не просто в роли арбитров, в конечном счете разгоняющих лопатами непрошеных советчиков, которые то и дело норовят выступить на авансцену в подходящий момент. В критические ситуации, когда действие заходит в тупик, они нарушают ими же установленные «правила игры», которые они призваны строго блюсти, не допуская постороннего вмешательства в события. Переходя грань условности, они спасают гибнущую от жажды в пустыне принцессу Нинетту, доставляя ведро вожделенной воды, они же ловко заточают злобную Фата-

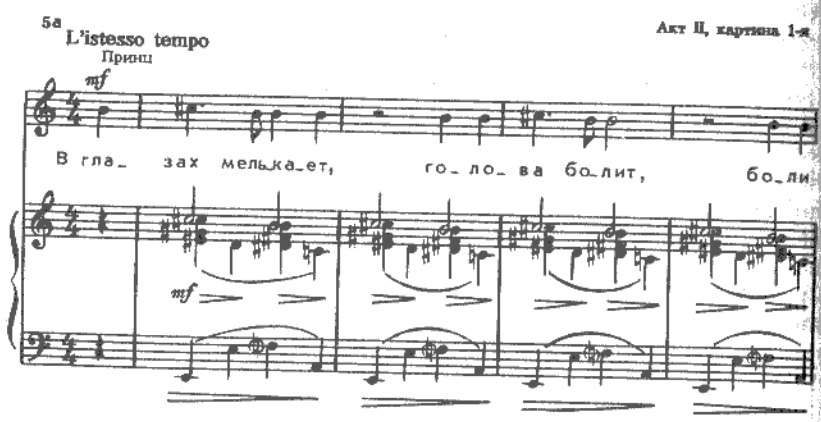
[26] *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды.— Л., 1956, с. 226.
[27] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 165.

Моргану в свою наблюдательную башню, тем самым выводя ее из игры.

Параллелизм двух планов, реального и фантастического,— старая фольклорная традиция, которая отражена в народных сказаниях и легендах и совершенно естественна для балаганных представлений, восходящих к незапамятным временам. Как и в поэмах Гомера, реальным людям сопутствуют персонифицированные фантастические силы, покровительствующие противоборствующим сторонам. В опере Прокофьева такие силы предстают в облике бутафорски-театрального мага Челия и злобной старушонки Фата-Морганы, за которыми стоит сам князь тьмы, выступающий под именем Фарфарелло. Но наследники романтических магов и фей не всесильны, а герои условно-реального плана вовсе не становятся их марионетками. Решает не столько чудесное вмешательство потусторонних сил, сколько их собственная находчивость и инициатива. Потому так бессилен напыщенный маг Челий и столь легко посрамляется могущественная Фата-Моргана.

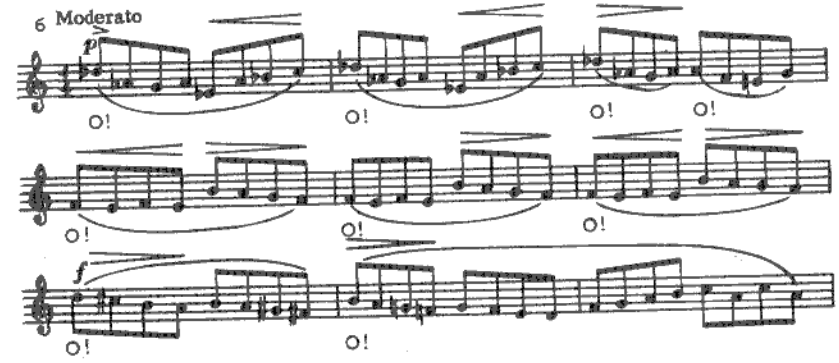
Но и сами герои — лишь отражение житейской реальности, своего рода условно-театральные маски, которые не столько живут на сцене, заставляя нас поверить в доподлинность на ней происходящего, сколько разыгрывают, по сути дела, невероятное представление. Иначе и не может быть в воображаемом царстве короля Треф, одежды которого подобны игральным картам. Не случайно композитор использует прием двойной маски — его персонажи, с одной стороны, выступают в традиционных амплуа итальянской комедии dell' arte (отсюда имена Панталоне, Труффальдино, Смеральдина), с другой — в роли персонифицированных карт (первый министр Леандр, одетый королем Пик).

Именно такая условность масок явственно свидетельствует, что переживания подобного рода героев основного, quasi-земного действия не следует принимать всерьез. Прокофьев подчеркивает это нарочито-утрированной интонационной характеристикой. Таковы комичные в своей нарочитости стенания больного принца, пораженного черной меланхолией:





Акт II, картина 1-я



В основу интонационного решения положена все та же «интонация вздоха», восходящая к шедеврам Монтеверди и Перселла. Но именно настойчивое до назойливости ее обыгрывание и создает обратный эффект с н и ж е н и я серьезной эмоции, пародии на нее. Неподражаемый комизм сказывается как раз в том, что средоточием развития комедийного действия является такой поначалу вялый, апатичный, хныкающий персонаж. А целью усилий армии сочувствующих и противоборства недоброжелателей становится не столько желание исцелить принца либо окончательно свести его в могилу, сколько вернуть ему облик и внутреннее состояние блистательного театрального героя, соединив его к тому же с достойной избранницей. Извечная борьба добра со злом развертывается на театральных подмостках не «взаправду». Смешны карикатурно обрисованные злодеи, плетущие зловещий заговор[28], постоянно попадают в комические положения всесильные покровители героев. Снижено и осмеяно заклинание дьявола, в свое время

[28] В облике нерешительного Леандра, побуждаемого к действию непримиримой Кларисе, нетрудно узнать Тельрамунда и Ортруду из вагнеровского «Лоэнгрина».

потрясшее первых зрителей «Фрейшюца» Вебера, смешон и сам хозяин преисподней, являющийся незадачливому магу Челию.

Реально, доподлинно лишь одно — бодрящий, оздоровляющий смех, творцом которого становится Труффальдино — человек, умеющий смешить. Труффальдино занимает в опере особое положение — он заводила, движущая сила действия[29]. Однако решающие события, создающие перелом в развитии действия, словно бы происходят по воле случая, вопреки отчаянным и бесплодным усилиям шута. Он долго и тщетно пытается рассмешить принца, перекормленного дурными рифмами и выспренними мартеллианскими стихами, но нежданно достигает своей цели, толкнув некстати подвернувшуюся старушонку, которая оказывается самой Фата-Морганой. Но особенно впечатляюще такой нежданный поворот представлен Прокофьевым в сцене, разыгрывающейся в замке волшебницы Креонты.

Ее страшная прислужница, чудовищная кухарка уже готова расправиться с непрошеным гостем ударом гигантской суповой ложки, как вдруг замечает на потерявшем было последнюю надежду весельчаке Труффальдино волшебный бантик, подаренный на всякий случай магом Челием. Нежданное смягчение грозной кухарки (ее партию исполняет хриплый бас-травести[30]) сказывается не только на изменении типа интонирования, но и в метаморфозе ее тембровой характеристики, своего рода музыкально-пластического жеста — грозные вопли тубы вдруг сменяются нежной пасторалью солирующей флейты. Эта меткая, «играющая» деталь подчеркивает комедийный смысл происходящего на сцене, бессилие злобы, пасующей перед с виду жалким, но непобедимым героем. Ибо Труффальдино — неуязвим, и даже могущественные подземные силы не могут совладать с простолюдином-шутом, владеющим таким мощным и бьющим без промаха оружием, как смех.

«Любовь к трем апельсинам» была задумана Прокофьевым не только как художественное отрицание расхожих оперных штампов. Своим легко-веселым стилем она противостоит и тому явлению музыкального театра, которое надолго поработило сознание творцов музыки, верных оперному жанру. «Я считаю,— недвусмысленно заявил Прокофьев,— что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств»[31]. Эти слова были высказаны в 1916 году в связи с готовившейся, но так и не состоявшейся

[29] Об этом сказано в книге Б. Ярустовского «Очерки по драматургии оперы XX века», кн. 2, с. 53.

[30] Здесь также возникает пародийный эффект несовпадения тембра и персонажа, который позднее использует Шостакович в опере «Нос».

[31] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 206.

постановкой «Игрока». Но их с не меньшим основанием можно отнести и к последующей опере композитора.

Выразительная и точная декламация, мастерство построения выпуклой, интонационно-характерной реплики и в ней играет первостепенную роль. Но точно так же встает вопрос о принципах объединения действия, о чисто музыкальных «скрепляющих» нитях. И парадоксальным образом оказалось, что уроки Вагнера не пропали даром — они, в частности, отразились в значительной, а порой даже ведущей роли оркестра, обеспечивающего непрерывность «музыкального тока». Но стиль оркестровой выразительности, равно как и природа инструментальной характеристики персонажей, полярно противоположен принципам вагнеровской музыкальной драмы. В опере Прокофьева царит дух скерцозности и отнюдь не злого гротеска. При этом именно законченные оркестровые эпизоды организуют действие, задавая темпоритм, в отличие от «Игрока» выдерживаемый порой на значительном протяжении. Такова роль скерцо, занимающего два антракта между картинами III действия оперы,— на фоне его музыки развертывается забавная пантомима, которая чем-то сродни фантастическим полетам в русских комических операх[32]. Музыкально-пластический жест господствует также и в сцене мага Челия и Фата-Морганы, где грозный маг проигрывает своих любимцев в карты (еще один вариант карточной игры как символа игры жизненной). Не реплики героев, не вокальная сторона определяют смысл происходящего, а именно события музыкальные, преподносимые оркестром (музыкально иллюстрируются даже ходы партнеров). Стихия непрестанного движения, имеющего не только чисто дансантную природу, но связанного с любыми ритмически организованными сценическими эволюциями от бурного пляса, стремительной погони до размеренного шествия, составляет первооснову оперы, ее ведущее свойство. Прямым, непосредственным выразителем такого движения и становится оркестр — носитель подчеркнуто-инструментальной, темброво-индивидуальной характеристики.

В оркестре сосредоточены также лейтмотивные, лейттембровые и лейтгармонические характеристики[33]. Они и создают разветвленную систему «арочных перекрытий», сообщают музыке свойства зеркальной симметрии. Такая симметрия сказывается не только на уровне сюжетного движения благодаря повторности ситуаций, репризности положений. Она достигнута и чисто музыкальными средствами. В этом смысле особенно важную роль играет популярнейший марш, достойно продолживший русскую традицию сказочных оперных шествий в духе корсаковского «Золотого петушка»:

[32] Можно напомнить о путешествии кузнеца Вакулы в «Черевичках» Чайковского и в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова и, конечно, о прославленном «полете шмеля» из его же «Салтана».

[33] Об этом сказано в книге Б. Ярустовского «Очерки по драматургии оперы XX века», кн. 2, с. 60—61.



История донесла до нас множество оперных маршей с их приподнятой торжественностью. Прокофьевский марш сохраняет характер церемониала, но он обретает в опере какую-то игрушечность, марионеточность. Не последнюю роль в создании такого впечатления играют неожиданные, чисто прокофьевские тонально-гармонические сдвиги, возникающие в сопоставлениях элементарных трезвучных гармоний, принадлежащих далеким, неродственным тональностям[34]. Марш предвещает веселое представление во II акте оперы, он симметрично отражается в IV, также выполняя функцию предвещания, но в ином роде он непосредственно предшествует появлению принцессы Нинетты, превращенной коварными кознями злодеев в отвратительную крысу[35]. Злодейский замысел, которому как будто уже ничто не способно помешать, рушится в мгновение ока, подобно карточному домику, и появление веселого марша знаменует неизбежность торжества сил света и добра.

[34] Основная тема марша начинается в As-dur, но завершается доминантой g-moll, по пути затронуты минорные трезвучия, построенные на VII (g), III низкой (ces=h) и V ступенях (es) исходной тональности.

[35] Причем и тут неясно, обретает ли она человеческий облик под воздействием отчаянных заклинаний мага Челия или от выстрела, который производит стража по королевскому приказу.

Остается сказать несколько слов о постановках оперы, осуществленных в конце 20-х годов в Москве и Ленинграде. Насколько высоко оценил композитор работу ленинградцев, свидетельствует его письмо на имя директора академических театров РСФСР: «Это была не только лучшая постановка по сравнению с до сих пор виденными мною, но и к тому же лучшая настолько, что остальные кажутся рядом с нею глубокой провинцией»[36]. Более сдержанно композитор оценил постановку в Москве, которая показалась ему более богатой, чем ленинградская, но, однако, менее слаженной[37]. Как бы то ни было, обе премьеры органично вписались в музыкально-театральную жизнь того времени и оказались в русле исканий отечественного театра 20-х годов.

Судьба четвертой оперы Прокофьева, созданной на сюжет повести В. Брюсова «Огненный ангел» (1927), оказалась куда менее счастливой. На первый взгляд, возникновение нового оперного замысла породила чистая случайность — под рукой оказалась нашумевшая в свое время повесть Брюсова. «После легко-веселых „Апельсинов“ интересно было взяться за страстно мятущуюся Ренату. Средневековая обстановка с путешествующими Фаустами и проклинающими архиепископами тоже была заманчива» — так объяснил композитор свое намерение. Но тут же справедливо добавил, что увлечение его «было не ко времени»[38]. Нельзя не согласиться с этим высказыванием: трудно было представить что-либо более чуждое творческой направленности советского оперного, равно как и драматического театра самых разных стилей и ориентаций, нежели замысловатая история, где оживают мрачные образы средневековья и предстает причудливая смесь скепсиса и вольномыслия с дикими суевериями. Едва ли созвучна времени была и главная героиня с ее болезненной экзальтацией, трагическим надломом. Это во многом объясняет трудности вхождения оперы в советскую музыкальную жизнь — лишь в 1984 году опера впервые была поставлена в Советском Союзе в Перми, а затем в Ташкенте.

Но опера оказалась «не ко двору» и на тогдашнем Западе. В ней не было ни следования привычным оперным штампам, ни дразнящей, «эпатирующей» сенсационности дерзких новаций — это было серьезное произведение, где композитор поставил определенную художественную задачу и выбирал лишь те средства, которые

[36] Далее Прокофьев добавляет: «Блеск и легкость, с которыми идет пролог, фантастика инфернальной сцены, бегающие стопы летающего Труффальдино, трапеции, клетка с Фата-Морганой, головокружительные темпы и точность в сцене перед появлением кухарки — все это могло быть достигнуто благодаря исключительному художественному уровню, на котором находится академическая опера с ее образцовыми солистами, хором, оркестром и техническим персоналом, и благодаря редкой талантливости создателей спектакля Дранишникова, Радлова и Дмитриева» (С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 653).

[37] См.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 185.

[38] Там же, с. 165.

были абсолютно необходимы на пути к главной цели — отражению «диалектики души», сложного женского характера с его непредсказуемыми реакциями. Определенные трудности возникли также в силу сценической невыигрышности произведения — значительную его долю составляют пространные монологи и диалоги действующих лиц, во время которых ничего не происходит, а потому нет простора для фантазии постановщика в изыскании эффектных мизансцен[39].

И все же речь идет о выдающемся произведении, значительно превосходящем по качеству музыки все созданное Прокофьевым до сих пор. «...Я все-таки думаю, что не ошибусь, если буду считать „Огн[енного] а[нгела]“ сочинением, где Вы встали во весь рост как музыкант и как художник, ибо для того, чтобы дать такие образы, как Рупрехта и Ренаты, во всей их глубине и невероятно человечной сложности, надо созреть до полной гениальности»[40]. Следует согласиться с мнением Н. Мясковского, в котором нет преувеличений, и признать четвертую оперу Прокофьева одним из крупнейших достижений отечественного музыкального театра XX века.

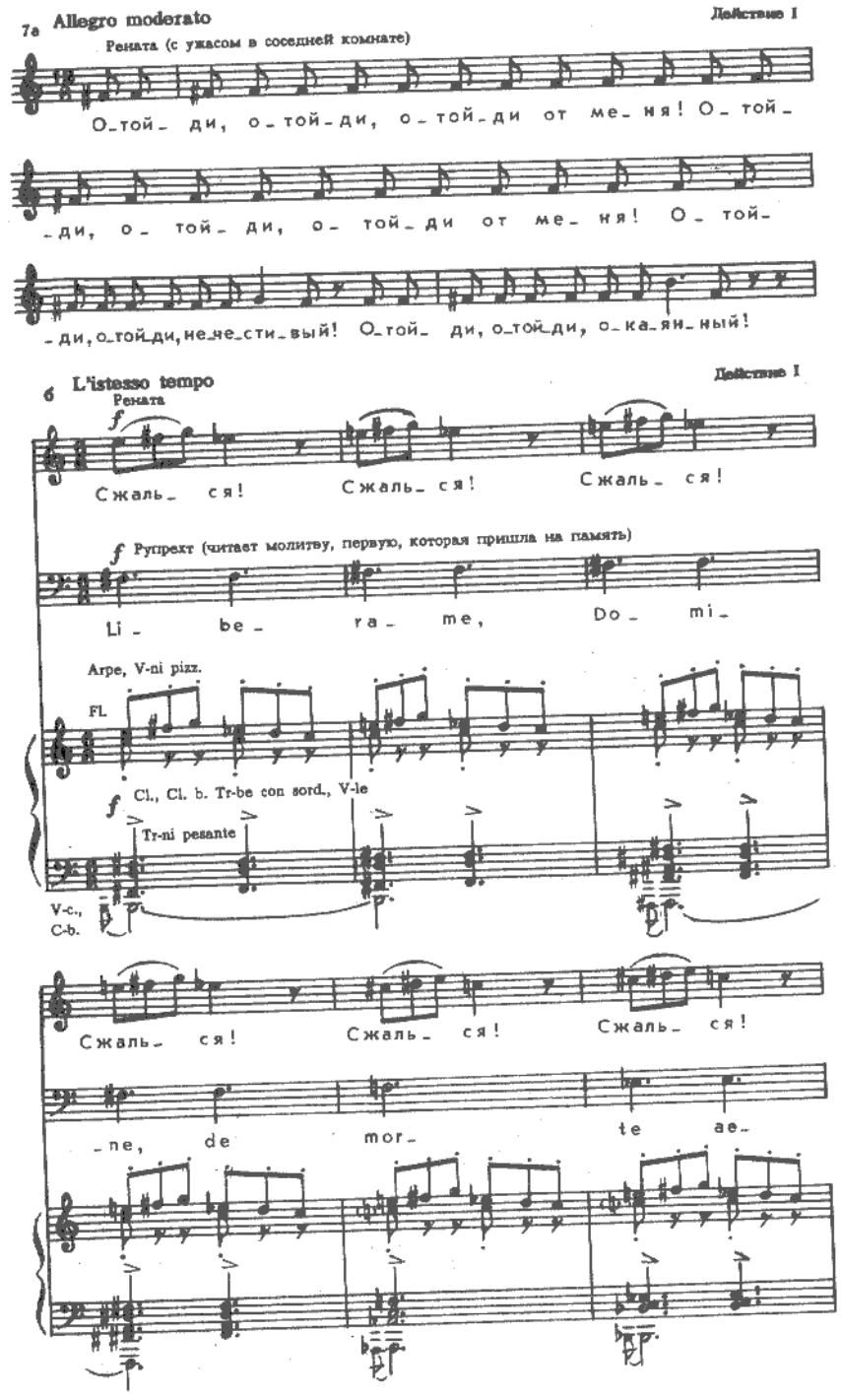
Вдумчивый анализ убеждает в закономерности появления именно такой оперы в творческом развитии Прокофьева. Интерес к сложным человеческим характерам проявился уже в ранней «Маддалене», не говоря об «Игроке». Хотя, конечно, повесть Брюсова несоизмерима с творением Достоевского, их связывает тема пагубного воздействия на душу человека слепой одержимости, не поверяемой разумом и здравым смыслом. А сон разума и порождает чудовищ, которые способны уничтожить даже богато одаренную натуру, вызвавшую их к жизни силой помраченного воображения.

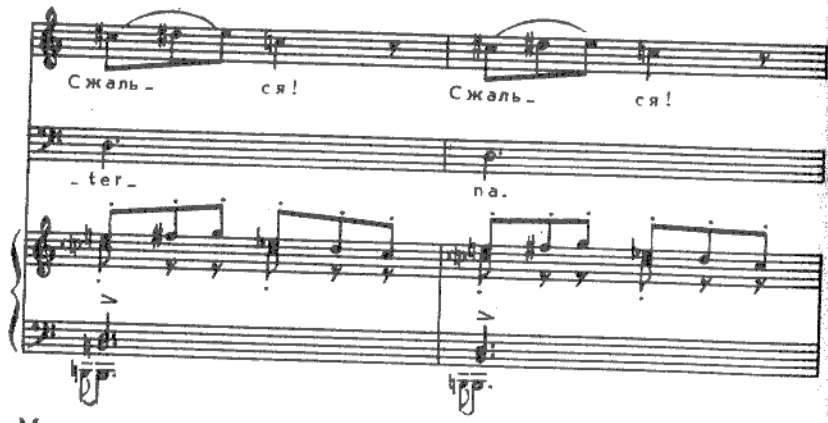
Образ Ренаты ставит трудные проблемы перед интерпретатором, поскольку ее внутренняя природа соткана из противоречий. Трудно совместить мучительные духовные искания, вдохновляемые манящим призраком небесного спасения, и страстную жажду земной любви, истинно человеческого счастья. Прокофьевская героиня наделена горячей душой, она живет правдой настоящего момента, но исступленная одержимость бросает ее во власть фантомов, рожденных больным сознанием, склонным к самообману.

И вновь, как в «Игроке», в сложении ведущего образа значительную роль играет точная вокальная интонация, в которой запечатлены душевные движения героини в их спонтанных поворотах, в переходах от сдержанности и строгого достоинства к исступлению и крайней экзальтации. С самого начала композитор дает развернутый интонационный портрет Ренаты — она впервые предстает в критической ситуации, в состоянии глубокого отчаяния, вызванного таинственными призраками, неутомимо преследующими и терзающими ее:

[39] Этот недостаток оперы признавал и сам композитор, отметивший, что его «Огненный ангел» «вышел недостаточно живым сценически» (цит. изд., с. 186).

[40] *С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский.* Переписка.— М., 1977, с. 279.





Многократные повторы короткой «формулы заклятия» (тема отчаяния Ренаты) политональным наложением соединены с молитвой Рупрехта, пытающегося успокоить таинственную незнакомку, которая нежданно вторглась в его жизнь. Уже здесь сложился прием «вокального остинато», драматическая выразительность которого так впечатляюще будет использована композитором в поздних операх[41].

Экспрессивные состояния сменяются у Ренаты переживаниями иного рода, смысл которых заключен в капризной изменчивости, нестабильности настроений, что также отражено в гибкой, богатой оттенками интонации. В этом плане выделяется развернутый рассказ Ренаты, где не только освещается ее прежний жизненный путь: в повествовании о являвшемся ей с детских лет огненном ангеле — Мадиэле и его земном воплощении в облике графа Генриха дана многогранная характеристика главной героини. Символом ее светлой мечты становится протяженная, русского склада мелодия в оркестре, которая была взята композитором из незавершенного диатонического квартета:



[41] Укажем на остинато обезумевшей Любки из «Семена Котко», навязчивые голоса, слышащиеся умирающему князю Андрею (опера «Война и мир»).





Плавное и последовательное развертывание этой прекрасной мелодии организует пространный монолог Ренаты, проходит через него сквозной нитью. А вокальная партия то вторит ведущей теме, то отступает от нее, переходя к эмоционально-возбужденной декламации. Дальнейшая судьба ведущей темы оперы столь же отягощена драматическими перипетиями, как и жизнь самой Ренаты в ее неотвратимом устремлении к роковому концу — гибели на костре инквизиции. Она звучит то маняще-завораживающе, нежно-просветленно, то чувственно-полнокровно, исполненная неподдельной страсти, то вдруг мучительно-раздирающе, обнажая свой зловещий смысл дьявольского наваждения. И достигаются такие метаморфозы не изменением контуров мелодии (как правило, она стабильна), а тембро-регистровым и гармоническим ее наполнением. Широко используется столь характерная для лирического тематизма Прокофьева выразительность высокого регистра, равно как и помещение диатонической в своей основе мелодии в контекст остродиссонантного окружения. Чисто музыкальными средствами композитор создает многозначный, внутренне противоречивый образ, где возникают наложения и совмещения многих смысловых оттенков, существенных в контексте складывающихся ситуаций. Столь изощренной «игры смыслами» в рамках достаточно разветвленной лейтмотивной системы не было в прежних операх мастера.

Вместе с тем «Огненный ангел» в не меньшей степени, нежели «Игрок», есть опера д и а л о г о в. Но в ней, по сути дела, единственным партнером Ренаты становится преданный друг, следующий за ней подобно тени. В первом приближении может пока-

заться, что поведение Рупрехта в чем-то сходно с действиями партнера, тактично поддерживающего блистательную актрису. Он — послушная игрушка в руках Ренаты, малейшие ее капризы становятся для него предписаниями закона, не подлежащими обжалованию. Он в т о р и т героине в ее непрестанном самораскрытии[42].

Вместе с тем роль Рупрехта очень важна — именно он становится носителем авторской позиции т р е з в о г о н а б л ю д а т е л я. Природный здравый смысл не покидает его и в ту пору, когда в угоду Ренате он стремится постичь таинства черной магии. Неустрашимость бойца и нежность пылкого влюбленного находят выражение в метких музыкальных характеристиках:



[42] Именно это, кстати говоря, и создает недостаток драматургического движения в диалогах, где напрочь отсутствуют ожесточенные поединки главных действующих лиц, сообщившие такую жизненность «Игроку».



Тема Рупрехта-рыцаря везде выступает в роли символа волевой решимости, что подчеркнуто мускульно-упругим восхождением в духе героических фанфар, завершаемым подчеркнуто твердой концовкой-упором. Достаточно стабильна также тема Рупрехта-влюбленного — ее открытость, присущая ей неуклонность развертывания как нельзя более точно отражает динамику крепнущего, набирающего силу чувства, которое, в сущности, так и не находит ответного отклика. Ведь даже близ смертельно раненного друга, поверженного по ее же собственному наущению, Рената лукавит, обещая то, чего дать не в силах[43].

Наряду с двумя ведущими героями, монологи и диалоги которых занимают значительную долю сценического времени, в опере действуют второстепенные персонажи, в обрисовке которых композитор использует сочные бытовые детали. Среди них хозяйка придорожной гостиницы, испытывающая ненависть и одновременно суеверное почтение к своей гостье, корыстная и коварная гадалка, чернокнижник Агриппа Неттесгеймский, надевший личину беспристрастного ученого[44]. Наиболее впечатляющими из «вставных» персонажей, не имеющих к основному действию оперы никакого отношения, оказываются неразлучные спутники — Фауст и Ме-

[43] Фальшь ее уверений подчеркнута насмешливыми репликами невидимого хора.
[44] Даже совсем малозначительные персонажи запоминаются своими характерными репликами («Мой юный друг, мы не в десятом веке. В шестнадцатом столетии нет невозможного для медицины»,— важно изрекает лекарь, склонившийся над раненым Рупрехтом).

фистофель (они словно поменялись певческими амплуа, поскольку вопреки традиции партию ученого доктора поет бас, а его вертлявого, гораздого на выдумки приятеля — тенор). Видимо, композитор почувствовал необходимость разрядки перед грандиозной финальной сценой, где жизненный путь Ренаты приходит к страшному концу.

Финал оперы — уникальное явление в истории музыкального театра. Это широкомасштабная массовая хоровая сцена, которая вместила в себя многоплановое и внутренне противоречивое содержание. В столкновении двух противоборствующих сил одну представляет грозный страж церкви, непримиримый Инквизитор, призванный изгнать духа зла, нарушившего покой мирной обители; другую олицетворяет нашедшая пристанище в монастыре Рената, терзаемая темными призраками — порождениями ее больного воображения, но сохранившая свое человеческое достоинство. Обе крайности, однако, сходятся — в столкновении двух мнимо-противоположных лагерей обнажается мертвящая сила темных суеверий, гибельность беспробудного сна разума. Симпатии автора не на стороне чуждого даже капли сострадания, властолюбивого и злобствующего Инквизитора — в столкновении с Ренатой он терпит моральное поражение. Только вмешательство вооруженной свиты помогает ему избежать гибели от рук разъяренных монахинь, увидевших в нем посланника ада.

Основным средством, мастерски использованным композитором, становится разделение женского хора на противостоящие друг другу группы — сторонниц и противниц Ренаты. Монотонное до одержимости скандирование — заклятие духа зла, нарушившего покой обители, сменяется отчаянными выкриками буйствующих, часть монахинь пускается в уродливую пляску, восхваляя князя тьмы, другие поклоняются новоявленной святой — Ренате; зловещий шабаш «черной мессы» в конце концов выходит из повиновения дирижера-Инквизитора, и всеобщая ярость обращается на него.

В последовательном, неуклонном возрастании напряжения вплоть до высшей экспрессии не меньшее значение приобретает оркестр, занимающий в «Огненном ангеле» исключительное положение. Ни в одной из ранее написанных опер Прокофьева симфоническая драматургия не играет такой определяющей роли. Именно оркестр становится носителем таинственных, зловещих сил, которые, однако, нигде не выходят на авансцену,— это фантомы, порожденные разгоряченной фантазией Ренаты. Но их музыкальное воплощение придает им едва ли не материальную вещественность. Обыгрывания узкообъемной ладовой ячейки, хроматические глиссандирующие «подъезды» к опорным тонам — эти, а также многие иные приемы подчеркивают нарочитую необычность тематизма, скрытый в нем устрашающий смысл. К этому можно добавить таинственные стуки, производимые неизвестно кем, наложения свистяще-глиссандирующих пассажей струнных, создающих впечатление какой-то беспорядочной возни в сцене заклинания демонов из 1-й картины II акта оперы. Невидимые

силы персонифицированы в опере — они полноправные участники трагедии, способные воздействовать на судьбы героев.

Но, пожалуй, особенно существенна роль оркестра как организатора музыкального движения, выливающегося в законченные, развернутые и широкомасштабные формы. Оркестр не столько оттеняет, дополняет высказывания героев, раскрывает их сокровенный смысл, сразу не распознаваемое «подводное течение» — он порой берет на себя всю полноту ответственности, и события музыкальные оказываются много существеннее событий сценических. В этом смысле показательна сцена Рупрехта с великим магом Агриппой Неттесгеймским. Текст этой сцены представляет собой всего лишь обмен малозначительными репликами между Рупрехтом, желающим приобщиться к тайнам магии, и Агриппой, лживо отрицающим какую бы то ни было свою к ним причастность[45]. А в музыке «разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — „конец вселенной", потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола»[46]. Не случайно именно эта музыка с незначительными изменениями стала финалом 3-й симфонии Прокофьева. Симфоничность, изначально заложенная в партитуре «Огненного ангела», определила и ту сравнительную легкость метаморфозы сценической музыки в непрограммную инструментальную, когда достаточно было воспользоваться весьма протяженными фрагментами, смонтировав их в рамках симфонической композиции[47]. Ибо развитие тематизма оперы подчинено чисто музыкальным закономерностям, как если бы речь шла о сочинении, не связанном с текстом. В этом смысле особенно показателен антракт, вводящий 2-ю картину III акта. Он представляет собой симфоническую разработку ведущих тем «Огненного ангела» и потому так органично вошел в той же роли в I часть 3-й симфонии (в опере он изображает поединок Рупрехта с графом Генрихом).

«Огненный ангел» исполнен высочайшей, поистине титанической экспрессии. Это опера сильных характеров, бурных страстей, предельно накаленных эмоций, огромного внутреннего напряжения. Но было бы заблуждением всецело связывать это сочинение с тем направлением зарубежного искусства, возникшего накануне первой мировой войны и задававшего тон в австро-немецком художественном творчестве первых послевоенных лет, которое определяют понятием «экспрессионизм». Прямая противоположность шедевра Прокофьева этому направлению может быть выявлена по многим линиям. Бессильному маленькому человеку, подминаемому абсурдным общественным механизмом, противостоят полнокровные герои — носители живых человеческих стра-

---

45 Осторожного мага изобличают три скелета, произносящие реплику «Ты лжешь».

46 *Рихтер С.* О Прокофьеве.— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания с. 459.

47 Подробнее о характере и степени переработки музыки «Огненного ангела» в 3-й симфонии см. в кн.: *Тараканов М.* Стиль симфоний Прокофьева.— М., 1968.

стей. Вместо пассивного подчинения абсолютной власти неизвестно кем и когда установленного общественного порядка предстает всепоглощающая жажда познания, неудержимое стремление к земному счастью, достойному человека. А главное — это трезвость мысли, сила здравого смысла, которую не в состоянии обесценить даже соприкосновение с темной бездной. Творение Прокофьева служит, быть может, самым убедительным свидетельством жизненности романтической традиции, которая в XX веке не только не была преодолена, но обрела стимулы к обновлению. И можно только пожалеть, что эта опера не вошла в музыкальную жизнь того времени, которому она была обязана своим возникновением. Само ее существование наглядно доказывает, что в XX веке нет и не может быть единого творческого направления, которое способно претендовать на монополию, на право единоличного обладания художественной истиной.

* * *

Новым этапом в развитии советской оперы стали 30-е годы — они принесли существенные перемены в понимание природы жанра, тех требований, которые следует к нему предъявлять. В 30-е годы сформировались и новые тенденции, и даже целые направления, боровшиеся за право на существование. Все это оказалось бы невозможным, не будь той материальной базы, на которую могли опираться композиторы в своих исканиях, в своих попытках решить труднейшую «проблему оперы».

В 30-е годы оперная исполнительская культура стояла исключительно высоко. Ведущие советские музыкальные театры располагали солистами мирового значения. Всенародную известность завоевали певцы, именно в это время вступившие в пору творческого расцвета. Можно назвать имена В. Барсовой, Г. Жуковской, Б. Златогоровой, Е. Антоновой, А. Пирогова, М. Михайлова, М. Рейзена, Н. Ханаева, П. Норцова, П. Большакова, С. Лемешева, И. Козловского. Всесоюзную известность приобрели певцы З. Гайдай, И. Паторжинский (Украина), Э. Пакуль (Латвия), А. Даниэлян (Армения), Д. Бадридзе (Грузия), Бюль-Бюль (Азербайджан). Многие из них исполняли также ведущие партии в новых советских операх, которым театры уделяли пристальное внимание.

Пожалуй, никогда еще с такой настойчивостью и с таким энтузиазмом не брались за работу по обновлению репертуара. Особенно велики оказались заслуги выдающихся оперных дирижеров, среди которых Н. Голованов, С. Самосуд, А. Пазовский, Б. Хайкин, А. Мелик-Пашаев. Но, пожалуй, решающую роль в утверждении нового оперного репертуара сыграла деятельность выдающихся режиссеров, обратившихся к опере. В первую очередь надо отдать дань крупнейшему мастеру отечественного театрального искусства В. Немировичу-Данченко. Постановки опер «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича и «В бурю» Т. Хренникова на сцене руководимого им оперного театра стали не просто важнейшими событиями музыкально-театральной жизни — они открывали пути принципиально новому, *режиссерскому* оперному театру, в котором давалось современное решение проблемы оперы как *спектакля*. Мы знаем, сколь существенными для музыкального театра XX века оказались режиссерские искания, ориентированные на *певца-актера*, способного не только восхищать нас вокальным мастерством, но и жить на сцене. И нужно подчеркнуть, что у истоков этой практики находятся наши виднейшие мастера театра, обратившиеся к опере. Немирович-Данченко был не одинок — новые пути сценического решения оперы, в том числе и оперы советской, искал К. Станиславский в организованной им оперной студии[48], немалую роль в развитии оперной режиссуры сыграла также деятельность С. Радлова, Н. Смолича, Л. Баратова. По-прежнему задавал тон в освоении нового репертуара ленинградский Малегот — «лаборатория» советской оперы. Но и ведущие академические сцены не остались от этого движения в стороне: ряд примечательных премьер состоялся на сцене Московского Большого и Ленинградского театров оперы и балета. Советская опера, пусть робко и эпизодически, появлялась и на сценах музыкальных театров других культурных центров страны — в крупнейших городах Российской Федерации, в столицах ряда союзных республик: в Минске, Киеве, Тбилиси, Ереване, Баку.

Важно, однако, подчеркнуть, что освоение советской оперы развивалось параллельно с работой над шедеврами мировой и отечественной оперной классики. И тут наряду с обычными, рутинными постановками в духе добротной старой традиции монументальных спектаклей с необходимым минимумом сценического движения возникали иные, новаторские решения, которые порой вызывали ожесточенные споры и пусть пристрастную, но обоснованную критику. В этом смысле наиболее дискуссионной оказалась постановка «Пиковой дамы» Чайковского В. Мейерхольдом, осуществленная в середине 30-х годов. В своей попытке приблизить шедевр русской музыкальной классики к пушкинскому оригиналу режиссер не остановился перед прямыми нарушениями логики музыкально-драматургического развития. Произвольные перестановки отдельных сцен, изъятие других, подчас даже имеющих ключевое значение, привели к монтажной дробности спектакля, существенному смещению акцентов в противовес авторской концепции произведения. Как отмечает М. Сабинина, режиссером «была, по существу, изъята основная тема оперы — тема любви Германа к Лизе»[49]. Тем не менее в этом спектакле были удачные режиссерские находки, ярко проявилось стремление найти динамичное сценическое решение оперной сцены, визуаль-

[48] В дальнейшем коллективы, возглавляемые двумя великими основателями Московского Художественного театра, слились в едином Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

[49] См.: История музыки народов СССР, т. 2.— М., 1970, с. 214.

но прочесть партитуру композитора. Существенные недостатки отличали и постановку «Валькирии» Вагнера на сцене Московского Большого театра, осуществленную в начале 40-х годов С. Эйзенштейном, хотя само обращение крупнейшего советского кинорежиссера к опере также было весьма показательным.

Наивысшим достижением на пути нового прочтения оперной классики стало возобновление «Ивана Сусанина» Глинки, под управлением дирижера С. Самосуда. И важным тут был не только сам факт воскрешения первой классической русской оперы, зазвучавшей на сцене после долгого перерыва, но и ее роль в развитии героико-патриотической тематики в советском искусстве предвоенной поры. Хотя и эта постановка не была лишена существенных просчетов[50], ясно донесенная ею идея борьбы народа против иноземных завоевателей, столь совершенно воплощенная в творении Глинки, оказалась созвучной мироощущению людей в пору неотвратимо надвигавшейся военной опасности. Ведущие академические сцены Москвы и Ленинграда, занимавшие в те годы доминирующее положение, заложили основы советской оперной культуры, представив то разумное соотношение классической основы репертуара и произведений современных, которое обеспечивает высокий уровень профессионализма и в то же время заключает в себе непрестанное стремление к обновлению. Постановки «Тихого Дона» и «Поднятой целины» И. Дзержинского, «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерины Измайловой») Д. Шостаковича, «Броненосца „Потемкина“» О. Чишко, «Семена Котко» С. Прокофьева и ряда других работ советских мастеров стали значительными событиями музыкально-театральной жизни, вызвавшими разное отношение, ставшими предметом острых дискуссий, доходивших порой до ненужного ожесточения.

30-е годы явились временем рождения новых форм бытия оперы. Именно тогда был организован Ансамбль оперы при ВТО, который начал регулярно знакомить советскую музыкальную общественность с малоизвестными, редко звучавшими операми в концертном исполнении. В дальнейшем этот ансамбль сыграл важную роль в освоении нового оперного репертуара — именно он впервые представил на суд публики двухвечернюю редакцию оперы «Война и мир» Прокофьева. Другой формой, получившей развитие в 30-е годы, стало исполнение оперы по радио. Широко практиковались трансляции оперных спектаклей, но звучали также оперные постановки, специально подготовленные для передачи в эфир. Уже тогда новое мощное средство массовой информации включилось в пропаганду оперной культуры, помогало донести оперу до массовой аудитории вплоть до отдаленных уголков нашей страны.

[50] В настойчивом стремлении освободить оперу от верноподданно-монархических наслоений автор нового либретто С. Городецкий был вынужден пойти на нарушение исторической правды, равно как и логики, осмысленности драматургического движения.

Особенностью развития оперы в 30-е годы стало то обстоятельство, что ему сопутствовали интенсивные творческие дискуссии. Наиболее важные из них относятся к 1935 году и рубежу 30—40-х годов. В центре последней из них находились две оперы, которые было тогда принято резко противопоставлять: «Семен Котко» С. Прокофьева и «В бурю» Т. Хренникова. Эти споры стали свидетельством существенных перемен как в области общих представлений о задачах искусства, так и применительно к особым, конкретным требованиям, предъявляемым к оперному жанру. 30-е годы — время стабилизации ряда стилистических направлений в развитии советской музыки в целом, когда роль радикального художественного эксперимента, смелого прорыва в неизведанное в значительной мере понизилась. Тем самым стали менее актуальными поиски нового синтеза в области музыкального театра, отошла в прошлое установка на радикальное обновление оперы, ее форм, ее языка. Не последнюю роль сыграло и другое: в 30-е годы значительно понизился интерес к массовым действам, к прямолинейно-плакатному, агитационному искусству. Вот почему была встречена в штыки опера-хроника «1905» Б. Шехтера и А. Давиденко, воспринимавшаяся уже в первой половине 30-х годов как пройденный этап. «В опере мы видим попытку дать изображение стихийных сил, а не людей»,— писал критик Н. Челяпов[51]. Установка на «живого человека», провозглашенная литературной критикой еще в конце 20-х годов, когда был отвергнут ранее имевший хождение лозунг «одемьянивания» (то есть сведения литературы к уровню агиток Демьяна Бедного), отразилась и на оценке роли и задач новой советской оперы. От нее теперь стали требовать отражения глубоких человеческих характеров, сильных страстей — столь рьяно отвергавшаяся ранее пристрастной критикой привычная оперная условность более уже не смущала.

Вместе с тем дискуссии 30-х годов отразили также те негативные явления, которые сопутствовали утверждению культа личности в стране с присущими ему субъективными пристрастиями, отражавшими мнения и суждения об искусстве и его общественном назначении И. Сталина. Это сказалось прежде всего на полном неприятии новаторских направлений, имевших своей целью реформировать основы оперного жанра. Главной мишенью такого рода критики стала опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Справедливости ради надо добавить, что многие достаточно прозорливые критики сумели наряду с тем, что казалось им неприемлемым, оценить и существенные достоинства шедевра советской оперной классики, содержавшего художественный анализ сложных человеческих характеров, обнажение их внутренних противоречий, «диалектики души».

Конечно, оценить по достоинству такие свойства не представ-

[51] Далее он подчеркнул, что в данной опере люди выступают с пением символов, в роли которых, по его мнению, использованы известные революционные песни типа «Варшавянки» (см.: Сов. музыка, 1935, № 7—8, с. 44).

лялось тогда возможным — как всякое крупное, новаторское художественное явление, опера Шостаковича требовала осмысления, вдумчивого анализа. Случилось же иное: лучшая, талантливейшая советская опера 30-х годов была сурово и пристрастно осуждена в известной редакционной статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», и ярлык формализма и грубого натурализма прочно и надолго пристал к сочинению, возрожденному на оперной сцене лишь три десятилетия спустя. Надо, однако, отметить, что отрицательное воздействие культа личности с присущей ему безапелляционностью оценок, субъективизмом и волюнтаризмом в подходе к сложным явлениям искусства не исключало живой дискуссии о путях развития советской оперы, в ходе которой высказывались также справедливые, дальновидные суждения. Это в особенной мере проявилось в дискуссии, развернувшейся на страницах прессы в канун Великой Отечественной войны. Именно тогда, как, впрочем, и позже, в годы войны и в первое послевоенное время, была дана принципиальная оценка, быть может, наиболее приметной жанровой разновидности 30-х годов — так называемой «песенной оперы».

Ее возникновение принято связывать с постановкой оперы Дзержинского «Тихий Дон», которая была пусть сдержанно, но одобрена в известной беседе руководителей партии и правительства с авторами спектакля Московского Большого театра[52]. Однако само по себе включение песенных характеристик и обобщений в оперу отнюдь не было новым явлением. Песня достаточно широко звучала и в ряде ранних советских опер 20-х и начала 30-х годов, опиравшихся на интонационный строй, рожденный революционной эпохой, равно как и на дошедшую до нас в живом движении песенную традицию — фольклорную и бытовую. Новым было выдвижение песни как о с н о в ы драматургии оперы и куплетно-строфических форм как г л а в н ы х, а порой и единственных ее структурных единиц. Нужно отметить, что оперы, основанные на песенной драматургии подобного рода, появились еще в начале 30-х годов. Наиболее заметным явлением стал «Камаринский мужик» В. Желобинского[53]. И хотя в дальнейшем Б. Асафьев сурово, но справедливо оценил это сочинение как «грубый плакат и примитивный наивный экскурс в сложный период русской истории»[54], постановка «Камаринского мужика» Ленинградским Малым оперным театром сыграла известную роль в освоении нового репертуара, в поисках сценического воплощения произведений, ставивших особые, ранее непривычные задачи перед создателями спектакля. Однако наиболее ярким, талантливым сочинением, представившим «песенную оперу» в ее наиболее наглядном, типическом выражении, стал «Т и х и й Д о н» Дзержинского (1935). На его примере отчетливо заметны как сильные, так и слабые стороны названной жанровой разновидности.

[52] См.: Сов. музыка, 1939, № 5, с. 20.

[53] К этому же направлению примыкала неоконченная опера М. Коваля «Земля встает».

[54] *Асафьев Б.* Опера.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества.— М.; Л., 1947, с. 26.

Монументальная эпопея М. Шолохова вошла в золотой фонд великих достижений русской литературы советского этапа ее развития. Эта истина далеко еще не была столь бесспорной, когда молодой композитор избрал в качестве основы своего первого опыта в оперном жанре две книги тогда еще незаконченного романа писателя, столь рано заявившего о себе и так стремительно достигшего вершин литературного мастерства. Конечно, опера «Тихий Дон» оказалась несоизмеримой по уровню и глубине художественного анализа жизни с ее первоисточником — она не вместила всей его многоплановости, упростила, «выпрямила» главного героя, сосредоточив внимание на его личной драме. Такой лирико-драматический, а порой даже мелодраматический крен отчасти связан с природой оперного жанра — здесь у Дзержинского было немало предшественников, которым можно было бы предъявить тот же упрек. Важнее и ценнее оказалось другое — настойчивое стремление автора оперы воссоздать интонационную атмосферу времени, представить сложную, переломную эпоху в противоречивом столкновении ее музыкальных звукопроявлений.

На этом пути композитор и добился наибольших успехов. В опере «Тихий Дон» отчетливо противопоставлены два интонационных мира, которые охарактеризованы через п е с н ю: богатейший песенно-танцевальный фольклор донских казаков, имеющий многовековые традиции, и героическая маршевость песен революционной борьбы с присущими им походными ритмами четкого шага, сплоченного движения сомкнутыми колоннами. Правда, сразу же следует оговорить, что в опере почти не представлено оригинальное многоголосие песен донских казаков — своеобразной ветви русской подголосочной полифонии[55]. Но в таком

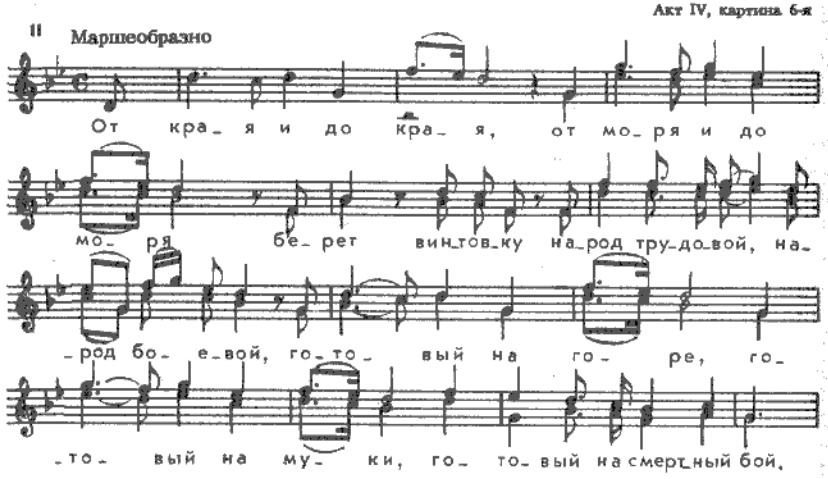


[55] Об этой своеобразнейшей культуре можно судить по сборникам, подготовленным видным фольклористом, знатоком казачьей песни А. Листопадовым.

шедевре, как сольная песня с хором «Ой, и горд наш Тихий Дон», метко схвачена мелодическая пластика раздумчивых напевов донцов, их трогающая за душу проникновенность (пример 10).

И это не просто вставной номер, не просто прекрасная песня — она обретает активное драматургическое значение, оттеняя резкий перелом в развертывании событий, вызванный нежданной вестью о падении царской власти. Воодушевляющий подъем в настроении людей, готовых с оружием в руках бороться за лучшее будущее, отражен в песнях иного склада, в которых находит выход стихия лихой казачьей вольницы:

Акт IV, картина 6-я



Использование песни как активного компонента драматургии оперы нисколько не противоречит природе жанра. Наиболее яркое, впечатляющее, что заключено в «Тихом Доне» Дзержинского, как раз связано с ведущей ролью песенного обобщения, которое проявляет себя в узловые моменты развертывания музыкальной драматургии оперы. Незабываемое впечатление производит включение походной казачьей песни «Э-эх, житье-бытье окопное» (III акт, 5-я картина): оно подобно лучу света, просветляющему тягостные сумрачные тона. Смутная тревога, беспросветность будней, бессмысленность затянувшейся войны — все это уходит, оттесняется бодрым маршевым мотивом. Но, конечно, особая удача сопутствовала композитору в прославленной песне «От края и до края» (6-я картина), которая стала смысловым итогом всей оперы. Именно она дала разрядку ее драматическим перипетиям, открыла герою путь грядущих испытаний, которые выпадут на его долю в сражениях только еще начавшей разворачиваться гражданской войны[56].

[56] Спустя несколько десятилетий Дзержинский написал новую оперу — вторую часть «Тихого Дона», где нашли отражение события последующих книг шолоховского романа. Но и там самыми удачными и впечатляющими моментами стали песни старого «Тихого Дона», включенные в партитуру новой оперы.

Значительно меньших успехов добился композитор в иной сфере своей оперы — в обрисовке характеров главных действующих лиц. Внимательное знакомство с сочинением убеждает, что упрек в полном игнорировании Дзержинским развитых оперных форм — речитативов, арий, ансамблей — не совсем справедлив. В «Тихом Доне» немало речитативов, широко используется и чистая, «ненотированная» декламация. Но именно в этой части произведение оказалось особенно уязвимым: композитор проявил несостоятельность при попытке придать речам персонажей индивидуальную характерность. Преобладают упрощенные, нейтральные «речитативные формулы», где куда-то уходит самое привлекательное в даровании Дзержинского — его тяга к напевному мелодизму. Что же касается сольного пения действующих лиц, то нельзя не отметить роль предпринятых попыток построить достаточно развернутые оперные формы. Такова пространная песня — ария Аксиньи «Долинушка, ты долинушка» (2-я картина). Она близка ко многим песням-романсам о тяжкой женской доле, в ней есть искренность в выражении чувства, эмоциональная убедительность. Но в стремлении обогатить мелодию новыми красками, оттенить ее контрастами сказалась недостаточная опытность автора, его слабое владение ресурсами мелодического развития[57]. Вот почему все сольные выступления персонажей почти не выходят за пределы песни куплетно-строфического строения. И такое «тотальное» господство песенных форм позволяет дать лишь самую общую характеристику персонажей через приданные им песенные типы, но затрудняет, а порой и полностью исключает их интонационно-образную индивидуализацию. К этому нужно добавить также особую приверженность Дзержинского к элегической песенности, восходящей не столько к крестьянской, сколько к усвоенной и ассимилированной в деревне культуре городского романса. Его характерные обороты пронизывают также партию Натальи и порой даже главного героя — Григория Мелехова. Опора на законченное песенное обобщение дает возможность композитору рельефно представить данности эмоциональных состояний, но затрудняет передачу движения чувства.

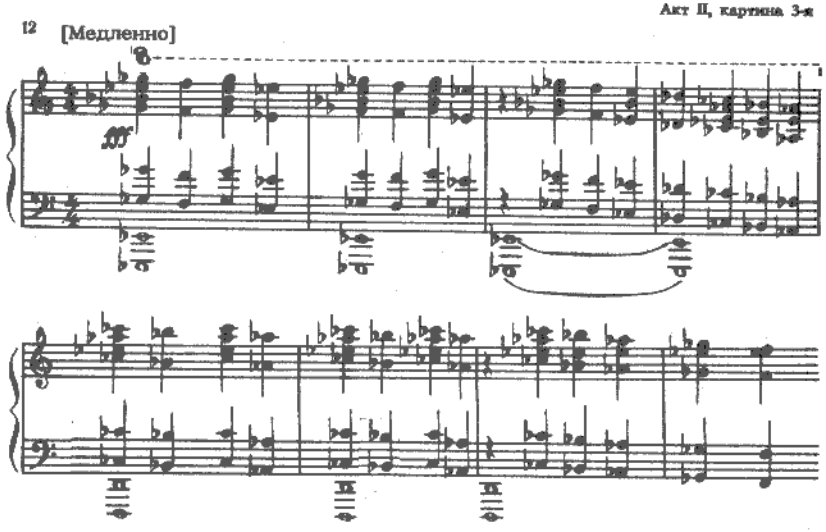
Однако в ряде случаев композитор находит меткие интонационные решения. Таково завершение 4-й картины — вокализ Аксиньи, баюкающей мертвую дочь. Ее колыбельная производит сильное впечатление в драматургическом контексте предшествующего тяжелого объяснения с женой Григория Натальей, из которого Аксинья узнает о мнимой гибели возлюбленного. Но при попытках раскрыть взаимоотношения действующих лиц в диалогах особенно наглядно раскрывается ограниченность песенной драматургии. Как правило, используются дуэты согласия, где к персонажу, ведущему песенную мелодию, подстраивается вторящий голос,

[57] Именно в слабом владении приемами развития усматривает Б. Ярустовский главную причину несовершенства оперы «Тихий Дон» (см.: Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 2, с. 149).

либо песенного склада монологи, прерываемые сухими репликами других действующих лиц. Таков, к примеру, «лощеный» вальс ухаживающего за Аксиньей молодого барина, Евгения Листницкого — лишь после его ухода однотонные реплики героини сменяются ее развернутым монологом (4-я картина). Композитор не в силах вырваться за пределы скорбно-элегической сферы, найти сильные средства для передачи душевного надрыва Аксиньи. Во всем этом и проявились свойства песенной оперы, где главная слабость сказывается отнюдь не в активной драматургической роли песни как законченного целого и песенности как таковой, а в недостатке композиторской инициативы в переосмыслении «сырого» материала, в неумении развивать его, строить на его основе крупные оперные формы от сольных эпизодов до больших сцен.

И все же нельзя отказать Дзержинскому в незаурядном драматургическом чутье, которое сказалось в построении массовых сцен. Эмоционально убедительно и эффектно появление Аксиньи на свадьбе Григория и Натальи, резко нарушающее настроение праздничного веселья и создающее завязку драматургического конфликта (1-я картина). В сцене близ мельницы (3-я картина) дано противопоставление двух враждебно настроенных групп — казаков и иногородних. Лихим казачьим песням удачно противопоставлен скорбный, «панихидный» мотив пришлых мужиков («На чужой, на чужой земле взгоревалси»). Известие о войне оттенено ярким лейтмотивом, напоминающим о плачевых мелодиях народных музыкальных драм Мусоргского:

Акт II, картина 3-я



В дальнейшем эта яркая тема прозвучит в самых различных ситуациях, представая не только в связи с народными бедствиями, но и оттеняя перипетии личной драмы героев.

По-своему убеждает и построение 5-й картины оперы как песенной сюиты, где динамика развития действия раскрыта через контрасты сменяющих друг друга песенных обобщений. Именно в таком насыщении оперы современной песенностью и проявилось главное достижение Дзержинского, использовавшего песню как активное звено драматургического развертывания оперы. Это качество и было оценено критикой, сумевшей разглядеть талант молодого композитора, впервые пришедшего к монументальной форме[58]. «Музыка И. Дзержинского очень талантлива. В ней есть настоящая песенность и настоящий лиризм»,— писал И. Соллертинский[59]. Однако дальнейшее развитие песенной оперы могло стать эффективным при одном условии — выходе за пределы данной жанровой разновидности и освоении более сложных и развитых оперных форм, не сводящихся к куплетной строфичности.

Между тем успех «Тихого Дона» породил волну подражаний, где негативные стороны песенной оперы не были преодолены, а ее бесспорные достижения оказались размененными, вышедшими в тираж. В первую очередь можно назвать «Поднятую целину» зачинателя направления — И. Дзержинского. В ней были отдельные находки, яркие песенные обобщения[60], но драматургически это произведение оказалось куда менее выстроенным в сравнении с первой оперой композитора. Появились также песенные оперы других авторов: «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова, «Щорс» Г. Фарди, «Мать» В. Желобинского, «Броненосец „Потемкин“» О. Чишко (последняя прозвучала на сцене Московского Большого театра). Во всех этих операх песня оставалась главным и, по сути дела, единственным средством характеристики действующих лиц, ведущим компонентом музыкальной драматургии.

Нельзя сказать, что эмоционально-образное раскрытие внутренней природы оперного героя через приданный ему песенный тип было бы вообще противопоказано серьезному музыкальному театру[61]. Но ограничение средств музыкальной драматургии лишь песней куплетно-строфического строения серьезно затрудняет решение труднейшей задачи — создания яркого индивидуального портрета персонажа оперы. Так, в опере «Броненосец „Потемкин“» Чишко дан коллективный портрет матросов как единой нерасчлененной массы в сравнительно неярких, «общетипологических» песенных обобщениях. Слабость речитативных характеристик, скупость инструментального сопровождения, статичность драматургии, недостаток сценического движения превращают эту и многие иные песенные оперы в собрание более или менее удачных сольных и массовых

[58] Большое дарование Дзержинского отметил Шостакович, оказавший действенную помощь в доработке партитуры оперы. Не случайно в первом издании оперы в 1937 году имеется посвящение Шостаковичу.

[59] *Соллертинский И.* Критические статьи.— Л., 1963, с. 78.

[60] Популярными стали заключительный хор оперы в духе лихой казачьей песни и полуироническая романсовая «Песня рябого парня».

[61] Напомним хотя бы, какую роль в обнажении духовной сущности героини оперы Мусоргского «Хованщина» Марфы играет песня «Исходила младешенька».

хоровых номеров с точной повторностью куплетов. И отдельные удачные находки в построении вокальных партий, базирующихся на песенных оборотах, в эпической картинности народных хоров, близких к фольклору, не искупают коренных недостатков, органически присущих данной жанровой разновидности. Не критика стала первопричиной незавидной сценической судьбы произведений эпигонов «Тихого Дона» — публика не приняла «упрощения» жанра, возврата к принципам доглинкинских опер. Вот почему потерпели фиаско попытки ложной «демократизации» жанра, на деле приводившие к установке на «оперный примитив». Не случайно Б. Асафьев подчеркнул реальную опасность, возникшую в развитии жанра, когда советская опера попыталась «превратиться в звено массовых песен, почти растеряв ансамбли, и „формы речитации", и арию, как обобщение сильных чувств, забыв, что в опере характер, личность, драматургия прежде всего должны осуществляться пением»[62]. Справедливым было и высказанное позднее мнение Ю. Келдыша, который признал главной опасностью для советской оперы второй половины 30-х годов «упрощенческие тенденции, связанные наивно-ограниченной, вульгарной трактовкой критериев реалистичности музыкального языка и методов оперной драматургии»[63].

Однако данный этап развития советской оперы был закономерен — опера не могла пройти мимо слоя массовой песенности, который определял музыкальное сознание народа в канун Великой Отечественной войны. На первых порах новая массовая песня, равно как и песня, восходящая к живой фольклорной традиции, активно внедрялась в ткань оперного произведения в «сыром», неотшлифованном, композиторски неосмысленном виде.

Один из путей был все же намечен в несовершенных, во многом уязвимых попытках приверженцев песенной оперы. Речь идет о принципах музыкального театра нового типа с ключевой ролью именно песенных обобщений — по такому пути пошел драматический театр много позднее в его стремлении освоить «оперу» нового типа, опирающуюся на вновь возникшие песенные стили современной рок-музыки. Но для академической сцены такой путь был неприемлем.

Другое направление было связано с опорой на песенность лишь как на исходный рубеж, п е р в о о с н о в у развитого оперного стиля, преломляющего песенные интонации в рамках достаточно сложных и тонко разработанных оперных форм. Этот путь оказался ведущим в последующем движении серьезного музыкального театра в нашей стране. Первые образцы иного, более органичного претворения песни и песенных жанров появились уже к исходу 30-х годов. Речь

[62] *Асафьев Б.* Советская музыка и музакальная культура.— В кн.: Советская музыка (сб. статей), 1946, № 5, с. 17.

[63] *Келдыш Ю.* Итоги развития советской музыки в 30-х годах.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 2.— М., 1970, с. 481.

идет о двух операх, которые привлекли пристальное внимание советской музыкальной общественности и стали предметом острой дискуссии, где столкнулись разные представления о путях и перспективах развития оперного жанра. Одна из них принадлежала перу молодого одаренного композитора Т. Хренникова, впервые испытавшего силы в оперном жанре, другая была создана великим мастером отечественной музыки С. Прокофьевым. «В бурю» Хренникова и «Семен Котко» Прокофьева появились почти одновременно на сцене двух музыкальных театров, и неудивительно, что именно эти оперы стали предметом живого обсуждения проблем оперного жанра, столь волновавших советскую музыкальную общественность. Важно указать и на то, что речь шла о музыкально-сценических произведениях, тесно связанных с нашей действительностью, отразивших трудные судьбы людей, которые помимо своей воли и желания были втянуты в ожесточенные сражения времен гражданской войны.

В 30-е годы нередко противопоставляли эти сочинения друг другу, причисляя первое из них к категории «песенной», а второе — «речитативной» оперы. Но такое мнение уже тогда вовсе не было общепризнанным, и многие чуткие музыканты уловили также и моменты соприкосновения между этими произведениями. «Хренников обнаружил чутье подлинного музыканта-драматурга, в лучших эпизодах оперы выпуклые, метко схваченные музыкальные образы оказались решающим двигателем действия»[64]. Справедливо были отмечены также элементы симфонического развития, которые особенно сказались в моментах сценических кульминаций, перелома действия. Внимательное вслушивание в музыку оперы Прокофьева убедило наиболее прозорливых музыкантов, что она «„не начисто" декламационна, что кантиленность в ней вовсе не изгнана»[65]. По прошествии времени стало очевидным, что художественные достижения великого мастера и его молодого, одаренного коллеги не столь уж полярно противостоят друг другу, обнаруживая также точки соприкосновения. Они проистекают прежде всего из опоры на интонационный строй п е с е н н о г о ф о л ь к л о р а, на общезначимые интонации, которые подверглись композиторскому осмыслению и были претворены в гибких, мелодически рельефных вокальных партиях. Но все это ни в коей мере не исключает кардинальных, существенных различий в понимании природы оперного жанра, в трактовке присущих ему форм. Оперы Хренникова и Прокофьева представляют р а з н ы е н а п р а в л е н и я в развитии жанра.

Действие оперы Хренникова «В б у р ю» (1939) развертывается в трудное время становления Советской страны. С окончанием гражданской войны особенно остро обнажились классовые противоречия русской деревни, усугублявшиеся политикой военного коммунизма. Все это и послужило причиной открытого выступления противников советской власти на Тамбовщине под руководством

[64] Сов. музыка, 1939, № 11, с. 53.

[65] *Цуккерман В.* Несколько мыслей о советской опере. — Сов. музыка, 1940, № 12, с. 56.

Антонова, сумевшего повести за собой и значительную часть крестьян. Повесть Н. Вирты «Одиночество», по мотивам которой было создано либретто оперы (его авторы — А. Файко и Н. Вирта), открывала возможности представить яркие характеры людей, втянутых в классовую борьбу, раскрыть их трудные судьбы.

Социальные конфликты времени явственно отражены в опере Хренникова. Но в ней нет прямолинейной конфронтации двух лагерей, когда в угоду схеме противопоставлялись несгибаемые революционеры-большевики и представители старого мира, наделенные всеми возможными пороками. В опере действуют живые люди, в поведении которых немало неожиданного, порой труднообъяснимого. Так, в разных странах оказываются два брата-бедняка — убежденный коммунист Листрат и доверившийся кулаку Сторожеву Ленька. Мучительно ищет путь к истинной «мужицкой правде» и простой крестьянин Фрол Баев — один из многих деревенских ходоков, стекавшихся к вождю революции со всех концов страны. Острое и точное ощущение правды характеров отражает иной, более зрелый подход к раскрытию историко-революционной темы, решительный шаг на пути к преодолению плакатной декларативности, которая была вполне органичной в ранних советских операх, но в 30-е годы уже изжила себя. Главным, однако, стало другое — подчеркнутое лирическое «наклонение» оперы. Оно и определило особенную весомость трогательной истории беззаветной любви двух героев — Натальи Баевой и Леньки. Надо понять смелость решения композитора — ведь лирическая линия вовсе не стала в его опере неким довеском, она не просто «утепляет» сюжет, а заключает в себе его основное содержание. В свою очередь социальные противоречия, «бури времени» не становятся фоном с виду бесхитростной любовной истории — они определяют судьбы лирических героев, по-своему воздействуют на их отношения.

Опера «В бурю» создавалась в пору действительных и мнимых успехов «песенного направления», зачинателем которого стал «Тихий Дон» Дзержинского. Неудивительно, что и первая работа молодого композитора, также обратившегося к сюжету времен гражданской войны, была достаточно явственно связана с практикой песенной оперы. И в ней песня и — шире — песенность как общий принцип стали основой музыкальной драматургии оперного произведения. Но сразу же надо подчеркнуть, что композитор сумел преодолеть жесткие ограничения, присущие данной жанровой разновидности. В его опере прочерчены линии сквозного музыкально-театрального действия, и активная роль песенных обобщений, их включенность в сквозное развертывание, где важную роль играют и другие оперные формы, иные слагаемые музыкальной драматургии, позволили сочинению Хренникова перерасти тесные рамки песенной оперы при сохранении песенности как основы интонационных решений, характеристик ведущих действующих лиц, раскрываемых в развитии.

Неудивительно, что в опере Хренникова отражены многообразные интонационные модели той бурной эпохи, связанной, быть может, с

наиболее сильными потрясениями, какие пережило музыкальное сознание народа. Композитор чутко улавливает многообразные интонации, живущие в быту, отбирает из них наиболее характерное. Здесь и бодрая, жизнерадостная частушка, и надрыв деревенских «страданий», и возвышенность, чистота протяжного распева, и собранность марша. И все же главным для Хренникова стало в таком «интонационном растворе» своего рода песенное просторечие, где привычным оборотам жестокого романса, освоенной и признанной русской деревней мелодике городского происхождения придан неожиданный поворот в духе лирической массовой песни 30-х годов, в развитии которой именно Хренников принял деятельное участие. Такова уже начальная песня оперы («Песня девушек с хором»), открывающая ее 1-ю картину:



Связь этой четкой строфичной мелодии со стилистикой русского городского романса сказывается в функциональной ясности, гармонической обусловленности ее оборотов. Вместе с тем столь явно подчеркнутая и в вокальной партии, и в ее гармоническом освещении русская «воздушная септима», натуральная VII ступень, связывает эту песню с крестьянской лирикой, характерные обороты которой существенно переинтонированы. Но именно такой сплав исконно русской мелодики с песенными оборотами более позднего происхождения и отличает лирическую массовую песню 30-х годов, свидетельствует об активном процессе переинтонирования прежних интонационных накоплений, их включения в иные, подчас даже неожиданные контексты. И в том, что Хренников подошел к интонационному фонду эпохи не как к собранию музейных ценностей, а как к источнику живого творчества, вдохновленного звукопроявлениями современности, сказалась его смелость как художника, способного ответить требованиям времени.

Достоинства оперы «В бурю» определяются также современным претворением прежней оперной традиции, тем непосредственным ощущением «оперности», которое сказалось в обрисовке действующих лиц, в расстановке сил, в приемах разработки драматургических конфликтов. «В бурю» — опера сильных характеров и бурных страстей, что давало тогдашней критике повод к упрекам в мелодраматизме, в преувеличенности выражения чувства. Но именно такое укрупнение рельефно прочерченных эмоциональных линий, именно такое движение внутренних состояний, словно бы развернутых на

едином дыхании, и сообщало опере жизненные силы, придавало ей ту полнокровность, которая напоминает нам поныне о неувядаемых шедеврах оперной классики. Возможно, здесь проявилась природа жанра, не терпящего недосказанности, сдержанности в проявлении чувства. В этом смысле наивысшим достижением композитора стала большая сцена двух лирических героев оперы, составляющая основное содержание ее 4-й картины.

В ней метко и точно схвачена спонтанность движения лирического чувства, повороты которого отражают непредсказуемость душевных движений героини оперы. Ужас одиночества, покинутости, ощущение горечи и обиды, вызванное злобным наговором врага, та ярость и ожесточение, за которой скрывается страстная любовь,— все это находит выражение не только в вокальной партии, но и в оркестре, в его экспрессивных репликах, доносящих не высказанное словами. Страстность натуры Натальи раскрывается в ее взволнованном монологе, где песенная интонация обретает истинно оперный масштаб, незаурядную силу открытого выражения чувства. Простая по внешности, но покоряющая искренностью мелодия — лишь исходное звено в цепи широких эмоциональных волн, нарастаний и спадов лирической экспрессии. Они составляют не только внутреннее содержание 4-й картины оперы, но и определяют ее структурно-композиционный план. Главными вехами музыкального развертывания становятся мощные кульминации, где оркестр в полную силу заявляет о своих правах. Именно здесь достигается вершина в ритмическом пульсе внезапных «эмоциональных модуляций». И как удачно оттеняет яркую вспышку оперной патетики тихая колыбельная Леньки, полная душевного покоя и покоряющей нежности. Логика перетекания эмоций, волны их подъемов и угасаний — в этом сказалось незаурядное чутье музыканта-драматурга, ощущение оперной специфики, требующей крупного плана, умения раскрыть сложную диалектику движения чувства.

Другие герои оперы очерчены более сжато, порой лишь меткими характерными штрихами. Образ убежденного большевика Листрата мало удался композитору, но и в его обрисовке ощутимо стремление отойти от схемы, от привычных, заштампованных стандартов положительного героя, который так примелькался во многих оперных и драматических произведениях 30-х годов. «Сусанинская» степенность отличает и Фрола Баева, поначалу недоверчивого, стремящегося дойти до сути своим умом, но затем поверившего обещаниям большевиков. Надо, однако, признать, что 5-я картина, переносящая действие в Кремль, не относится к числу наибольших удач композитора, хотя и в ней именно речевое решение партии Ленина представляется единственно возможным.

Тенденциозные характеристики приданы врагам Советской власти. В опере действует главарь движения — ловкий демагог Антонов, безразличный к своим же собственным сторонникам и жестокий по отношению к тем людям, которые не желают идти за ним до конца. В обрисовке этого персонажа, равно как и в характеристике его преданной сподвижницы Косовой, использован прием «интонационной маски», пародийного до карикатурности смешения песенных и речитативных формул, доносимых с нарочитой утрированностью. В вокальной интонации метко схвачены внезапные перепады настроений, где самодовольная бравада, залихватское веселье скрывают чувство обреченности, животный страх перед неизбежной расплатой, неминуемо ждущей «народного вождя», и близость краха его дела. Но особенно рельефно передан образ Сторожева — убежденного противника новой власти, цепляющегося за прежние порядки, но умеющего при необходимости затаиться, внушить доверие идущим за ним крестьянам. Истинная же суть одинокого, затравленного, отчаявшегося человека раскрыта в монологе Сторожева средствами вокальной интонации:



В монологе Сторожева проявилось мастерство Хренникова в разработке музыкальной декламации, претворяющей приемы речевой характерности. Особая эмоциональная наполненность с виду простых говорных формул отражает сложное чувство, в котором слиты обреченность потерявшего почву под ногами, затмевающая разум ярость героя, потерпевшего поражение. Его задыхающаяся скороговорка подобна круговращению навязчивой мысли, засевшей в сознании, — она отражена в упорных повторах короткой ритмоформулы, перенесенной в крайне высокий регистр голосового диапазона.

Особое значение в опере обретает коллективный образ народа, в чем ощутимо прямое воздействие принципов драматургии русской классической оперы. Хоры вносят в оперу эпическое начало: они не просто выражают чувства многих людей в контексте драматических перипетий — хор выступает и в роли комментатора действия, выражает свое отношение к событиям, вершит свой нелицеприятный суд:



В четком, ритмичном скандировании данного хора ощущается нечто родственное народным хорам Мусоргского с присущими им рельефностью и ладовой напряженностью «многоголосной интонации». В неторопливом хоре «Пахать бы теперь» (6-я картина) отчетливо заметна связь с распевностью старинной крестьянской песни, обороты которой переинтонированы, активизированы. И наряду с этим в опере звучат хоровые песни, отражающие ритмы маршевой поступи мелодии революции и гражданской войны (песня партизан «Строй ряды, смыкай отряды» из 1-й картины оперы). В целом хоровые номера оперы образуют своего рода песенно-хоровую сюиту. Решающую роль при этом приобретает продуманная система соответствий, которая возникает между хоровыми номерами, вобравшими в себя свойства разных жанров народно-несенной культуры, и сольными, лирическими эпизодами — песня-

ми-ариозо, монологами действующих лиц[66]. Тонкие интонационные взаимопереходы хорового и сольного лирического циклов, объединяемых нитями взаимных связей, служат важным средством, подчеркивающим органическое единство становления самосознания народа и личных судеб действующих лиц, неотделимых от него.

Принцип контрастной музыкально-сценической драматургии стал в опере Хренникова определяющим. В ее музыке сочетаются в неожиданности смен, во внезапности перебоев и переключений и лирическая напевность мелодики песенных эпизодов, и динамизм драматически-действенных фрагментов, и уравновешенность, строгость эпических обобщений. Все эти три линии последовательно развернуты — они отчетливо проступают в чередовании контрастных сцен. Другое средство, с помощью которого достигается объединение разнохарактерного музыкального материала,— это повторность интонационно-тематических комплексов. Нити интонационного родства прослеживаются не только между номерами и эпизодами родственного жанрового наклонения — они протягиваются сквозь эпизоды, контрастные по образно-тематическому содержанию. Интонационные связи возникают между номерами своего рода песенно-хоровой сюиты и сольно-лирическими фрагментами — прозвучавшее в хоре подхватывается солистами, характерные обороты вокальной лирики отражаются в массовых сценах. Народ предстает в опере и как носитель интонационной стихии, захлестывающей также героев, вышедших из него. Напротив, силы контрдействия интонационно резко обособлены, а приданные им песенно-романсовые обороты только с виду напоминают свои прообразы, искаженные в нарочито-утрированной подаче. Конфликты в опере Хренникова предстают в своем интонационном выражении — они становятся основой продуманной и последовательно развертывающейся музыкально-сценической драматургии. И это выводит произведение Хренникова за ограниченные пределы песенной оперы.

Опора на песенность как основу интонационных решений ощутима и в опере Прокофьева «Семен Котко». Но только это общее качество связывает обе близкие по времени возникновения работы. И в выборе сюжета, и в его разработке средствами оперной драматургии, и, наконец, в самом решении «оперной проблемы» Прокофьев пошел совершенно иным путем, опираясь на русскую оперную традицию и в то же время преобразуя, переосмысливая ее.

В основу оперы положена необыкновенно популярная в 30-е годы и поднятая тогдашней критикой на щит повесть В. Катаева «Я сын трудового народа». Сам композитор объясняет свой выбор тем, что ему «хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий»[67]. Повесть Катаева давала Прокофьеву благодарный материал именно

[66] См. об этом: *Черкашина М.* Советская историко-революционная опера — движение во времени (по следам оперных дискуссий 30-х годов).— В кн.: Советский музыкальный театр. Проблемы жанров.— М., 1982, с. 71—72.

[67] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 235.

потому, что в ней, по его выражению, сочетались «самые противоположные элементы: тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору»[68]. Все это выгодно выделялось на фоне ходульности и прямолинейной назидательности бесчисленных созданий, творивших легенду о гражданской войне с несгибаемыми комиссарами в кожаных куртках и отвратительными исчадиями ада, стоявшими по ту сторону баррикад. Правда, и повесть Катаева – создание своего времени, и в ней ощутим дух жестокости и беспощадности, побуждающий героя без раздумий отправить на смерть даже отца своей невесты, коль скоро он стал на сторону врагов революции. Но таково было время с его ожесточением, когда ярлык «враг народа», приписанный правым и неправым, по сути дела, вычеркивал их из круга живых.

Была и другая причина, объяснявшая привлекательность сюжета повести для Прокофьева и ее пригодность именно для оперного воплощения. Ее действие происходило в украинской деревне, встревоженной революцией, и это давало возможность погрузить героев в атмосферу фольклора, издавна привлекавшего русских классиков,– вспомним их создания, в основу которых положены гоголевские повести из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Приметы быта, поэтизируемые в музыке, особое очарование южной ночи, сочные, колоритные характеры крестьян с их издревле сложившимися обрядами и верованиями – все это прямо или косвенно отражено в прокофьевском творении, носящем на себе отсвет традиции «русской музыки об Украине». И это же сообщает «Семену Котко» особый лирико-поэтический колорит при том, что в ней отчетливо очерчены и приметы нового уклада, созревающего революционного сознания.

Своеобразная двойственность отличает также драматургическое решение: она выражается в органическом сочетании двух планов действия – внешнего и внутреннего. Приметы внешнего действия выражены достаточно заметно. Здесь и внезапные переломы, нарушающие поначалу неспешное течение свадебного обряда, и зверская расправа врагов, и лихая атака смельчаков, и конечное торжество правого дела, достигаемое усилиями народа, взявшегося за оружие. Но совсем не последование такого рода событий в духе советских вестернов становится стержнем драматургического движения. Намного важнее стало иное действие, определяемое скрытыми и явными побуждениями действующих лиц, их внутренней природой, правдой характеров. Основой драматургического конфликта оперы стала конфронтация двух героев, двух незаурядных личностей – конфронтация воплощаемых ими двух правд, между которыми невозможно примирение. Их носителями становятся бывший солдат Семен Котко и его антипод – зажиточный крестьянин Ткаченко.

Принято обычно подчеркивать глубину и психологическую достоверность образа врага, рельефно обрисованного в этой опере. И действительно, речь идет о персонаже, редком в отечественной опере. Не просто отец, мечтающий о выгодном замужестве дочери,– традиционный образ оперной литературы[69],– а хитрый, расчетливый враг, опасный именно своей незаурядностью. Сила Ткаченко питается непоколебимой убежденностью в незыблемости старых ценностей, которые, по его мнению, должны восторжествовать. И его ненависть к Котко – не простая неприязнь к нищему голодранцу, забывшему о своем месте в жизни, а яростное неприятие всего того, что колеблет устоявшееся, казалось бы, сооруженное на века. Но Ткаченко находит в себе силы скрывать свои истинные намерения под личиной мнимой покорности новой власти, его изобретательный ум изыскивает тонкие ходы, дабы избежать последствия нежелательного для него хода событий, под любыми предлогами не допустить союза своей дочери с ненавистным Котко. Он искренне убежден в том, что ей уготована лучшая участь, чего сама она не понимает по молодости, блажи и неразумию. И когда Ткаченко стоит перед как будто уже совсем поверженным врагом, то он вовсе не обуреваем злобным желанием натешиться своим мнимым торжеством, он пытается доказать ему правоту своей жизненной позиции и поставить возомнившего о себе смутьяна на то место, которое определено ему старым порядком вещей.

Художественная сила оперы Прокофьева сказалась и в трактовке другой стороны конфликта, представленной ведущим ее героем. В отличие от Ткаченко, который постепенно раскрывает себя, обнажая свою истинную природу, но в своей основе остается цельной и сложившейся личностью, Семен Котко – образ развивающийся, становящийся. Бравый солдат, вернувшийся с фронта домой, он простодушно убежден, что его ждет мирный труд на своей земле, женитьба на любимой девушке, чему более нет препятствий – ведь ее отец еще на фронте дал ему нерушимое слово. Но, вступая в мир, одновременно родной, близкий ему и незнакомый, он в конечном итоге становится на сторону тех, кто стремится к новой жизни. И это преображает героя – пылкий любовник становится верным солдатом революции.

Преображение героя оперы осуществлено прежде всего музыкальными средствами, в движении «интонационных событий», сопутствующих сюжетным перипетиям и высказываниям персонажей. «Одной из главнейших составных частей музыкального произведения я считаю мелодический элемент и потому обращал особое внимание на мелодическую сторону „Семена Котко“»[70]. Это высказывание Прокофьева отражает ориентацию на интонационные процессы как решающий компонент драматургии оперы. Она насквозь пронизана песенностью, но роль куплетно-строфических форм, столь важных для стиля ряда советских опер начиная с «Тихого

[68] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 236.

[69] В качестве прообраза можно назвать властолюбивого Голову из «Майской ночи» Римского-Корсакова, также противящегося счастью молодых влюбленных. Но Ткаченко намного глубже, значительнее, масштабнее.

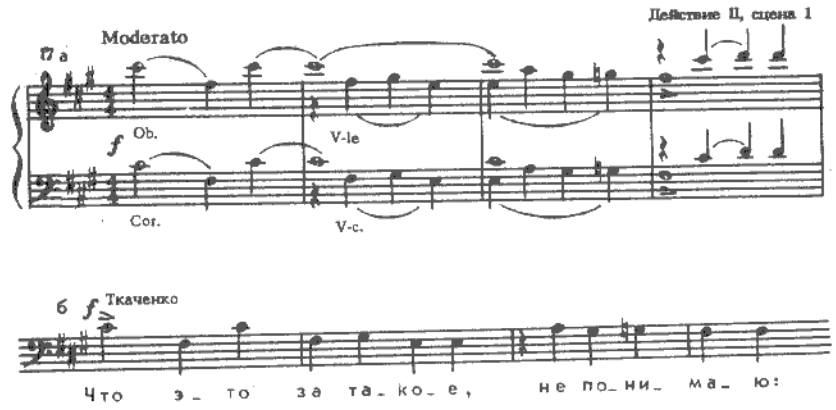
[70] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 237.

Дона», в ней сравнительно невелика. Тем не менее глубоко ошибочно мнение, высказывавшееся многими современниками первой постановки произведения[71], будто «Семен Котко» — яркий образчик так называемой «речитативной оперы». Напротив, опера Прокофьева изобилует законченными, рельефно очерченными мелодиями, напоенными песенными интонациями. Таков интонационный «дебют» главного героя — тема возвращения Семена Котко:



Своеобразие приведенной мелодии заключено в том, что песенность неразрывно слита в ней с декламационностью, в чем композитор становится достойным преемником ариозного стиля, утвердившегося в русской оперной классике. Вокальные партии «Котко» не представляют ничего похожего на аморфный речитатив, строго следующий за текстом. В их основу положены характерные тематические построения — лейтмотивы, отражающие не только манеру речи персонажей, но и пластический портрет, диктующий артисту манеру поведения на сцене вплоть до отдельных жестов. Таков ведущий лейтмотив Ткаченко:

[71] Премьера оперы состоялась 23 июня 1940 года в Москве на сцене Оперного театра им. К. С. Станиславского (режиссер-постановщик — Серафима Бирман).



Основательность, неторопливость, рассудительная степенность речи этого персонажа отражена в его интонационном портрете, в котором рельефно запечатлены сдержанность человека себе на уме, тщательно скрывающего свои истинные намерения. Вокальная партия героя чутко отражает смены его настроений, способность круто менять манеру поведения в зависимости от обстановки. Тут и подобострастность перед высоким начальством, и деспотичная авторитарность в отношениях с членами семьи, и ненависть врага, сбросившего более уже ненужную маску. Но везде красной нитью проходит своего рода «интонационный стереотип», заданный в приведенной выше ведущей теме. Она постоянно напоминается, ее интонации закладываются в основу разных по смыслу и эмоциональному наполнению высказываний. Такие же изменчивые сквозные лейттемы использованы и при характеристике Семена Котко: интонационными средствами подчеркнуты его импульсивность, горячность, беззаветная преданность любимой, нежность и доверчивость.

Особенностью оперы стала ее многофигурность. В оба ее ведущих конфликта, событийный и личный, вовлечены едва ли не все жители села, обрисованные с явной симпатией и добрым юмором. Прокофьев не ставил своей задачей вскрыть жесточайшие противоречия, обнажившиеся в русско-украинской деревне первых лет революции, о чем с такой беспощадной откровенностью поведала советская литература 20-х годов. Облик деревни светел, поэтичен, а люди, ее населяющие, добры и сердечны, и даже их слабости неотразимо привлекательны. Идилличность начальных сцен оперы сродни картинам той условной малороссийской деревни, которые ожили в русских операх на гоголевские сюжеты. Тем не менее люди, окружающие Котко и Ткаченко, не производят впечатления оперных пейзан, они наделены броскими, запоминающимися интонационными характеристиками. Основным средством для обрисовки многочисленных персонажей «Семена Котко» становится предельно сжатый, афористичный мотив, закрепляемый многократными повторениями. Именно такой лейтмотив-реплика положен в основу характристики главной героини оперы Софьи Ткаченко:

18 Moderato Действие I, картина 2-я, сцена 5

Соня



Софья охарактеризована в опере многогранно — она застенчива, порою нерешительна, но непреклонна, когда родной отец покушается на свободу выбора суженого. И все же ни одно из ее высказываний так не западает в память слушателя, как с виду незатейливая реплика «И с тем до свиданьичка». И внешность Софьи, и ее незаурядный характер, как в зеркале, отражены в этом мотиве, где особенно впечатляет внезапность интонационно-гармонического поворота, в чем можно угадать непредсказуемость поведения героини, когда побудительным стимулом становится спонтанная смена ее настроений. Краткая реплика-символ в зависимости от ситуации наделяется самыми различными, невыразимыми словом смыслами и оттенками значений.

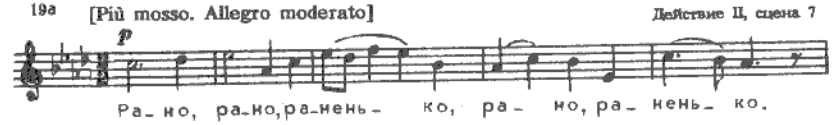
Такие сравнительно стабильные единовременные характеристики приданы едва ли не всем остальным персонажам оперы. Здесь и вторая лирическая пара (Фрося и Микола), в обрисовке которой ощутима рука создателя образов шекспировских Ромео и Джульетты. Здесь и вовсе эпизодические персонажи матери Котко и запуганной супруги Ткаченко Хиври. Особую роль среди прочих действующих лиц играют два героя, представляющие революционную власть,— председатель сельсовета Ременюк и матрос Царев. Мнение о схематизме этих героев, об их заданности, подавляющей черты живых человеческих характеров, нельзя признать вполне справедливым. Нет спору, и Катаев, и Прокофьев стремились придать им глубоко позитивный смысл, сделать их не только выразителями правды революции, но и людьми, наделенными привлекательными человеческими качествами. Такова была эпоха, когда «свои» становились носителями нравственных ценностей, а противники наделялись всяческими пороками[72]. Сохраняя верность этой установке при обрисовке деятелей революции, Прокофьев стремился, однако, придать таким героям черты бытовой достоверности. Вот почему бравый матрос неразрывно связан в опере с его верной спутницей гармоникой, а Ременюк, сохраняя непоколебимую преданность новой власти, умеет быть дипломатичным, чутким и гибкм, проявляя

[72] Образ Ткаченко начисто опрокидывает эту схему. Но характеристики помещика Клембовского, немцев и гайдамаков — вполне в духе времени.

способность найти нужную линию поведения в любой ситуации. И снова решающую роль обретают портретные характеристики персонажей, варьируемые в зависимости от движения сюжета, но остающиеся в основе своей стабильными[73].

Существенное отличие шедевра Прокофьева от многочисленных образцов песенной оперы заключается в продуманной и тщательно разработанной музыкальной драматургии, определяющей цельность формы произведения. Еще в 1940 году И. Нестьев справедливо подчеркнул, что «это — одна из первых советских опер, в которой композитор не оформляет отдельные эпизоды драматического текста, не иллюстрирует действие более или менее подходящими к нему музыкальными номерами, а организует весь музыкально-сценический процесс, умело распоряжаясь всеми средствами оперной выразительности»[74]. Мастерство Прокофьева сказалось, в частности, в том, что в естественном общении персонажей на оперной сцене отнюдь не возобладала чистая декламационность — речевое начало сплавлено с песенным, а стихия украинского фольклорного мелоса создает ту интонационную среду, которая «обволакивает» все сочинение, придает ему возвышенную поэтичность. И там, где эта стихия явственно говорит о себе, там и рождаются законченные песенные мелодии:

19а [Più mosso. Allegro moderato] Действие II, сцена 7



Действие III, сцена 1



Тема хора «Рано, рано, раненько» (пример 19а) становится своего рода символом народа, воплощая его изначальную духовную красоту и нравственное здоровье,— не случайно она вплетается в речи персонажей, выразителей правды народной[75]. Но особенно впечатляет неоднократно напоминаемая вдохновенная мелодия «укра-

[73] Особую роль среди персонажей оперы играет возлюбленная Царева Любка, о чем пойдет речь позже.

[74] *Нестьев И.* «Семен Котко» С. Прокофьева.— Сов. музыка, 1940, № 9, с. 9.

[75] В сходной роли используется законченный хоровой номер из IV действия оперы на слова прославленного «Завещания» Т. Шевченко.

инского ноктюрна» (пример 19б), которая определяет общее поэтическое настроение первой половины III акта оперы, когда ничто не предвещает предстоящих трагических событий. И как сразу «ожесточается» язык музыки, когда неспешное лирическое повествование акта, оттененное сочными жанровыми эпизодами, вдруг сменяется ускоренными монтажными ритмами действия, внезапно совершающего драматический поворот. Трагический смысл свершившегося события, гибели матроса Царева и старого Ивасенко, раскрыт через впечатляющий «крупный штрих» — образ обезумевшей Любки. Остинатные повторы фразы «Нет, то не Василек» не просто нагнетают напряжение, доводя его до наивысшего накала, они в то же время цементируют сцену, сплачивают все происходящее в рамках целостной композиции:



Остинато — лишь одно из средств «укрупнения» разделов этой оперы микроформ, в основу которой положен монтажный принцип последования лаконичных эпизодов. Как подчеркивает М. Сабинина, «„центробежным“ тенденциям, раскалывающим крупную оперную форму, которые естественно порождаются следованием за текстом либретто, подобным тексту „Семена Котко“, Прокофьев противопоставляет строго продуманную систему музыкально-смысловых „реприз“ наподобие архитектурных арок, скрепляющих конструкцию в рондообразные построения»[76]. Прокофьев проявил себя как композитор-режиссер, для которого организация сценического процесса не менее важна, нежели движение собственно музыкальных событий. При этом происходящее на сцене не просто сочетается с подходящей к нему музыкой, но и рельефно отражено в развертывании интонационных перипетий. «Семен Котко» — одно из тех произведений, которые представляют оперу нового типа — как явление режиссерского музыкального театра, заявившего о себе в первой половине XX века, но окончательно утвердившегося в послевоенные годы.

«Семен Котко» Прокофьева наглядно подтверждает, что песенная опера вовсе не определяла полностью лицо советской оперной культуры 30-х годов. Но ориентация на песенность, а точнее, на различ-

[76] *Сабинина М.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева.— М., 1963, с. 103.

ные слои общезначимых, бытующих интонаций в той или иной степени присуща даже тем решениям, которые представляли альтернативу наиболее влиятельной и поддерживаемой критикой разновидности жанра, задававшей тон в предвоенное время. Одно из таких альтернативных направлений было представлено другой оперой Прокофьева — «Дуэньей» («Обручение в монастыре»), достижением мирового масштаба в жанре современной комической оперы[77]. Определенный интерес советской музыкальной общественности и любителей музыки вызвала опера Д. Кабалевского «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»), написанная на сюжет повести Р. Роллана и получившая одобрение выдающегося французского писателя-музыковеда. В ней особенно привлекает тонкое претворение песенно-танцевальных прообразов, восходящих к старинному французскому фольклору,— недаром хоровые номера из оперы так часто исполнялись в концертах и охотно включались в программы радиопередач. Однако драматургическое решение оказалось в опере Кабалевского весьма уязвимым. Как справедливо отметил Б. Ярустовский, «желание максимально „социологизировать“ произведение привело к возникновению странной „двойной“ драматургии, складывающейся из двух планов: первый формируется вокруг лирического образа народного умельца и весельчака Кола, второй — вокруг крестьянского вожака Гамби, весьма близкого по своему облику образам комиссаров-резонеров, появившимся в эти годы во многих операх на темы гражданской войны»[78]. Истинной альтернативой направлению песенной оперы стало крупнейшее создание советского оперного театра 30-х годов, опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1932, в новой редакции — «Катерина Измайлова», 1962).

Судьба этого произведения сложилась особенно драматично. Ее премьера, состоявшаяся 22 января 1934 года на сцене Ленинградского Малого оперного театра под управлением С. Самосуда (режиссер Н. Смолич), прошла с успехом, равно как и появившаяся немного позднее московская постановка, осуществленная В. Немировичем-Данченко (дирижер Г. Столяров). Началось триумфальное шествие нового советского оперного произведения по сценам ведущих оперных театров Советского Союза, «Катерина Измайлова» была поставлена в США — ее премьеру в «Метрополитен-опера» посетили многие выдающиеся музыканты, среди которых можно назвать Л. Стоковского, А. Тосканини, И. Стравинского.

Мнения критики, однако, разделились — далеко не все деятели советской музыки приняли оперу безоговорочно. Однако естественный процесс вхождения в музыкальную жизнь новаторского опер-

[77] Хотя эта опера была создана в канун Великой Отечественной войны (1940), она обрела сценическую жизнь лишь в послевоенное время. Поэтому подробная ее характеристика будет дана в следующем выпуске настоящего учебника.

[78] *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 2, с. 143. Метко указал автор и на то, что активный песенный фон действия, песенность, насыщающая многие сольные выступления героев, позволяют считать произведение Кабалевского детищем своего времени — 30-х годов.

ного произведения был прерван: в 1936 году появилась печально известная редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», где была дана уничтожающе-резкая, несправедливая оценка оперы Шостаковича, и она надолго была изъята из репертуара советских музыкальных театров. Понадобилось тридцать лет для возобновления сценической жизни великого произведения[79], но в начале 60-х годов оно прозвучало в иной ситуации, в пору новаторских исканий, развернувшихся в полную силу в творчестве многих радикально мыслящих мастеров. Несмотря на то что критика на сей раз с завидным усердием стремилась реабилитировать себя за проявленную прежде близорукость, сдобренную групповыми пристрастиями, опера с немалым трудом входила в музыкальную жизнь. Слишком уж непривычной была ее драматургия и стилистика для посетителей музыкальных театров, привыкших к стандартам традиционного оперного представления. Тем не менее театры с исключительным упорством и рвением постоянно возвращаются к этому произведению — его капитальные достоинства очевидны для любого художника, причастного к оперному делу. К тому же и поныне вторая опера Шостаковича во многих отношениях остается непревзойденной — советские композиторы за многие десятилетия так и не сумели создать для музыкального театра произведение трагедийной направленности, которое могло бы сравниться по уровню и художественному совершенству с трагедией-сатирой классика советской музыки.

Атмосфера споров, в которой находилась «Катерина Измайлова» в 30-е годы, в решающей мере определялась ее несозвучностью новым эстетическим требованиям, которым немного позднее ответила так называемая песенная опера. В этом смысле показательным было мнение чуткого и отнюдь не предвзятого критика, каким зарекомендовал себя А. Шавердян. В своем выступлении он указал на идейно значительные реалистические элементы, отмечал правдивую характеристику центрального образа — художественного типа, впервые появившегося в оперной литературе, подчеркивал роль реалистического раскрытия социального окружения, особенно ярко сказавшегося в IV действии. Вместе с тем в высказывании А. Шавердяна содержались и иные оценки: он находил в опере Шостаковича элементы «экспрессионистской оперы ужасов (внешний истерический динамизм, подчеркнуто эротический, не лишенный садизма характер многих сцен, обнажение биологических корней человеческих переживаний, частое использование гротеска как самодовлеющего стилистического приема, искажающее реальную действитель-

[79] Опера была поставлена 8 января 1963 года на сцене Московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в новой авторской редакции. Изменения, внесенные композитором в партитуру, не были, однако, значительными. Переработке подверглись некоторые оркестровые антракты (новый антракт сочинен между первыми двумя картинами). Отредактирован текст либретто, откуда были изъяты некоторые вульгарно-простонародные выражения. Небольшие поправки внесены в вокальные партии, известной ретуши подвергнут оркестровый аккомпанемент.

ность)»[80]. Крайняя преувеличенность и несправедливость этих оценок спустя полвека кажутся очевидными. Тем не менее они отражали пусть негативно истолкованные, но объективные свойства произведения Шостаковича, сохранившего преемственные связи с некоторыми установками «левого искусства» 20-х годов. Острое социальное обличение, вызывавшее к жизни гротесково преображенные образы-символы «старого мира», сила разоблачительного пафоса — все это понемногу «теряло кредит» среди публики и художественной общественности. В 30-е годы возникла естественная тяга к позитивным нравственным и эстетическим ценностям, что сказалось в решительном возвращении к классике.

Парадоксальнее всего было то, что опера Шостаковича также находилась в русле этой переоценки ценностей — ее связь с классическими традициями неоспорима. Но традиции эти переосмыслены художником, стремившимся найти им современное прочтение, сделать их созвучными духу и представлениям новой эпохи. Отсюда идет социальный критицизм невиданной ранее остроты — то срывание всех и всяческих масок, которое отличало великую русскую литературу. Но Шостакович пошел значительно дальше сиюминутных требований времени, он предпринял в своей опере художественное исследование сложного человеческого характера, не допускавшего однозначной оценки. Психологизм, глубочайшая жизненная правда в воплощении коллизий человеческого бытия — все это шло вразрез с установками, ориентировавшими творцов на более четкое размежевание полярных нравственных позиций, более прямое противопоставление носителей правды и социальной справедливости и защитников старого, насквозь прогнившего общественного строя.

В этом плане Шостакович явно извлек определенные уроки из опыта зарубежных оперных исканий XX столетия, где наибольший интерес, по его же собственным высказываниям, вызвала опера А. Берга «Воццек». Стремясь «защитить» оперу Шостаковича от обвинений в «формализме», позднейшая критика чрезмерно настаивала на кардинальных отличиях «Катерины Измайловой» от творения австрийского мастера-экспрессиониста. Отличия эти совершенно очевидны и могут быть установлены по многим линиям как в трактовке драматургии, так и в характере примененных композитором средств. Но оба сочинения роднят острейший социальный критицизм, сила нравственного обличения власть имущих, никогда еще не звучавший в оперном творчестве так громко пафос социального сострадания ко всем подавляемым и притесняемым.

В основу оперы положена повесть видного русского писателя, несравненного мастера народной речи Н. Лескова. Композитора привлек в ней центральный образ сильной женщины, утверждающей себя в удушающей атмосфере «свинцовых мерзостей» жизни. Но Шостакович коренным образом переосмыслил ведущий образ повести. Ему импонировала лесковская Катерина Измайлова именно

[80] *Шавердян А.* Выступление на дискуссии о советской опере.— Сов. музыка, 1935, № 7—8, с. 50.

незаурядностью, силой воли, способностью безоглядно отдаваться страсти. «Из всех моих героев в „Леди Макбет“ люблю я только Катерину Львовну. Ее судьба — судьба талантливой, выдающейся женщины, поставленной эпохой в кошмарные условия. Все ее преступления я пытаюсь объяснить именно этим»[81]. И это не просто авторская декларация — композитор предпринимает все возможное для того, чтобы «поднять», возвысить Катерину Измайлову, наделить ее положительными человеческими качествами, придать ей облик страдающей героини. Более того, он прямо подчеркивает ее родство с другой Катериной — из «Грозы» А. Островского, отнюдь не случайно прибегая к крылатой формуле Добролюбова — «Луч света в темном царстве»[82].

С такой авторской, полемически заостренной оценкой вполне согласиться нельзя. Ибо Катерина Измайлова — отнюдь не пассивный, «страдательный» образ, а деятельная натура, проявляющая исключительные способности к жизненной борьбе. Именно в активном характере главной героини заложена движущая сила драматургии произведения. Не только ее переживания, а прежде всего ее поступки, обусловленные внутренними побуждениями и волевыми решениями, определяют течение действия, его неожиданные, порою даже непредсказуемые повороты. Она в конечном счете принимает «правила игры» своего окружения, действует в соответствии с волчьими законами общества, которое плоть от плоти ее собственное. Катерина — хозяйка по натуре и жаждет стать хозяйкой полновластной, не останавливаясь перед тем, чтобы пойти к желанной цели по трупам. Обстоятельства оказывают на нее мощное давление, но они не способны сломить героиню, обуреваемую потребностью властвовать, диктовать свою волю. И видеть в этом лишь сугубо негативные стороны по-своему цельной натуры было бы не вполне справедливо: Шостаковича привлекла непокорность Катерины, ее сопротивление насилию, унижающему ее человеческое и женское достоинство, пусть даже протест ее принимает уродливые формы вплоть до тягчайших преступлений.

Ведущим средством художественного воплощения внутренних противоречий ведущего образа оперы стала живая интонация. Именно в ее движении раскрываются, обнажаются две ипостаси Катерины — одновременно действующей и страдающей героини. В столкновении с окружением, в диалогах-поединках с противниками она порою зла, цинична, насмешливо-жестока. Вся слоность ее реакции на происходящее вокруг раскрывается в сцене издевательства над Аксиньей, где Катерина выступает в, казалось бы, благородной роли — она протестует против бессмысленного и дикого надругательства над человеческим существом, не способным отстоять свои права:

[81] См. сб.: «Леди Макбет Мценского уезда». Изд. Государственного академического Малого оперного театра.— Л., 1934.

[82] Статья «Мое понимание „Леди Макбет“». Там же, с. 8.



Но высокие слова о женской доле звучат на мотив, ставший в дальнейшем едва ли не ведующей музыкальной характеристикой насилия и зла, с которым героиня оперы сражается его же оружием[83]. Резкий разрыв между прямым смыслом высоких слов и скрытым их подтекстом — теми темными инстинктами и страстями, которые обуревают душу Катерины, определяют интонационную фабулу предстоящей трагедии.

Совсем иной предстает Катерина в диалогах с Сергеем и особенно там, где она остается наедине с собой. Именно в монологах раскрывается облик героини как страдающей женщины, обнажается ее духовная сущность, изначально заложенная природой. Глубокая тоска, брожение нерастраченных сил, а главное, страдание, очищающее и облагораживающее душу,— все это отражено в движении живой интонации, в многогранности тех истоков, которые предстают в нерасторжимом сплаве:



[83] Б. Ярустовский, на наш взгляд, несколько суженно трактует эту тему, видя в ней лишь воплощение «бабьего беса» (см.: Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 2, с. 152).



Вокальный стиль монологов Катерины близок русской традиции ариозно-речитативного стиля, в котором слиты песенность и декламационность. Истоки этого стиля многолики — тут и обороты русского бытового романса, городской песенной лирики, поднятые на уровень высокого художественного обобщения, и традиционно-оперная патетика, и выразительность омузыкаленной речи[84]. Весомость и значительность этих монологов-ариозо, где Катерина подана словно бы крупным планом и где раскрываются ее потенциальные душевные богатства — величие и благородство, безоглядность в самопожертвовании, преданность любимому до последней черты,— все это брошено на одну чашу весов, которая готова перевесить другую. Но той же Катерине приданы иные, гротесково-скерцозные, разухабистые обороты, когда она пускается в перепалку с нелюбимым мужем, не ведающим о своей скорой кончине от рук убийцы. Таким образом, сама Катерина несет в себе ведущий конфликт оперы, отражаемый в резкой конфронтации интонационных решений, в процессах движения живой интонации, в ее способности легко «оборачиваться», переходить в свою противоположность.

Сложные, часто с виду маломотивированные поступки героини оперы определяются, конечно, тем окружением, под прессом которого она находится ежечасно,— окружением, самовластно диктующим свою авторитарную волю. Речь идет не о воздействии некоей абстрактной «среды», а о людях, требующих повиновения, беспрекословного следования принятым в купеческом мирке правилам игры, причем людях крайне нетерпимых и агрессивных. Столкновения с ними и порождают разнообразные конфликтные ситуации, что является движущими импульсами в развертывании событий трагедии. Положенный в ее основу конфликт многопланов, он включает самые различные конфронтирующие стороны, представленные рядом конкретных персонажей. Ключевой фигурой является, конечно, свекор — Борис Тимофеевич.

Лишь на первых порах его можно принять за привычного купца-самодура в духе персонажей русского драматурга А. Островского. Конечно, и в опере он предстает как хранитель устоев, ревнитель домостроевского быта, диктующего замужней женщине рабское подчинение прихотям законного супруга. Но злобный и своенравный старик вовсе не столь невежествен и дик, как кажется на первых порах,— он соприкоснулся с иным, столичным бытом и нахватался сведений о нем, почерпнутых в злачных местах и притонах, предоставлявших как дорогостоящие, так и дешевые удовольствия.

[84] В этом смысле особенно показателен мотив-реплика «Сережа, хороший мой», который представляет собой предельно сжатую интонационную формулу. Не случайно этот мотив в дальнейшем обрел самостоятельную жизнь, вплетаясь в ткань 8-го, «автобиографического» квартета.

За строгостью истовой добродетели скрывается мелкая душонка сластолюбца и развратника. Скрытая страсть к чадному разгулу, сочетающаяся с омерзительным ханжеством, напоминает нам скорее горьковских купчишек с их двойной моралью — вседозволенностью для себя и непререкаемым моральным долгом для других. Главной мишенью бесконечных попреков, неусыпной слежки становится для Бориса Тимофеевича красавица-невестка, на которой он вымещает свою злобу, порожденную старческим бессилием.

И вновь сила разоблачительного пафоса проявляется в движении живой интонации. Так, интонационный «дебют» Бориса Тимофеевича подчеркивает поначалу его неторопливую рассудительность и степенность, но гротесково-скерцозные, «подпрыгивающие» обороты выдают неуемное беспокойство, присущее его натуре:



В дальнейшем композитор находит точные интонационные решения и для нудных попреков, безудержного гнева, сластолюбивых

мечтаний и других состояний этого персонажа с его изменчивыми настроениями, готовностью вмешиваться во все и вся, а прежде всего следить за каждым шагом своенравной невестки, в которой он чует достойного противника. В какой-то степени он, сам того не ведая, провоцирует Катерину именно на ту линию поведения, которую стремится любой ценой пресечь. Музыка, приданная этому персонажу, охватывает огромный диапазон эмоций от истового раздумья до буйного пляса, где проступают даже мотивы опереточного каскада. Речь идет об особом типе гротесковой скерцозности, которая стала ведущей приметой стиля оперы. Именно в ней получили ярчайшее выражение свойственные музыке Шостаковича «злые скерцо», отмеченные особенным напором и всесокрушающей динамичностью[85].

Стихия скерцозности подчинила себе другого персонажа — незадачливого мужа Катерины. Но Зиновий Борисович много мельче, суетливей своего родителя, да и показан он эпизодически. Его полная неспособность продолжить линию поведения погибшего отца обнажена в дуэте-перепалке с Катериной, где за бравадой мнимого хозяина скрывается животный страх и предчувствие неизбежной гибели, которую он сам невольно вынуждает.

Борис Тимофеевич и его сын не действуют в одиночестве. Их союзником становится ничтожная и раболепная челядь двора Измайловых. Покорность хозяину, готовность выполнить любое его распоряжение сочетается в них с завистью к удачливому из их собственной среды, которого они с редкостным сладострастием готовы втоптать в грязь при первой же открывшейся возможности. Челядь ищет будоражащих развлечений, она беспощадна к слабейшему, падка на безнаказанную расправу, но подобострастна к власть имущему, готова склониться перед ним в три погибели. В этом смысле наиболее впечатляющим и драматургически существенным становится образ задрипанного мужичонки. Залихватско-плясовые мотивы рисуют не просто образ спившегося, опустившегося до последнего предела бродяги — в его интонационном портрете ощутима также безграничная ненависть к своему же собрату-голодранцу, которому нежданно-негаданно и незаслуженно улыбнулась удача.

Особое положение в расстановке действующих сил, а также в интонационной драматургии оперы принадлежит любовнику Катерины, красивому работнику Сергею. Можно сказать, что ни к одному из своих героев композитор не испытывает такую поистине всепоглощающую ненависть. Лощеная «галантерейность» приказчика, усвоившего нехитрые приемы ресторанного обольстителя, и готовность к самому низкому предательству ради собственного спасения — все это находит совершенно точное выражение в приданных ему интонационных оборотах. Но поразительнее всего именно то, что у Сергея нет собственного «музыкального портрета», его вокальная партия строится на мотивах, взятых напрокат откуда угодно. Он внутренне пуст и по-животному примитивен — вот почему манера его высказываний приспосабливается к речи собеседника. И, может быть, нигде истинная его сущность не раскрывается с такой полнотой, как в дуэте с каторжницей Сонеткой,— недаром его сопоставляют с опереточным каскадом, обретающим, однако, в суровом контексте последнего акта устрашающий смысл. Что же касается драматургической роли Сергея в развертывании действия, то, как это ни покажется странным, он, по сути дела, является пассивной фигурой, всецело подпадающей под власть обстоятельств, являющейся жалкой игрушкой низменных страстей, примитивных побуждений.

Одна из сторон многопланового конфликта оперы определяется внеличными силами, проводниками которых становится власть. К ней Шостакович проявил сложное отношение. Ее мертвящая, подавляющая рука чувствуется на протяжении всей оперы — именно она вершит трагические судьбы людей, преступивших закон. Но конкретные представители власти показаны в опере в духе плакатно-разоблачительных агиток, столь распространенных в советском искусстве 20-х годов. В этом смысле особенно показательна 7-я картина оперы, где действие происходит в полицейском участке. Слуги закона обрисованы подчеркнуто карикатурно, их побуждения поданы предельно обнаженно — произвол и беспощадная расправа с теми, кто неспособен за себя постоять, сочетаются с жаждой наживы, подобострастностью к хозяевам жизни. Но тем сильнее их торжество, коль скоро люди, не пожелавшие подать им руку, вдруг оказываются в их полной власти. Появление незваной полиции на свадьбе Катерины с Сергеем круто меняет движение событий, ввергая героев в среду отверженных. И действенность этого драматургического поворота во многом обусловлена именно тем, что вершителями установлений всесильного закона оказываются ничтожества, облеченные карающей властью. Под стать власти светской и власть духовная: легкомысленный жуир-поп легко переходит от выхолощенной речитации в духе монотонного чтения катехизиса к разухабистому опереточному канкану. Он не прочь пощеголять своей начитанностью, упоминая о грибках и ботвиньях, воспетых великим писателем земли русской Гоголем.

В чем же заключена позитивная сила, которая сообщает смысл человеческому существованию, где то истинное, что может быть противопоставлено мерзостям жизни, беспросветным будням обреченных на прозябание, бессильных перед лицом торжествующего хамства и произвола? В полном соответствии с традициями русского реалистического искусства Шостакович видит эту силу в простом народе, в людях, стоящих у подножия общественной пирамиды. Но в обрисовке народа нет сусальности — он выступает на авансцену в IV действии оперы в своей неприкрашенной наготе. Композитор следует духу «Мертвого дома» Достоевского, показывая безжалостность народа к выходцам из классов власть имущих,— Катерина, бывшая купчиха, становится объектом презрения и беспо-

[85] Вероятно, именно такие скерцозные фрагменты и воспринимались автором известной редакционной статьи как проявление сумбура, в котором тонут обрывки «нормальных», по его выражению, мелодий.

щадного издевательства. Народ — на стороне Сергея, отбросившего более ненужную любовницу как истлевшую ветошь[86].

И все же именно народ становится в опере носителем изначальной мудрости, возвышающего душу страдания. В монологах старого каторжника, а особенно в начальном и заключительном хорах осужденных на каторгу ощутимо величие истинной человечности, та милость к павшим, которая поднимает душу народную, очищая ее от моральной грязи и цинизма. Только здесь композитор включает в многоликий стилистический сплав своей оперы интонации крестьянского мелоса. Но они входят в стилистику оперы не прямо, а преломленными через Мусоргского. Народно-эпический склад хоровых выступлений, их трагическая экспрессия заставляют вспомнить хоры «Бориса» и «Хованщины», с которыми нетрудно установить и прямые стилистические аналогии.

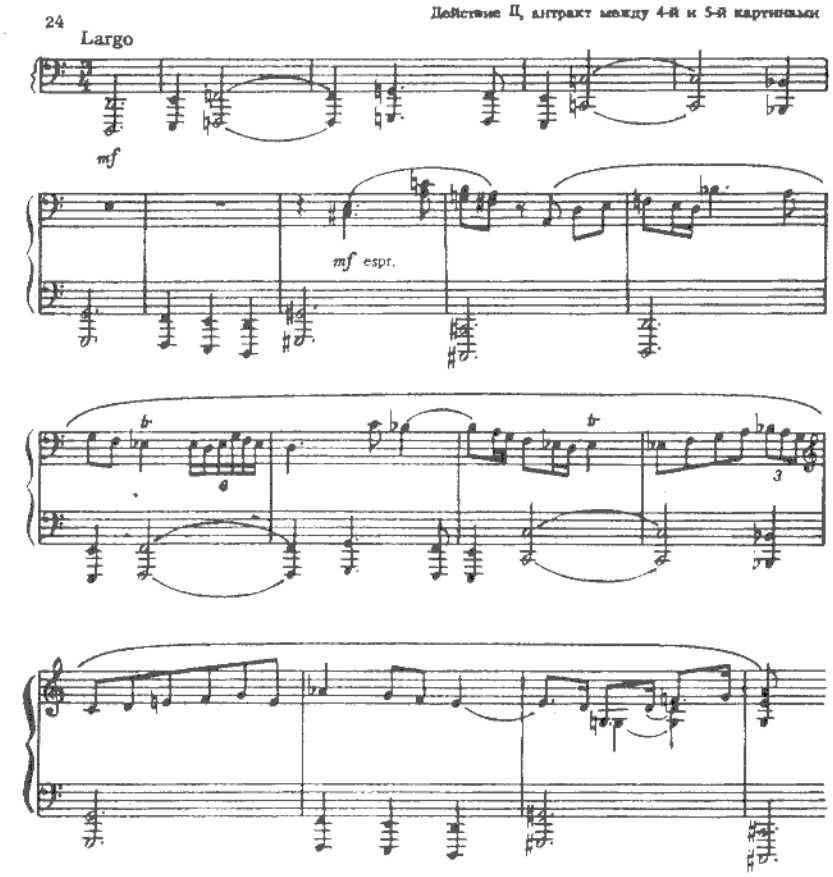
В опере Шостаковича есть один герой — герой бессловесный, который становится носителем авторской позиции. Это оркестр, функции которого сложны и многоплановы. Как верно отмечено М. Сабининой, «оркестровая ткань „реагирует“ на мельчайшие нюансы драматического действия, одновременно отражая и внешний ход сценических событий, и их психологический подтекст, отзываясь на любую сколько-нибудь существенную деталь текста»[87]. Однако особенно рельефно обобщающая роль оркестра обнажается в развитых симфонических антрактах, где раскрывается не только внутренний смысл ранее уже представленного и предстоящего действия, но дан также своеобразный комментарий «от автора». В этом смысле наиболее значительным становится антракт между 4-й и 5-й картинами — суровая пассакалья, воплощающая раздумья автора над трагическим смыслом людского бытия и одновременно показывающая обреченность героев, ставших на путь тягчайших преступлений не столько против безличного и бездушного закона, сколько против моральных норм, запрещающих лишать жизни себе подобных (пример 24).

Наряду с пассакальей имеются и антракты иного рода, пронизанные гротесковой скерцозностью, энергией стремительного, увлекающего движения, определяющего темпоритм действия.

В конечном итоге родился своеобразный жанровый синтез «трагедии-сатиры» с присущим ей сочетанием серьезного лирического тона, гротескового искажения вплоть до карикатуры, драматической экспрессивности диалогов-поединков — и мудрого эпического спокойствия некоторых хоровых фрагментов последнего действия. «Ка-

[86] Ошибочным, на наш взгляд, является мнение Б. Ярустовского, будто в опере Шостаковича предпринята попытка породнить судьбу Катерины с трагедией всей России (см.: Очерки по драматургии оперы XX века, кн. 2, с. 154). Как раз наоборот, Катерина отчуждена от народа, который не принимает ее в свою среду. В сопоставлении ее личной трагедии с трагедией обездоленного народа яснее высвечивается вся тяжесть ее вины. И только в словах старого каторжника звучит мотив сострадания к ней как к живому человеку.

[87] История музыки народов СССР, т. 2, с. 45.



терина Измайлова» остается лучшим, талантливейшим произведением советского оперного искусства 30-х годов, которое обрело мировое признание.

* * *

Важной и неотъемлемой составной частью советского оперного творчества стали творения мастеров музыкальной культуры молодых национальных республик СССР — союзных и автономных. Для этих культур весьма существенной оказалась романтическая традиция, которая обрела новую жизнь на почве фольклора многих народов, в том числе и тех, которые лишь в советский период своего развития начали осваивать богатства мировой музыки. Именно в движении оперного творчества явственнее всего наглядно обозначился процесс становления музыкальной культуры страны как культуры многонациональной. Более того, создание национальной оперы стало главной задачей, успешное решение которой становилось свидетельством зрелости композиторского творчества, его

сопричастности к мировому музыкально-историческому процессу. Синтетическая природа жанра, его масштабность и демократичность, возможность прямого воплощения сюжетов и тем, связанных с историей народа и его насущными нуждами, делали оперу особенно притягательной для деятелей музыки, стремившихся утвердить свою национальную самобытность.

В развитии оперного жанра в национальных республиках СССР сказалась исторически сложившаяся неравномерность музыкально-культурного уровня оригинального композиторского творчества. В одних республиках (на Украине и в Закавказье) к 1917 году уже сложились свои традиции, имелись выдающиеся мастера — создатели национальных опер, другие же располагали лишь ценностями фольклора и, по существу, не имели не только своего оперного наследия, но даже собственных кадров композиторов-профессионалов, получивших консерваторское образование. В 20-е годы процесс становления молодых национальных культур в ряде республик страны только вступил в начальную стадию, а опера делала лишь первые шаги. Но творческая активность таких наций была разбужена, закладывались первые камни того фундамента, на котором позднее выросло богатое и развитое оперное искусство. Плоды этой деятельности созрели уже в 30-е годы, когда появились многие примечательные оперные сочинения, которые заложили основы для последующего развития национального музыкального театра.

Становление оперы в некоторых республиках порой проходило в атмосфере ожесточенных дискуссий. На них ставились актуальные вопросы о судьбах оперного творчества, выдвигались те образцы, на которые следовало ориентироваться. В конечном же итоге возобладала творческая установка, которая на многие годы определила развитие национальной оперы,— установка на органичное сочетание воспринятого из фольклора и достижений мировой оперной культуры — классической и современной. Но это общее, в принципе правильное положение не исключало иных, более частных проблем, решение которых развертывалось по разным направлениям. Следует ли ориентироваться на испытанные каноны, утвержденные в русской и зарубежной классической опере, либо пойти по пути решительного обновления жанра? Должна ли опера всецело исходить из народных театрализованных представлений, равно как из сложившихся приемов использования музыки в них, либо осваивать развитые формы, принципы драматургической организации материала, которые представлены в музыкально-сценическом творчестве европейского образца? Могут ли быть в национальной опере использованы те формы массовых действ, которые были рождены творчеством революции?[88]

Ответы на такие вопросы давались разные, но общим было одно — стремление освоить достижения мирового оперного творчества при

[88] Дискуссия, развернувшаяся вокруг проблем оперного творчества на Украине в 20-е и 30-е годы, освещена, например, в статье А. Малоземовой «Из истории становления украинской советской оперы» (в кн.: Музыкальная культура Украинской ССР.— М., 1979, с. 72—74).

прочной опоре на ценности национального фольклора. И это определило сюжетную направленность первых советских опер, созданных в национальных республиках СССР. Особое значение приобрели сюжеты, связанные с народными сказаниями и легендами. В их поэтическом преображении композиторы опирались на опыт национальных культур ряда стран Европы, и прежде всего на достижения русской классической музыки, в частности русской музыки о Востоке. В лучших творениях, заложивших основы национальной оперной традиции, возобладала эпическая драматургия, где решающую роль обрели песенные обобщения, восходящие к жанрам фольклора. При этом, однако, заострялась социально-критическая ориентация сюжетов, в них отчетливо проступала тема национально-освободительной борьбы, утверждения человеческого достоинства выходцев из неимущих классов общества, их борьбы против социальной несправедливости и угнетения.

Сказанное справедливо по отношению к народам западного «фланга» страны, которые еще до революции имели серьезные достижения в развитии своей самобытной культуры. Так, короткий период действия Советской власти в Латвии после Октября (1918—1920) отмечен знаменательным появлением оперы Алфредса Калниня «Б а н ю т а». Произведение было завершено в 1919 году и вскоре поставлено[89]. После воссоединения страны с СССР (1940—1941) состоялась новая постановка оперы, для которой композитор создал новую редакцию финала[90]. В этой постановке приняли участие видные московские артисты.

Как указано в клавире оперы, время ее действия — глубокая старина. События, которые в ней разворачиваются, во многом определяются обычаями и преданиями, восходящими к языческой древности. Это определяет огромную роль массовых хоровых сцен, обрядовых действ, где особенно впечатляют широко развернутые картины народного праздника «Лиго». Здесь композитор следует традициям русской эпической оперы сказочно-легендарного плана, получившим ярчайшее выражение в творениях Римского-Корсакова. Опера пронизана стихией фольклора, песен и танцев обрядового цикла, подвергаемых мастерской обработке. И это не просто фон, на котором развертывается драматическая история с извечным конфликтом любви и долга мщения,— обрядовые действа воплощают миросозерцание народа, они определяют непререкаемые моральные нормы, которым обязаны следовать герои.

В центре событий произведения — трагическая история Банюты. Событийный конфликт преображается в ее душе в конфликт внутренний: во вновь обретенном возлюбленном она узнает убийцу прежнего жениха; ценой собственной гибели она должна сдержать великую клятву мщения, которую дала всенародно. Внутренняя борьба в душе героини и составляет драматический интерес дей-

[89] Премьера «Банюты» состоялась 29 мая 1920 года.

[90] В этой редакции был исключен трагический исход ведущего конфликта оперы, она получила жизнеутверждающее завершение.

ствия, она находит выражение в резких контрастах эмоциональных состояний.

Драматургия контрастов определяет структуру оперы. Уже во II действии достигается трагическая кульминация огромного эмоционального накала. Убит жених Банюты, свадебная церемония сменяется похоронной. В двух последующих действиях развертывается новая конфликтная ситуация, приходящая к трагической развязке — гибели Банюты и ее возлюбленного.

Вокальный стиль оперы насквозь пронизан песенностью ярко фольклорной ориентации. В то же время композитор опирается на завоевания мировой оперной культуры, что особенно ощутимо в сольных партиях с присущей им оперной патетикой. Автор избегает замкнутых арий и ансамблей — в опере господствуют развернутые монологи и диалоги, прослаиваемые массовыми хоровыми сценами. Велика роль симфонизма. Здесь следует выделить вступление, траурный марш, завершающий II действие, народные танцы праздника «Лиго», поэтический антракт к IV действию. В целом опера следует романтической традиции, утвердившейся в прошлом столетии, что особенно отразилось на трактовке фольклорных истоков. «Банюта» Калниня стала классическим творением латышской национальной музыки.

Отметим, однако, что национальная опера не осталась в стороне от исканий своего времени, столь интенсивно развернувшихся в русской опере 20-х годов. В этом смысле особо следует выделить развитие оперного творчества на Украине. И в нем широко представлено историко-героическое направление («Дума черноморская» Б. Яновского — 1928, «Кармелюк» В. Костенко — 1930, «Золотой обруч» Б. Лятошинского — 1929), но разрабатывалась и тема современная («Взрыв» Б. Яновского — 1926, «Разлом» В. Фемелиди — 1928, «В плену у яблонь» О. Чишко — 1930). Значительное разнообразие отличало стиль и язык этих и других украинских опер: от прямой ориентации на песенность, на жанровые типы украинского фольклора вплоть до сугубо декламационного стиля при отказе от законченных, структурно оформленных номеров. Однако наиболее плодотворным оказался путь органического синтеза разных тенденций, разных приемов оперной драматургии. Такая широта подхода, не скованная односторонностью предвзятых установок, ощутима в лучшей украинской опере 20-х годов — «Золотом обруче» крупнейшего мастера украинской музыки Б. Лятошинского.

В основу сюжета оперы положена повесть И. Франко «Захар Беркут», воссоздающая события далекого прошлого. Быт и нравы вольной общины — свободолюбивых тухольцев — открыли возможность широко использовать ценности фольклора. Старинные обряды дошли до нас из глубины веков, равно как танцы и песни, память о которых и поныне сохранилась в Западной Украине, где и развертываются события оперы, приуроченные к конкретному моменту — нашествию весной 1241 года монгольских завоевателей, посланных Чингисханом. Но героико-эпическая линия, определяющая значительную роль массовых хоровых номеров, танцевальных сюит, сочетается в «Золотом обруче» с драматическими сценами и лирическими эпизодами. Обострение социально-критической направленности сюжета — вполне в духе времени. На сцене выведен алчный боярин Тугар Вовк, который в неутолимом желании подчинить своей власти общину тухольцев не останавливается перед прямым предательством — переходом на сторону чужеземных завоевателей. Злобному исчадию ада противостоят мудрый предводитель общины, хранитель ее вольнолюбивых заветов Захар Беркут, его пылкий сын Максим, готовый отдать жизнь за свободу народа. Он же выступает и как лирический герой в сценах с дочерью боярина Вовка Мирославой, в характере которой гармонически соединились покоряющая женственность и мужская смелость[91]. Представлен и враждебный лагерь во главе с монгольским военачальником Бурундой — отважным и свирепым человеком огромного роста. Стремление к четкой определенности, однозначности характера, носитель которого должен соответствовать своей социальной и духовной сущности и по внешнему облику, привело к известной заданности драматургического движения, что, впрочем, сказалось и на многих других работах советских мастеров оперного жанра в 20-е годы.

Тем ценнее опыт таких мастеров, как Лятошинский, который сумел преодолеть прямолинейность в расстановке сил, предложенную либретто, и создал многоплановое произведение, где именно музыка становится носительницей глубоких обобщений, предлагая достаточно сложную и разветвленную интонационную драматургию, пронизанную духом истинного симфонизма с присущими ему динамикой и напряженностью целеустремленного развертывания. Совмещение трех планов — эпического, драматического и лирического — гораздо естественнее проступает в самой музыке, нежели в драматургическом движении, обозначенном в либретто оперы.

Композитор чужд догматизма, намеренного следования заранее установленным принципам трактовки оперных форм и выразительных средств. Он отнюдь не чурается замкнутых номеров, где находит выход песенная и танцевальная стихия. Таковы народные сцены жанрово-бытовой направленности; в обрисовке враждебного лагеря традиционно использована сюита танцев, где средствами музыки в союзе с хореографией дан «бессловесный» портрет тех народов, которые были покорены монгольскими ордами во главе с Чингисханом[92]. Но наряду с таким «вставным» танцевальным дивертисментом в опере немало развернутых сцен, основанных на сквозном развитии тематизма. В вокальных партиях ведущих героев весьма велика роль декламационного начала в подвижном единстве с песенным, раскрывающимся в ариозно-мелодических построениях[93].

---

91 Так определяет характер героини сам композитор (см. примечания к клавиру оперы, выпущенному в Киеве в 1931 году).

92 Сюита включает персидский, китайский, индусский и общий заключительный танцы.

93 Трудно согласиться с суждением музыковеда В. Довженко, признавшего сольные вокальные партии оперы маловыразительными и надуманными в интонационном отношении (см.: История музыки народов СССР, т. 1.– М., 1970, с. 293).

Весьма велика также роль оркестра. Она сказывается в насыщенности оперы инструментальными фрагментами — в ней наряду с увертюрой звучат симфонические антракты, развитые танцевальные эпизоды. Но, конечно, основная функция оркестра связана с тем, что именно он становится носителем симфонических принципов развития. В опере использована продуманная система лейтмотивов, между которыми возникает тесное взаимодействие. Периодические напоминания ведущих лейттем создают тематические арки, способствуют достижению архитектонической завершенности музыкально-сценических форм оперы. «Золотой обруч» Лятошинского значительно выделяется в ряду опер, созданных украинскими композиторами в 20-е годы, благодаря высокому мастерству композиторских решений, тщательно разработанной музыкальной драматургии.

В 30-е годы развитие украинской оперы во многом было сходным с теми процессами, которые развернулись в русской советской музыке. Значительно возросло количество сочинений, связанных с современной темой. Среди них такие произведения, как «Трагедийная ночь» К. Данькевича (1935), «Неизвестные солдаты» Ф. Козицкого (1937), «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рыбальченко и М. Тица (1938)[94]. В них по-своему претворились тенденции, свойственные песенной опере. Стремление связать личные судьбы героев с судьбами народными, значительная роль песенных обобщений, тяга к документальной достоверности в освещении событий революции и гражданской войны — все это отражало требования времени, в том числе и те проблемы, с которыми столкнулось развитие оперного жанра в нашей стране. Как отмечает исследователь, «стремление включить в либретто все факты, подробности исторических событий приводило к хроникальности, „короткому дыханию", дробности оперных форм»[95].

На фоне этих работ, не переживших свое время, выделилась опера Лятошинского «Щорс» (1938). Многое в этой опере соприкасается с сочинениями авторов песенной разновидности жанра. И в ней заметна опора на интонационный строй песен революции и гражданской войны, массовой советской песни, композитор использовал также подлинные народные мелодии. Однако его творение переросло рамки песенной оперы, поскольку в нем широко использованы также развитые музыкальные формы, ясно прочерчены ведущие линии интонационного развития. Ориентиром для композитора стала народная музыкальная драма, спроецированная на события тогда еще недавнего прошлого, сохранившегося в памяти людей. Потому столь велика в ней роль эпического начала, что отразилось в значительном насыщении действия массовыми хоровыми сценами,

[94] Эти же авторы позднее создали оперу «Гайдамаки» на историко-героическую тему (1942).

[95] *Малоземова А.* Из истории становления украинской советской оперы.— В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР, с. 80. Тот же автор указывает, что «известным схематизмом, декларативностью страдали некоторые героические образы, в характерах которых утверждалась главная идея произведения» (там же, с. 81).

где народ выступает как активное действующее лицо. Но эпос сочетается в этом произведении с лирикой. Жанрово-интонационный состав оперы многопланов, что подчеркивается прямым наложением контрастных интонационных образований. И в опере «Щорс» велико значение принципов симфонизма, что сказывается в стремлении придать оперной сцене внутреннюю цельность с помощью особенного выделения ведущих лейттем.

Во многом сходные процессы развернулись в Белоруссии. И там оперных композиторов привлекли героические образы революции и гражданской войны. Однако заметных успехов в их воплощении удалось добиться лишь к исходу 30-х годов. Именно тогда появились оперы «В пущах Полесья» А. Богатырева (1939) и «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого (1940), которые заложили основы оперной культуры республики. Естественно, что эти сочинения связаны с общим движением советского оперного искусства — и в них осмыслен и по-своему претворен опыт песенной оперы. Личные судьбы героев переплетены в них с судьбами социальными, соответственно возросла роль хоровых эпизодов, создающих коллективный «музыкальный портрет»[96].

Иное положение сложилось в оперном творчестве республик Средней Азии и автономных республик Российской Федерации. В подавляющем большинстве случаев они лишь вступили на путь освоения оперного жанра и сделали на нем первые шаги. Сразу же обозначились два пути: один из них был связан с широко стимулировавшейся практикой привлечения мастеров, владевших основами композиторского профессионализма, другой — с подготовкой кадров, представлявших коренную национальность. Основу национально-самобытных решений, как правило, составляли ценности фольклора — национальный эпос и богатейшая песенно-танцевальная культура народов СССР. Она представала, естественно, в композиторской обработке, основные принципы которой установились еще в русской классической музыке прошлого века. Особенно важным оказался здесь опыт великих мастеров петербургской школы — Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина. Ценная кучкистская традиция ощутима в ряде сочинений русских композиторов, связавших свою судьбу с культурой ряда национальных республик СССР. Практика активного участия русских музыкантов в создании первых национальных опер широко развернулась в 30-е годы.

Но был и другой путь, связанный с освоением и переосмыслением театрализованных форм фольклора. Важным явлением на таком пути стал жанр так называемой «музыкальной драмы», сохранивший свое значение и поныне. Хотя основным стержнем драматургии в ней являлось сюжетное движение, проступавшее в разговорных диалогах и живом сценическом действии, роль музыки была достаточно весомой. Но музыкальные номера были предельно приближены к своим фольклорным прообразам, нередко представ-

[96] См. об этом, в частности, в статье Г. Кулешовой «Заметки о белорусской опере» в кн.: Музыкальная культура Белорусской ССР.— М., 1977, с. 51.

ляя жанры народного творчества в их первозданной чистоте. Художественная значимость многих музыкальных драм, особенно созданных на основе классических творений национальной литературы и фольклора, была столь велика, что в широкой перспективе они оказались гораздо более жизнеспособными, нежели первые опыты освоения оперного жанра. Это сказалось и в свойствах музыкальной драматургии, где многое в музыкальной драме даже опережало все то, что было найдено в произведениях, представлявших национальную оперу. Ярким примером может послужить первая узбекская музыкальная драма «Халима» Г. Зафари (1920), где использованы отдельные разделы макомов и широко бытовавших народных песен. Надо отметить, что спектакли по пьесам национальных драматургов, среди которых следует выделить творения основоположника узбекской советской литературы Хамзы Хаким-заде Ниязи, включали народные песни и фрагменты макомов с привлечением народных инструментов[97].

30-е годы стали временем рождения первых национальных опер в Казахстане и ряде республик Средней Азии, прежде всего в Узбекистане. Нередко авторами этих сочинений были русские композиторы, роль которых заключалась в помощи национальным музыкантам в овладении основами оперной драматургии, приемами многоголосия в претворении, в частности, народных мелодий. Можно назвать казахскую оперу «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, таджикские оперы «Восстание Восе» и «Кузнец Кова» С. Баласаняна. Первые узбекские оперы стали плодом практики соавторства — содружества русских мастеров с композиторами-мелодистами, знатоками национальной музыкальной культуры. Речь идет об операх «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко, «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова.

Тематика двух узбекских опер отразила интерес к легендарному прошлому, к классическим сказаниям народов Востока, претворенным Алишером Навои («Лейли и Меджнун»), но также тяготение к темам сравнительно недавнего прошлого — борьбы узбекского народа против притеснений царизма («Буран» на либретто К. Яшена). Значение этих двух опер определялось тем, что в них впервые была сделана попытка объединить богатства национального фольклора, подлинные народные мелодии с развитыми формами оперной драматургии, немыслимыми без обращения к многоголосию. Эта труднейшая задача не во всем была решена убедительно. Несомненные удачи в гармонизации народных мелодий («Лейли и Меджнун»), в построении развернутых массовых хоровых сцен («Буран») сочетались с существенными недостатками в освоении таких развитых оперных форм, как ария и речитатив. Как отмечено исследователем, «интонационная проблема, как проблема органического синтеза нового и старого в музыкальном языке узбекского

[97] См. об этом в статье Т. Вызго в кн.: История музыки народов СССР, т. 1, с. 353; ее же раздел «Музыкальный театр. Узбекская музыкальная драма» в кн.: История узбекской музыки.— М., 1979, с. 74—85.

искусства советской эпохи, была поставлена „Бураном", но не решена им»[98]. И все же значение этих опер, как и созданных в соседних республиках, было неоценимым — они подготовили подъем национального оперного искусства в годы Великой Отечественной войны и в послевоенное время.

Проблема соотношения оперы и музыкальной драмы, их сосуществования в не меньшей мере была существенна и для автономных республик Российской Федерации. Значение музыкальной драмы и там не сводилось лишь к подготовке освоения оперы с присущей ей развитой музыкальной драматургией. Музыкальная драма доказала свою жизнеспособность как самостоятельный жанр, особенно органичный для ряда национальных культур, в фольклоре которых господствовала монодия. И успех сопутствовал тем произведениям, в которых проявлялось незаурядное композиторское мастерство при учете специфики жанра.

В этом смысле поистине неоценимое значение приобрели музыкальные драмы классика советской татарской музыки С. Сайдашева. В его творчестве достигнуто органическое сочетание фольклорной основы и средств выразительности, восходящих к русской музыкальной культуре — советской массовой песне, бытовой песенно-романсовой лирике, маршевой и танцевальной музыке. Возглавляя музыкальную часть Татарского государственного драматического театра, Сайдашев написал музыку к ряду спектаклей национального репертуара. Среди них выделяется его музыка к драме «Наемщик» Т. Гиззата, которая содержит развитые музыкальные характеристики героев, народные хоры, танцевальные сцены. Но простым воспроизведением фольклорных жанров песенные и танцевальные номера «Наемщика» отнюдь не являлись. Сохраняя пентатонную основу, композитор обогащал ее, включая элементы диатоники, развивая ладогармонические средства на базе мажоро-минора. Открытия Сайдашева обогатили не только профессиональную музыку Татарии — лучшие его песни «пошли в народ», стали важным слагаемым бытовой песенной культуры. Неослабевающим успехом пользуются и поныне национальные драмы с музыкой Сайдашева[99].

В ряде автономных республик Российской Федерации еще в 20-е годы родились первые спектакли на национальную тематику, представляющие театрализованные формы народных сказаний и обрядов. Назовем «Удмуртскую свадьбу» Д. Майорова (1918), «Ворожею» П. Батуева (1920) в Удмуртии, театрализованное исполнение эпического повествования олонхо «Сабыйа Баай Тойон» (1920)

[98] *Вызго Т.* Узбекская опера.— В кн.: Музыкальная культура Узбекской ССР.— М., 1981, с. 64. В «Лейли и Меджнуне», как отмечает тот же автор, «схожесть музыки многочисленных закругленных песенных номеров придает всем действиям оперы общую эмоциональную окраску, выдержанную в элегически-печальных тонах» (там же, с. 67).

[99] Отметим, что попытка перенести «Наемщика» с драматической на оперную сцену, предпринятая композитором А. Ключаревым и драматургом Х. Вахитом (1962), прочного успеха не имела.

в Якутии. Создание национальных опер в этих республиках было тогда делом будущего.

И здесь первые успехи в развитии национальной оперы были связаны со второй половиной 30-х годов. Прежде всего следует выделить творчество мастеров музыки Советской Татарии. В рождении национальной татарской оперы определяющую роль сыграла деятельность выдающегося мастера Н. Жиганова. Три его оперы — «Качкын» («Беглец»), «Ирек» («Свобода»), а в особенности «Алтынчеч» («Золотоволосая») — стали важными событиями, вышедшими за рамки национальной культуры. Органическая связь с национальным мелосом, тонкое претворение фольклорных истоков объединились в этих произведениях с развитыми формами музыкальной драматургии, отразившими опыт мировой оперной культуры[100].

Советская Татария не стала исключением — ряд оперных постановок появился в 30-е годы в некоторых других автономных республиках РСФСР. Среди них: в Башкирии — оперы «Хакмар» М. Валеева и «Карлугас» («Ласточка») Н. Чемберджи, в Бурятии — музыкальная драма «Баир» П. Берлинского и опера «Энхе Булат-батор» М. Фролова, показанные на Декаде бурятского искусства в 1940 году в Москве. В становлении оперной культуры республик Северного Кавказа значительную роль сыграла многогранная музыкальная и музыкально-общественная деятельность дагестанского композиора Г. Гасанова: в 30-е годы он создал оперу «Хочбар», которая прозвучала уже в послевоенное время.

Значительно бóльших успехов в развитии национального оперного театра в 20-е и 30-е годы удалось добиться в республиках Закавказья. Подобно Украине, в них еще до революции развивалось профессиональное композиторское творчество и появились первые достижения, в частности и в становлении национальной оперы.Так, в Азербайджане уже сложилась ее разновидность, основанная на мугамах. В классическом творении У. Гаджибекова «Лейли и Меджнун» (1908) уже было дано решение коренной проблемы профессионализации азербайджанского искусства, синтеза европейского и неевропейского в нем. Отражая мироощущение азербайджанского народа, представляя его любимые музыкальные жанры, эта опера сыграла колоссальную роль в приобщении народа к серьезному музыкальному театру не только в Азербайджане, но и на всем мусульманском Востоке. В пределах мугамной разновидности оперы характеристики действующих лиц строились в духе народно-профессионального искусства устной традиции, а ладовая основа мугамов сохранялась, как правило, в неприкосновенности.

Но уже в 20-е годы возникли острые споры о судьбах национальной оперы в стране. Высказывались мнения, призывавшие к полному отказу от национального музыкального наследия[101]. Однако наиболее прозорливые из музыкантов понимали, что при всей ценности прежних достижений нельзя оставаться на завоеванных рубежах и пребывать в изоляции от опыта мировой оперной культуры. Исторически необходимым этапом на пути освоения достижений классического наследия стала опера «Шахсенем» (1925) Р. Глиэра, написанная по заказу ЦИК и Совнаркома Азербайджана. В этом сочинении плодотворно развивались традиции «русской музыки о Востоке» в рамках достаточно развитых оперных форм[102]. Опера Глиэра, бесспорно, сыграла свою историческую роль, хотя проблема национального стиля в ней не была решена — это выпало на долю классика азербайджанской музыки У. Гаджибекова.

Освоение оперных форм происходило и в творчестве мастеров, ранее придерживавшихся принципов мугамной разновидности оперы. В этом смысле значительным шагом вперед стала третья редакция исторически-легендарной оперы М. Магомаева «Ш а х И с м а и л» (1930). В обрисовке образов отдельных действующих лиц композитор использовал сложившиеся оперные формы (арии, ариозо, хоры, ансамбли), исключив при этом разговорные диалоги (их заменил речитатив), усилил роль оркестра, ввел балетные сцены. При этом автор не отказался от использования мугамов как средства характеристики героев. По справедливому замечанию исследователей, опера «Шах Исмаил» служит «связующим звеном между ранними азербайджанскими операми, основанными на мугамах, и художественно зрелыми образцами национального оперного творчества»[103]. Отметим также, что национальная оперная традиция в Азербайджане располагала необходимой исполнительской базой: в 1920 году был национализирован театр в Баку, где до 1925 года действовали совместно русская оперная и драматическая труппы. Наряду с классическим оперным репертуаром на его сцене ставились и оперы советских композиторов («Орлиный бунт» А. Пащенко, «Северный ветер» Л. Книппера).

Крупнейшим достижением азербайджанского оперного творчества стала монументальная народная героическая эпопея «К ё р-о г л ы», созданная классиком национальной музыки У. Гаджибековым (1936)[104]. Это произведение было создано по мотивам популярнейшего ашугского сказания — дастана — и сохранило многое от структурных особенностей и образного строя первоисточника. Основная тема оперы — борьба за свободу народа, восставшего против жестокой тирании притеснителей. Личные судьбы героев — народного заступника Ровшена (Кёр-оглы) и его возлюбленной Нигяр — переплетены с судьбами простых людей, не захотевших сносить самовластный произвол правителей во главе со злобным

[100] Не случайно опера Жиганова «Алтынчеч» прозвучала на сценах оперных театров в ряде республик СССР.

[101] «Нынешнюю азербайджанскую оперу вместе с чадрой и старым алфавитом надо сдать в архив истории» — такое суждение было высказано в бакинской газете «Коммунист» в 1928 году (цит. по статье Э. Абасовой и К. Касимова в кн.: История музыки народов СССР, т. 1, с. 339).

[102] В 1927 году состоялась премьера I акта оперы на русском языке в Баку. Новая редакция сочинения прозвучала на азербайджанском языке лишь в 1934 году.

[103] *Абасова Э., Касимов К.* История музыки народов СССР, т. 1, с. 344.

[104] Опера была поставлена в 1937 году в Баку. В главной роли выступил выдающийся мастер вокального искусства, певец Бюль-Бюль.

Гасан-ханом. В таком заострении социального конфликта следует усматривать не только воздействие требований времени, но и отражение фольклорного взгляда на мир с четким противостоянием носителей добра и зла, мудрости народа и морального падения тиранов и притеснителей.

Естественно, что именно свойства национального музыкального творчества стали для Гаджибекова основополагающими. Многое в его опере идет от стиля музыкальных фрагментов ашугского дастана, равно как и от иных проявлений фольклора и профессиональной музыки устной традиции. Но композитор широко пользуется и развитыми оперными формами — хорами, ариями, ариозо, вокальными ансамблями, оркестровыми эпизодами, ориентируясь на героико-эпический стиль русской классической оперы, представленный в творениях Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. По существу, речь идет о народной музыкальной драме, укорененной на национальной почве.

В вокальном стиле произведения преобладает широкораспевная кантилена, отражающая особенности азербайджанского мугамата. Но не меньшее значение имеет также своеобразно трактованное речитативно-декламационное начало.

Однако особенно весомой оказывается в опере «Кёр-оглы» роль хора и массовых сцен с его участием: «хор в опере не „комментатор" сценических событий, не фон — бытовой, психологический и даже исторический, а ядро музыкально-театрального действия»[105]. «В хоре,— подчеркивается далее,— складывается монументальный образ народных масс, не статичный, а гибко, активно развивающийся, раскрывается психология народа, его отношение к действительности, цельный национальный характер, соответствующий историческим условиям»[106]. Коллективное начало находит свое выражение и в массовых танцевальных сценах, что является традиционным для азербайджанской музыкальной культуры. Опера «Кёр-оглы» — вершина непрерывного процесса развития музыкального театра в Азербайджане, начатого еще до революции, она стала основополагающим, классическим творением азербайджанской музыки, на долгие годы определила пути развития национального музыкального театра.

В более трудных условиях развивалось оперное творчество в Армении[107]. Не имея прочной исполнительской базы, оно не получало достаточных стимулов для своего развития. Тем не менее еще до революции появилась остающаяся и поныне самой популярной среди армянского народа опера А. Тиграняна «Ануш» на сюжет поэмы классика армянской литературы О. Туманяна[108]. Не цитируя народных мелодий, композитор создал музыку в духе армянского фольклора, под воздействием его интонационного строя. В опере преобладает напевно-мелодический стиль, отражающий гамму эмоций от радостно-праздничного ликования до проникновенной меланхолии, столь характерной для мироощущения столетиями гонимого народа.

Не чуждой армянской опере оказалась также историко-революционная тема — здесь выделилась опера «Лусабацин» («На рассвете») А. Степаняна. Классическим творением, входящим в золотой фонд армянской музыки, стала опера А. Спендиарова «Алмаст» (1928). Сюжет оперы, в основу которого положена поэма О. Туманяна «Взятие Тмкаберта», характерен для ряда национальных опер, где отражены образы и события историко-легендарного прошлого. Героико-патриотическая тема борьбы народа против иноземных завоевателей переплетается с драмой человеческих страстей: во имя честолюбивой мечты героиня оперы Алмаст совершает тяжкое предательство, открывая путь персидскому войску Надир-шаха в осажденную твердыню. Опера соединяет черты эпического повествования, драматической напряженности в раскрытии основного конфликта и лирической выразительности проникновенной кантилены.

Наиболее ярко героико-эпическое начало проявляется в трактовке массовых хоровых сцен, которые играют решающую роль в обрисовке образа народа и его предводителя — благородного князя Татула. Здесь композитор широко использовал народные мелодии, но не ограничился их простым цитированием, а подверг заимствованное из фольклора существенному переосмыслению, трансформировав их из лирического в сурово-героический план. Народные сцены не служат в опере Спендиарова декоративным фоном — его интересует не столько любовная передача обычаев и обрядов, сколько обрисовка монументальных картин бедствий, героической решимости дать отпор врагу.

Противоположный стан охарактеризован музыкой, восходящей к персидским мугамам: воинственные ритмы марша, ска́чки сочетаются с томно-чувственными излияниями, исполненными восточной неги. И все же наиболее широкую разработку получил в опере противоречивый, психологически сложный образ героини оперы Алмаст, ставшей на путь измены,— ее душевная драма положена в основу драматургического движения[109]. Нравственное падение героини нашло прямое отражение в ее вокальной партии — лейтмотивы и мелодические обороты, восходящие к армянской народной песенности, постепенно вытесняются интонациями, приданными «персидскому миру»[110].

Особенно значительна в опере роль оркестра. Он становится од-

[105] *Абасова Э.* Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества.— Баку, 1985, с. 193.
[106] Там же.
[107] Ереванский оперный театр был открыт лишь в 1933 году. До этого в республике действовали различные передвижные музыкально-театральные труппы, а в 1927 году был открыт оперный класс при Ереванской консерватории.
[108] Опера была завершена в начале 1912 и в том же году впервые исполнена силами любителей-музыкантов. В 1935 году создана новая редакция произведения, в которой оно исполняется и поныне.

[109] В таком усилении роли Алмаст опера Спендиарова отступает от ее поэтического первоисточника.
[110] Эта особенность отмечена в статье Г. Тигранова «Оперное и балетное творчество» в кн.: Музыкальная культура Армянской ССР.— М., 1985, с. 52—53.

ним из ведущих слагаемых музыкальной драматургии оперы, где складывается разветвленная система взаимодействующих, взаимопереплетающихся лейтмотивов. Они подвергаются подчас весьма радикальному переосмыслению, при котором отдельные варианты порой приобретают значение самостоятельных лейттем. Велика роль оркестра также в создании национального колорита произведения, своеобразной «музыкальной живописи». В этом музыка оперы претворяет традиции русской классической оперы, где особенно важен для композитора оказался опыт Римского-Корсакова. Воздействие традиций русской героико-эпической оперы сказалось и на значительной роли оркестровых эпизодов оперы, где в полную силу проявился талант Спендиарова как выдающегося симфониста. Такие номера, как «Атака», «Персидский марш», «Пляска Алмаст», «Возвращение Татула», «Измена», составили основу двух симфонических сюит. В них достигнуто редкостное сочетание сочного национального колорита и энергии, целеустремленности симфонического движения.

Опера «Алмаст» занимает прочное место в ряду выдающихся достижений советского оперного искусства довоенного времени. Она вышла за пределы своей родины и обрела общесоюзное значение — постановки оперы состоялись в ряде крупнейших оперных театров страны [111]. «Алмаст» заложила основы армянской советской оперы, открыла пути для освоения достижений мировой оперной культуры, развитых и переосмысленных на национальной почве.

Не менее значительными успехами отмечено развитие оперного творчества в Грузии, где в первую очередь могут быть названы творения классика грузинской музыки З. Палиашвили. Интенсивный подъем национальной оперы во многом проистекал из давних традиций оперного исполнительства, которые сложились еще в дореволюционном Тифлисе. Именно в нем развернулась деятельность выдающегося русского музыканта М. Ипполитова-Иванова, способствовавшего поднятию уровня оперной культуры в Закавказье на значительную высоту. Национальная оперная школа успешно развивалась еще до революции — ее крупнейшим достижением стала опера З. Палиашвили «Абесалом и Этери», написанная на сюжет народного сказания «Этериани». Неторопливость эпического повествования, насыщенного развернутыми монологами и диалогами героев «лирического треугольника», особенная весомость хорового начала приближают оперу к ораториальному жанру. Народно-песенная основа первой оперы Палиашвили ярче всего проявляется именно в ее хоровых номерах, где композитор тонко претворил свойства уникального грузинского многоголосия [112].

[111] Опера впервые прозвучала на сцене филиала Московского Большого театра (1930), затем состоялись спектакли на сцене Одесского оперного театра (1930), в Тбилиси (1932). Премьерой «Алмаст» был открыт в 1933 году Ереванский оперный театр.

[112] Из различных песенных стилей, утвердившихся в Грузии, композитору ближе всего оказалась восточная, карталино-кахетинская ветвь.

Оперный жанр стал основным для многих грузинских композиторов и в 20-е годы. В это время появляются оперы В. Долидзе («Лейла» — 1922 и «Цисана» — 1923), Д. Аракишвили («Динара» — 1926), М. Баланчивадзе («Дареджан Коварная», 3-я редакция — 1937). Широкую популярность завоевала комическая опера В. Долидзе «Кето и Котэ» (1918). Песенное начало пронизывает все эти оперы, в них сказалась диалектная многоликость музыкального фольклора Грузии — крестьянского и городского. Высшим достижением грузинского оперного искусства стала опера З. Палиашвили «Д а и с и» («Сумерки» — 1923) [113]. В 30-е годы оперное творчество грузинских мастеров несколько отошло в тень на фоне успехов симфонической музыки. Можно назвать такое примечательное для своего времени сочинение, как историко-революционная опера «Ладо Кецховели» Г. Киладзе (поставлена в 1941 году). Однако это сочинение не достигло уровня классических вершин грузинского оперного стиля, где возвышается опера «Даиси».

По своей направленности «Даиси» — лирико-драматическая опера, в которой велика роль народно-бытового окружения (действие происходит во время храмового праздника «Хатоба»). Но в ней присутствует также героико-патриотический мотив: народу предстоит дать отпор врагу, который вторгся в страну. В такой обстановке разворачивается драма любви и ревности двух влюбленных — Маро и Малхаза — и военачальника Киазо, с которым против ее воли была обручена девушка.

В обрисовке ведущих героев оперы композитор преимущественно опирался на городской фольклор старого Тбилиси, а также на грузинские одноголосные песни, насыщенные богатой орнаментикой. Но важно подчеркнуть х у д о ж е с т в е н н о е п р е т в о р е н и е народных истоков мастером музыки, освоившим богатства мировой оперной культуры. Поэтому арии и дуэты главных героев порой выходят за рамки песенно-строфических форм, представляя собой развернутые монологи, отмеченные интонационной и ритмической гибкостью, интенсивными вариантными преобразованиями исходных оборотов в свободной импровизационной манере. Оркестр не ограничивается аккомпанирующей ролью, он порой ведет свою, самостоятельную линию [114].

Личная драма развертывается в опере на тщательно выписанном бытовом фоне, где воссозданы народные обряды, шествия, песни и танцы, исполненные остроумия, энергии и темперамента. Значительна и роль хорового начала, хотя в сравнении со стилем «Абесалома» хор трактуется более монолитно, выступая компактными массами. И наконец, присутствует в опере также симфоническое начало, ярче всего сказавшееся в великолепном вступлении, которое

[113] В 1927 году Палиашвили завершил героико-патриотическую оперу «Латавра», которая, однако, уступает по своему художественному уровню двум первым операм композитора.

[114] Такова роль оркестра в драматическом монологе Киазо («Дух зла»), где особую драматическую роль приобретает отыгрыш гобоя — символ тягостных раздумий героя.

словно задает тон, определяя «сумеречную» тональность произведения, выражая чувство сострадания к трагической судьбе героев. Покоряющая искренность лирических высказываний, сочный жанровый колорит, мастерство претворения народно-песенной основы в емких мелодических обобщениях – все это определило успех оперы «Даиси» не только в Грузии, но и далеко за ее пределами.

Завершая обзор развития отечественной оперы 20 – 30-х годов, следует отметить, что в ней не только были заложены основы для дальнейшего движения жанра в нашей стране, но и созданы выдающиеся произведения, вошедшие в золотой фонд мировой оперной классики. Пять опер Прокофьева, два творения Шостаковича, капитальные создания основоположников оперной культуры ряда других народов СССР – все это позволяет говорить о том, что великие традиции отечественного классического музыкального театра нашли достойное продолжение.

Балет

В советский период перед отечественным балетным театром встали новые задачи. На первых порах под вопрос было поставлено само право на существование данного жанра, который, по мнению «левых» ниспровергателей и сторонников теорий Пролеткульта, вообще был чужд мировоззрению победившего пролетариата. В балете видели, быть может, самое наглядное выражение придворного искусства, удовлетворявшего интересы «верхних десяти тысяч», что, кстати сказать, смыкалось с позицией революционных демократов, обнародованной еще в прошлом столетии. В известной мере такое отношение определялось политикой бывших императорских театров, национализированных после 1917 года. Истинный же смысл великой балетной отечественной культуры, завоевавшей в начале XX века всемирное признание, коренился в общечеловеческих проблемах, в исканиях красоты и высшего художественного совершенства. Вот почему прозорливые деятели новой власти и новая публика, пришедшая в залы академических театров, приняли балет и в его классических, освященных традицией формах, признали специфическую условность жанра, как будто далекую от реалистического правдоподобия, понимаемого в узком смысле.

Тем не менее сохранение прежних спектаклей, равно как и создание новых в духе старой традиции, было более недостаточным. Поэтому балет в СССР, как и театр в целом, начал свою богатую и сложную историю с поисков новой образности, новых тем, новой выразительности. Стремление отразить средствами хореографии пафос революционной борьбы восставших народных масс, рождение нового мира ставило перед деятелями балетного театра, на первый взгляд, трудновыполнимые задачи. На протяжении столетий его искусство развивалось в основном в замкнутом мире легенды, фантастики, сказки, весьма обобщенно отражая дух своего времени. Известную ограниченность образной сферы балета объясняли

его жанровой спецификой, условностью его танцевального языка.

Попытки расширить традиционное содержание хореографического спектакля предпринимались реформаторами балета неоднократно. Так было и в русском театре начала XX века. В советский период не было недостатка в попытках отразить революционную патетику, создать образы народа и современных героев. Балету оказались доступными темы и сюжеты, восходящие к классической литературе, к Пушкину и Шекспиру. Вопреки силе традиций и инерции в трудной борьбе, отнюдь не всегда завершавшейся творческими победами, создавался новый балет. Искусство его, возможно впервые в истории жанра, было адресовано самым широким слоям зрителей, которым приходилось учиться «читать по слогам» и азбуку классического танца. В направленности к новому зрителю и заключен смысл деятельности хореографических коллективов, особенно в 20-е годы, в ней коренится объяснение крайностей и экспериментов. В этом же – важнейшее отличие советского балета от дореволюционного.

Наряду с поисками новых путей балет в СССР с первых же лет своего существования выступил как наследник русской и мировой классики. Много экспериментируя, деятели хореографии сохраняли и любовно реставрировали классическое наследие, всегда составлявшее основу репертуара театров. Живыми оставались связи и с теми достижениями предреволюционного балета, которые отразили некоторые общие тенденции эволюции русского театра. Одна из них – поиски новых форм синтеза искусств в балетном жанре, сближение драмы, музыки, живописи, пластической выразительности, собственно танца, пантомимы, осуществление их взаимодействия в спектакле. Качественно изменилась и сама музыка, рассчитанная на хореографическую интерпретацию. Балетная музыка не просто поднялась до уровня других академических жанров – симфонии, оперы, камерного ансамбля, она заняла одно из ведущих мест в движении «к новым берегам», в обновлении музыки, пережившей в начале XX века революцию, которая привела к становлению новой системы мышления в звуках. «Весна священная» И. Стравинского (1913) определила эволюцию музыкального творчества XX века в не меньшей мере, чем искания в камерных, симфонических жанрах и в опере таких мастеров, как А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, Б. Барток, П. Хиндемит, и многих других. Но и в самом искусстве хореографии возникало новое качество связей музыки и танца. Музыкальное, симфоническое развитие стало все более и более определять логику сценического действия, основу балетмейстерского замысла. Рождалась также традиция хореографической интерпретации симфонических и инструментальных произведений, не предназначенных композиторами для балетного спектакля. Это стимулировало развитие танцевальной лексики, обогащение классического танца средствами, заимствованными из пластики спорта, цирка, бытового танца.

Результаты деятельности реформаторов балета М. Фокина и А. Горского, начинавших в 10-е годы XX века свой творческий путь,

композиторов И. Стравинского и С. Прокофьева, высокая исполнительская культура танцовщиков, среди которых А. Павлова и В. Нижинский, Т. Карсавина и М. Фокин, балетных дирижеров А. Арендса, Э. Купера, художников К. Коровина, А. Бенуа, А. Головина органично вошли в новое искусство, синтезировались в процессе формирования нового советского балетного театра.

* * *

Первые годы отечественного балета во время гражданской войны и разрухи, в сложнейших условиях строительства театральной жизни были особенно трудными, но именно они во многом определили важнейшие тенденции его дальнейшего развития. Показательно, что в первый же послеоктябрьский сезон 1917/18 года наибольшим успехом у зрителей музыкальных театров пользовался именно балет. «Спектакли балета идут с аншлагами»,— свидетельствовала в марте 1918 года статистика Отдела государственных театров Наркомпроса РСФСР. А известный балетный критик А. Плещеев в то же время писал: «В театральной атмосфере висел вопрос, уцелеет балет на государственной сцене или сойдет на нет как забава и прихоть его избранных любителей. Новая публика, масса... оценила его и облюбовала как искусство, доступное для нее... народная аудитория — чуткая, отзывчивая и чувствующая»[115].

7 ноября 1918 года в Большом театре в Москве был показан одноактный балет «Стенька Разин» на музыку симфонической поэмы А. Глазунова в декорациях П. Кончаловского, в постановке А. Горского. Образ Разина, как и других предводителей народных восстаний, был чрезвычайно популярен в первые годы революции. Известно, что в дни празднования Октября в том же 1918 году его портрет украшал фасад Малого театра. В балете же, по свидетельству современника, Разин был показан как народный герой, жертвовавший своей любовью. В музыке балета на первый план выступала тема песни «Эх, ухнем», в хореографии — пляски дружины Разина, первая попытка создать массовый героический танец.

Основу репертуара балетных театров в первые послеоктябрьские годы составляли классические балеты, однако параллельно и сразу же делались попытки воплотить в балетном спектакле современную тему. «С первых дней Октябрьской революции балетный театр, эстрада, студия и ансамбли стремились рассказать современникам о них самих»,— писал старейший советский хореограф П. Гусев[116]. И действительно. Балет в освоении темы современности оказался впереди оперы. Однако на этом пути его ждали не только достижения, но опасности и даже срывы.

Глубокая потребность передать революционный дух эпохи, воссоздать приметы жизни нового общества искала выражение и в этом

[115] Вечерние огни, 1918, 29 марта.

[116] *Гусев П.* Главное направление — современность. — В кн.: Музыка и хореография современного балета.— М., 1974, с. 15.

виде искусства. Трудности, которые возникли в решении подобной задачи, проистекали из обобщенности пластической выразительности, что предполагает многозначность ее толкования (в этом танец близок музыке). Условному языку хореографии свойственно в первую очередь передавать радость мироощущения, красоту, силу, духовность человека, отражать жизнь в поэтическом ракурсе. Панорама событий, жизненных наблюдений не столь широка в балете, как в опере, тем более в драме и кино. Поэтому воплощение современности через обобщенное выражение героики, патетики, романтики подвига, представших в сугубо символическом освещении, оказалось особенно созвучным образно-стилистическим возможностям балета. В этом балет сближался с некоторыми театральными постановками и поэтическими произведениями, где преобладала условная, даже порою схематично-абстрактная символика революционной борьбы. Пути поисков определялись также непосредственным воздействием на балет массовых спектаклей, революционных зрелищ, рожденных великим подъемом народных масс. Развитие балета, как и других областей искусства в 20-е годы, было отмечено разнообразием направлений, что отражало плюралистичность художественного сознания как характерную черту XX века. Но и в балете сосуществование принципиально разных тенденций приняло форму ожесточенной борьбы.

Период становления, накопления опыта в первое десятилетие после Октября был нелегким и небогатым истинно художественными достижениями. И тем не менее к концу 1920-х годов возник первый большой сюжетный балет — «Красный мак» Глиэра (1927), надолго вошедший в репертуар театров. К теме современности обратились Прокофьев («Стальной скок», 1925) и Шостакович («Золотой век» — 1930, «Болт» — 1931, «Светлый ручей» — 1935), с ними в советский балет пришла первоклассная музыка. Сам факт рождения этих балетов значил очень многое, хотя как балетные спектакли они в те годы не вполне состоялись. Найти единство сюжетного, музыкального и пластического начал на первом этапе существования советского балетного театра удавалось композиторам и балетмейстерам далеко не всегда.

Однако многое из того, что создали деятели балета 20-х годов, что критиковалось в прессе и воспринималось зрителем как эксперимент, подготовило достижения советского балетного театра в период его расцвета в послевоенные годы, вошло составной частью в культуру нового общества.

Рождению и становлению советского балета способствовала не лишенная борьбы и острых конфликтов атмосфера творческой жизни двух крупнейших хореографических коллективов — Большого московского и Петроградского театров. Противоречия возникли между защитниками классической традиции, восходящей к принципам, утвержденным Мариусом Петипа, и сторонниками решительного обновления стиля и лексики хореографических постановок, среди которых ведущую роль играли Ф. Лопухов и К. Голейзовский. Интересной и плодотворной была работа ряда студий, мастер-

ских, смело экспериментировавших и искавших новые пути[117].

Первые попытки создать современные, отвечающие духу эпохи спектакли были связаны с использованием написанной ранее балетной музыки и приспособлением к ней нового, революционного по содержанию сюжета. Так, в ленинградской мастерской «Мамонт» (руководитель Н. Виноградов) была осуществлена переработка содержания «Спящей красавицы» Чайковского в духе романтико-аллегорического спектакля, отражавшего революционный пафос борьбы народов за освобождение от гнета притеснителей[118]. Попытка осовременить, видоизменить содержание была предпринята и в Ленинградском государственном академическом театре с балетом «Кандавл» (1925) на музыку Ц. Пуни. Однако подобная модернизация балетной классики не была принята зрителем и справедливо получила негативную критическую оценку в прессе.

В многочисленных студиях, мастерских, возникавших после революции (и вместе с тем продолжавших утвердившуюся еще до революции деятельность частных балетных школ), осуществлялась постановка небольших эстрадных номеров, посвященных теме современности. Именно в работах студий возникали образы, связанные с приметами нового времени. Так, в танцевальных сценах, поставленных в мастерской Н. Форегтера, появились персонажи, взятые из современного быта, а в эстрадных танцевальных обозрениях возникли сатирически-заостренные, комедийные сценки, образы периода нэпа. От комедийности буффонадного обозрения теперь ясно просматривается путь, ведущий к комическим балетам Шостаковича начала 30-х годов. Появился и образ положительного героя — молодого человека, сильного, улыбчивого, ладно скроенного, уверенного в себе. Броскость контрастов балетной эстрады была сродни искусству «Синей блузы» и плакатам того времени типа Окон РОСТА. Музыка к танцевальным номерам подобного рода представлений и массовых действ подбиралась из разных источников и зачастую имела лишь прикладное значение.

В экспериментальной деятельности студий и мастерских наиболее интересными и перспективными оказались поиски в области пластической выразительности. Они рождались из атмосферы спортивных выступлений молодежи, митингов на площадях, массовых музыкальных действ, агитационного искусства драматического театра и немого кино. Вместе с тем они были и продолжением поисков в области хореографии предреволюционного периода (А. Дункан, А. Горский, К. Голейзовский), выражавшихся в сближении классического танца с другими хореографическими системами.

В танцевальный язык советского балета вошли элементы акробатики, гимнастики, физкультурных движений, эстрадной эксцентрики. На них выстраивалась пластическая образность и в драматических спектаклях того времени (например, в театре В. Мейерхольда), и в немом кино, и в первых работах Л. Трауберга, Г. Козинцева и С. Юткевича (мастерская Фабрики эксцентрического актера — ФЭКС). В балете же сочетание лексики классического танца со спортивными комбинациями выражало стремительность, бодрость нового положительного героя.

Вместе с тем элементы гимнастики и акробатики могли передавать ритм производства, а слаженность, четкость, синхронность движений танцовщиков — как бы работу машин на заводах и фабриках. Такими средствами авторы балетных спектаклей стремились придать им политическую актуальность в духе провозглашавшихся тогда программ индустриализации, мирного строительства, коллективного труда. Танцы «машин», как свидетельствуют историки балетного театра, пользовались успехом. Их, безусловно, имел в виду Прокофьев в своем балете «Стальной скок», они же вошли составной частью в балет Шостаковича «Болт». Идея строительства нового мира, рождавшегося на обломках старого общества, в те годы имела немало искренних приверженцев среди радикально мысливших художников.

Поиски путей к созданию современного спектакля захватили и академические театры, однако сложные задачи, которые вставали перед творцами, не всегда находили убедительные решения. И все же опыт первых постановок подобного рода имел принципиально важное значение для советского балетного театра, для определения его самостоятельности и самобытности.

Само понятие современности применительно к начальному периоду становления балетного театра трактовалось достаточно широко. Революционная тема раскрывалась и через обращение к истории, например к образам и сюжетам из времен Французской революции. Современность давала себя знать и в аллегорических представлениях, где в привычных формах балетного спектакля воплощалась обобщенно выраженная идея свободы, борьбы и победы. Дух времени царил даже в новых постановках классических балетов.

Стремление к непосредственному отклику на волнующие события порой выражалось весьма наивно и далеко не всегда понятно для зрителей. Раздвижение образных, сюжетных, идейных границ, которое само по себе не было абсолютно новым явлением, а продолжало в других исторических условиях и для другой аудитории то, что началось в балете начала века, пока еще означало завоевание новых средств, их накопление, но не отбор в рамках сложившейся художественной системы.

Героями первого балетного спектакля на современную тему стали дети. Они же в основном были исполнителями, а также зрителями. В 1922 году на сцене Большого театра в Москве было показано представление «Вечно живые цветы». Наряду с хореографией в нем использовались хор и разговорная речь. Ведущий и два героя — мальчик и девочка — вели свободные диалоги с зрителями. Предполага-

[117] Первые достижения были подхвачены и развиты позднее созданными балетными труппами в Малеготе, театре К. Станиславского, В. Немировича-Данченко. Позиции советского балета упрочились со временем и в балетных театрах союзных республик.

[118] Вместо Авроры и Дезире в балете действовали Заря революции и Вождь восстания.

лось живое участие зрителей в спектакле, их непосредственная реакция и вовлечение в финале в игру-действие. Музыкальное сопровождение носило компилятивный характер, оно состояло в основном из музыки Б. Асафьева, а также Чайковского, Пуни, Гуно, народных и революционных песен. В апофеозе балета звучал «Интернационал» на текст А. Луначарского, а в кульминации песня «Мы кузнецы, и дух наш молод».

Синтетический тип представления, новые контакты со зрителями, принцип музыкального монтажа — все это было заимствовано из практики массовых форм театра и вместе с тем воплощало идею, возникшую еще в предреволюционном русском театре, о сближении актера и зрителя, о «соборности» искусства. Такие идеи горячо поддерживал Луначарский. Спектакль имел успех у публики.

Обращение к революционной теме через опыт агиттеатра, плаката было осуществлено в балетах «К р а с н ы й в и х р ь» («Большевики») В. Дешевова (1924, Ленинград) и «С м е р ч» Б. Бера (1927, Москва).

Постановщиком «Красного вихря» — «синтетической поэмы в двух процессах с прологом и эпилогом» — выступил один из ведущих советских балетмейстеров 20-х годов Ф. Лопухов. Вот что вспоминал об этом спектакле балетмейстер через сорок лет: «Нам хотелось отобразить события революции, новую жизнь. Мы... слышали разговоры о том, что образы революции нуждаются для своего изображения в аллегориях, символах, которые возвышались бы над бытописанием... Спектакль представлялся мне таким, каким он дан в названии,— красным вихрем... Массовое танцевальное действие должно было создавать картину нарастающего революционного движения. Во второй картине давались зарисовки быта и аллегорические сцены, символизирующие единение трудового народа. Со всей откровенностью признаю этот спектакль своей большой неудачей... Нельзя в одном балете давать картины, в которых говорят на „разных языках“: то пользоваться абстрактно-символической образностью, то — гротесково-бытовой, то — приемами аллегории»[119].

Просчет авторов балета заключался и в том, что в спектакле оказались совершенно несовместимыми некие слишком абстрактные для балета, сложные понятия и средства танцевальной выразительности. Так, одно из adagio классического типа должно было воплотить понятие (а не образ!) социализма. Тем не менее спектакль стал важной вехой в развитии советского музыкально-сценического авангарда 20-х годов, где стремление к новаторской хореографии, вдохновленной событиями революции, сочеталось с обращением к музыке, представлявшей тогда передовой фронт исканий новой образности и нового языка. Искусство плаката с его броской символикой, тяга к аллегории, предполагавшей обобщенный подход к отражению событий революции, снимавший приметы бытового правдоподобия,— оказались знамением времени. Точно так же идея смешения абстрактно-символических и гротескно-бытовых картин на-

[119] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете.— М., 1966, с. 255.

долго определила искания «левого» искусства 20-х годов и в чем-то предвосхитила эру полистилистики, в которую советская музыка вступила около полувека спустя. Подобного рода контрасты отразились и в других жанрах музыкального творчества, примером чему могут служить некоторые сочинения Шостаковича с присущим им сочетанием «высокого» и «низкого» стилей.

В балете «Смерч», над которым работал балетмейстер яркого и самобытного таланта К. Голейзовский, также было задумано создать образ революции[120] в символико-аллегорической форме. По планам постановщика, одобренным и поддержанным Луначарским, предполагалось показать борьбу классов вне времени и места, в чем проявилась связь с идеями революционного «космизма». Красный смерч, красная смерть сметала представителей погибающего мира. И это также восходило к символическим образам, отражавшим «музыку революции» — тот «ветер на всем божьем свете» из бессмертной поэмы Блока, под порывами которого трудно было устоять на ногах. Голейзовский упорно искал особую пластическую выразительность для создания новой для него, сложной образности. Однако решить задачу и ему в полной мере не удалось. Не было для балетмейстера опоры и в музыке, художественным достоинствам которой он придавал в своем творчестве огромное значение.

В середине 20-х годов к современной советской действительности в балете обратился С. Прокофьев. Его «С т а л ь н о й с к о к» (1925, постановка — 1927, Париж) возник по инициативе С. Дягилева, имевшего в те годы неоднократные встречи в Париже с А. Луначарским, В. Мейерхольдом, И. Эренбургом и увлекавшегося мыслью создать спектакль о новой, советской России. К работе был приглашен выставлявшийся в Париже советский художник Г. Якулов, которому принадлежала мысль представить жизнь молодой республики в виде отдельных картин, показывающих ломку старого и рождение нового миров. Обращение к советской теме для Прокофьева было особенно органичным — оно не только отразило стойкий интерес композитора к событиям, происходившим на родине, но и стало свидетельством внутреннего, духовного родства исканий великого русского мастера с художественным процессом, развернувшимся в молодой Советской стране.

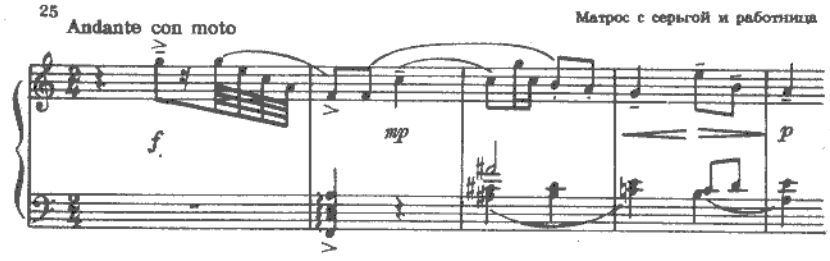
Замысел спектаклей отражал воздействие конструктивистских тенденций советского драматического театра той поры, а также живописи. Тип драматургии балета воспроизводил и основные приметы агиттеатра. Персонажи разделялись на две противоположные группы: с одной стороны, представители нового мира — комиссары, оратор, рабочие, с другой — порождения мира уходящего — спекулянты, мешочники, беспризорники. Схематически намечалась и тема «перековки»: Матрос с серьгой становился Рабочим. Был еще один «персонаж» в балете — фабрика, который как бы аккумулировал энергию, действенность и динамизм сил нового мира. Этот обобщен-

[120] Постановка балета была приурочена к 10-летию Октября, однако спектакль так и не был показан зрителям.

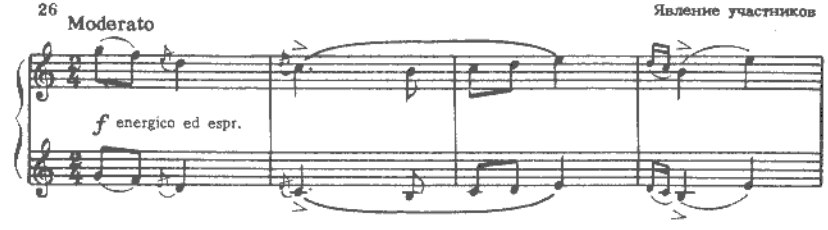
ный образ несколько наивно олицетворял мечту о преобразовании мира и волевую устремленность нового поколения. У Прокофьева было тяготение к музыке «из стали и железа» — возможны аналогии между двумя близкими по времени создания произведениями: 2-й симфонией (ее яркими кульминациями в обеих частях) и финалом балета «Стальной скок». О финале балета Асафьев писал: «Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованых ритмах, об упругих, как сталь, интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!»[121]

Партитура музыки балета — сюита, состоящая из 11 номеров и содержащая портреты-зарисовки отдельных персонажей. В характеристике отрицательных фигур больше жанровости, характерности, точности деталей, есть элементы шаржа (в чем сказался опыт балета «Шут»).

Образы положительных персонажей символичнее, нейтральнее. Там, где возникает намек на действие, как, например, в эпизоде «Матрос с серьгой и Работница», музыка наполняется живым человеческим чувством. Трогательный лирический образ этого танца, как справедливо пишет И. Нестьев,— «далекое предвестие хрупких соло Джульетты»[122], добавим — и многих иных поэтически-нежных образов театральной музыки Прокофьева:



Принцип контраста одиннадцати эпизодов основан на логике соотношения основных частей традиционной классической балетной сюиты: медленное вступление, группа скерцозных эпизодов, лирическая часть, торжественный финал с кодой-апофеозом. Организует форму сюиты интонационная арка от вступления к коде:



[121] *Асафьев Б.* О балете.— М., 1974, с. 177.

[122] *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева.— М., 1973, с. 278.



В этой же роли использованы тематические связи между отдельными частями; таково, например, появление лирической темы Работницы в эпизоде «Фабрика».

Создавая атмосферу времени, Прокофьев в «Стальном скоке» опирался в основном на свое представление о бытующем мелодическом стиле новой эпохи и не прибегал к цитатам. Как и всегда, когда ему надо было воспроизвести локальный колорит (назовем в данной связи украинскую песенность в «Семене Котко», русский романс Наташи в «Войне и мире», цыганскую музыку в «Сказе о Каменном цветке»), он давал свое собственное оригинальное решение музыкально-интонационных проблем.

При некоторой нарочитой простоте языка, опирающегося на свободно трансформируемый мелос частушек и плясовых попевок[123], Прокофьев в этой партитуре необычайно изобретателен в области оркестра. Прозрачность тембровой ткани, перекличка разных голосов в эпизоде «Матрос и Работница», плотность оркестра tutti в кульминациях трех последних номеров — все выполнено с незаурядным мастерством. И вновь вспоминается созданная несколько ранее 2-я симфония, в частности ее II часть — Тема с вариациями — с характерными контрастами массивных пластов оркестровой звучности и тонкой, изящной звукописи рельефных линий.

Асафьев, видевший спектакль в Париже, писал о музыке «Стального скока», что она воспринимается «как живая окружающая нас действительность, ставшая музыкой». Это свидетельство чуткого современника весьма симптоматично. «Было бы досадно,— продолжает он,— если бы современный советский театр прошел мимо талантливого произведения, в котором... музыкально-пластически проявляют себя выковывающие современную жизнь силы»[124].

Постановка «Стального скока» предполагалась в Большом театре, где уже были начаты репетиции. Существовала мысль о привлечении к работе над спектаклем Мейерхольда[125]. Однако балет так и не был поставлен, в чем сыграла роль негативная позиция руководителей РАПМ. Музыка его в виде симфонической сюиты в 20-е годы неоднократно исполнялась в Советском Союзе.

Вехой в развитии советского искусства стал балет «К р а с н ы й м а к» Р. Глиэра (1927, премьера в Большом театре СССР) — пер-

[123] Что первым отмечено Асафьевым в его статье «„Стальной скок" Сергея Прокофьева».— В кн.: *Асафьев Б.* О балете, с. 176.

[124] *Асафьев Б.* О балете, с. 177.

[125] Указания на это содержатся в «Истории музыки народов СССР», т. 1.— М., 1970, с. 268.

вый большой, сюжетный хореографический спектакль на современную тему, сразу принятый зрителями и имевший счастливую сценическую судьбу.

Взяв за основу сюжета политически злободневную в ту пору тему революционной борьбы китайского народа и братской солидарности с ним советских людей[126], создатели спектакля не стремились экспериментировать в способах ее воплощения. Крепкая традиционная драматургическая основа балета обусловила выразительные приемы, сценические ситуации, не однажды апробированные в старых балетах. Таков дивертисментный акт «Сон», представления китайского театра, а также образ «театрального злодея» Ли Шан Фу. Традиционными чертами обладает и образ главной героини Тао Хоа, с ее жертвенной любовью к советскому капитану. Условно-ориентален и национальный колорит музыки и оформление спектакля, а структурные формы его имеют моделью классические танцевальные сюиты. Вместе с тем в характеристике разных групп действующих лиц постановщики[127] и композитор нашли много новых оригинальных решений.

Спектакль получился зрелищным, театрально-броским. Авторы умело пользовались контрастными сопоставлениями больших пластов сценического действия при четкой расстановке кульминаций — интересно поставленными массовыми сценами. Здесь, на вершинах драматического действия наиболее ярко высвечивалась главная идея балета — интернациональная дружба народов. Утверждение высокого нравственного потенциала носителей революционного духа и было главной задачей создателей балета.

Музыкальная драматургия «Красного мака» складывается из элементов стилистически контрастных, подчеркивающих разноплановость действия. Условно-национальный восточный колорит в характеристике китайских портовых рабочих и танцовщицы Тао Хоа сосуществует здесь с современными эстрадными танцами в обрисовке английских колонизаторов[128], матросская пляска «Яблочко» и революционный гимн «Интернационал» — с балетно-романтической, лирико-фантастической образностью дивертисмента «Сон». Однако эта разноликость, пусть и в наивной форме, отразила еще одну попытку показать в балете сложный узел взаимоотношений старого и нового миров.

Стилевая разнородность музыки балета была оправдана резкостью контрастов различных «музыкальных миров», пришедших в столкновение в силу сюжетного движения спектакля. Она отражала реальную чересполосицу стилей, восходивших к старой традиции бытовой музыки и призванных к жизни новым временем, когда прежние стили стали испытывать давление новых, пришедших из-за рубежа. Поэтому песни революции, куплеты времен гражданской войны могли сочетаться как с интернациональной эстрадой, обогащенной джазовыми влияниями, так и с условно-романтическим языком сцен (не без воздействий Скрябина), восходивших к прежним феерически-сказочным образам, столь характерным для классического балета, не чуждого и воздействий так называемого «местного» (в данном случае китайского) колорита. Художественный результат балета обусловлен пестротой его стилевых слагаемых, в достаточной мере не спаянных воедино средствами музыкальной драматургии.

Насыщенный событиями сюжет этого произведения предполагает изменение и даже трансформацию образов. Наиболее динамично это сказалось в обрисовке центрального группового персонажа — китайских кули. Основные вехи его развития: подневольный труд (начало I акта — «Работа кули»), радость совместной работы с советскими матросами (конец I акта — «Победный танец кули»), готовность к вооруженному восстанию (конец III акта — «Проход вооруженных кули») и само народное восстание (финальный апофеоз на теме «Интернационала»). Композитор пользуется мотив-



126 События в революционном Китае и отношение к ним молодой Страны Советов находили живой и непосредственный отклик в искусстве того времени — самодеятельном агитеатре, спектаклях драматических театров, среди которых — «Рычи, Китай!» Мейерхольда.

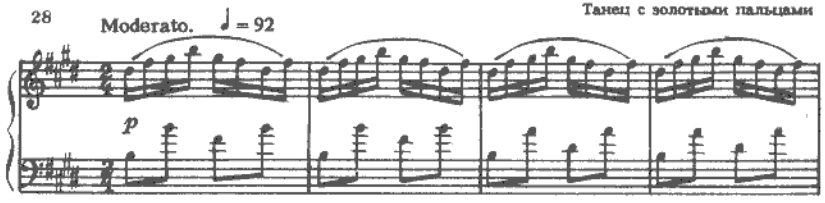
127 Балетмейстеры Л. Лащилин и В. Тихомиров, режиссер А. Дикий, художник и либреттист М. Курилко.

128 Введение эстрадного танца (вальса-бостона) в классический балет было новым — заимствованным из спектакля «Д. Е.» театра Мейерхольда.

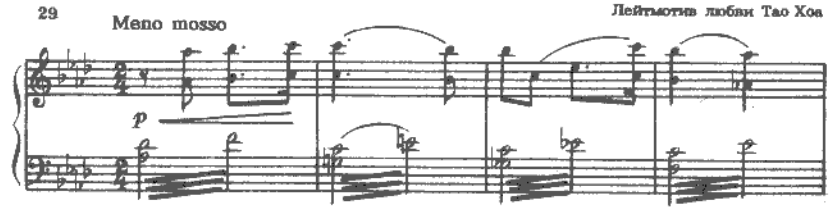
но-тематическими связями, устанавливая интонационную арку от первой характеристики портовых рабочих к завершающему этапу в развитии образа («вооруженные кули», пример 27 а, б).

Именно эта сквозная линия, устремленная к торжественному апофеозу, привнесла в балет Глиэра новые, небывалые до того черты, сосредоточила внимание зрителя на массовых сценах героического характера.

Лирическая сфера музыки в «Красном маке», связанная с Тао Хоа и ее любовью, более традиционна, однако и в образе Тао Хоа[129] раскрываются разные грани. Изящная скерцозность ее танца («с золотыми пальцами», «с веером») опирается на развитие пентатонных оборотов и отмечена некоторыми ритмическими и тембровыми находками:



Внутренний мир Тао Хоа раскрывается в ряде сцен, где звучит лейтмотив ее любви к Капитану. Сцены эти решены в лирико-романтическом ключе, эмоциональная настроенность их меняется от робкой надежды до трагической обреченности в момент гибели героини. Наиболее полно лирические чувства Тао Хоа выявляются в ее сновидениях (3-я картина):



Одна из лучших сцен балета — танец советских моряков «Яблочко», который интересен не только фактом появления в балете нового, звучавшего в то время в быту интонационного материала, но и широкой разработкой данного мотива, осуществленной Глиэром с истинно симфоническим размахом.

«Красный мак» на раннем этапе развития советской хореографии завершил период исканий в воплощении современной темы и своей художественной масштабностью направил развитие нашего балета

[129] Партия Тао Хоа создавалась специально для выдающейся советской балерины Е. Гельцер. Ей же композитор посвятил свой балет.

по пути, ставшему в 30—40-е годы главным. Путь этот связан с утверждением на советской балетной сцене хореодрамы.

Важнейшая тенденция советского балета первого десятилетия, как упоминалось,— поиски обобщенной образности, связанной с современностью, а вместе с тем и новой системы выразительных средств танца. Инициатива в разработке танцевального действия без опоры на событийно развивающийся сюжет принадлежала балетмейстерам, создававшим свои балеты на основе классической симфонической музыки. Им было свойственно сконцентрированное выражение человеческих страстей, отражение в танце поэтического видения мира, черты психологичности в трактовке образов.

Поиски новых средств выразительности, новых танцевальных форм, нового типа соотношения танца и музыки в 20-е годы по-разному, но равно плодотворно обнаружились в деятельности двух выдающихся хореографов — К. Голейзовского и Ф. Лопухова.

Касьян Голейзовский[130] в первой половине 20-х годов осуществлял свои реформаторские замыслы в организованной им студии, названной в 1922 году Московским камерным балетом. Здесь он ставил в основном хореографические миниатюры, в которых стремился передать патетический строй чувств человека, его стремление к свободе личности, любовь в разных ее проявлениях. Время отражалось в его творчестве опосредованно.

Голейзовский сохранял в танце его сильные и вечные свойства — поэтическую метафору, способность к выражению напряженной эмоциональности; подчеркивая условность и, тем самым, специфику балета, искал его новые выразительные возможности. Используя большей частью музыку композиторов XX века, чье творчество отражало психологию людей нового времени, Голейзовский отдавал предпочтение Скрябину. В 20-е годы балетмейстером были осуществлены хореографические представления на музыку его 1-й симфонии, 10-й сонаты, созданы миниатюры на музыку мазурок, этюдов, прелюдий. Звучала в постановках Голейзовского также музыка Дебюсси («Фавн»), Метнера («Пролог»), Р. Штрауса («Саломея»), Прокофьева («Сарказмы»). Содержание музыкального произведения (насколько можно судить по отзывам критики) трактовалось балетмейстером достаточно свободно. Оно интерпретировалось в соответствии с замыслом балетмейстера, выступая параллельным рядом к сложной танцевальной выразительности.

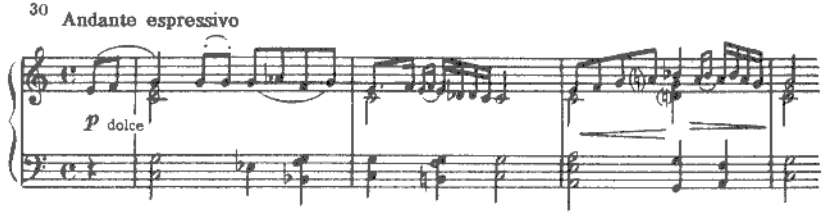
В обстановке борьбы, острой дискуссии протекала деятельность Голейзовского в Большом театре, где он вступил в конфликт со сторонниками сохранения традиций старого императорского театра. Не принимая новаций Голейзовского, они критиковали его за «утрату» связи с классическим танцем. Между тем лексика хореографии Голейзовского возникала из сближения классики и новых танцевальных движений, поз, их сочетаний. Не отрицая классику, Голей-

[130] Творческий почерк Голейзовского (1892—1970) сформировался под непосредственным воздействием М. Фокина и А. Горского. Их достижения служили ему основой для дальнейшего развития балета в новых исторических условиях.

зовский умел найти новый смысл и выразительность в ее традиционном языке. Искусство Голейзовского, его смелое новаторство было устремлено в будущее. Вместе с тем оно было преемственно связано с достижениями прогрессивного предреволюционного русского балетного театра.

В 1925 году Голейзовский осуществил постановку балета С. Василенко «Иосиф Прекрасный»[131]. В этом спектакле на основе библейской легенды утверждалась излюбленная Голейзовским тема свободы личности, протеста духовности против грубости, коварства, жестокости. Хореография оригинально развивала фокинские находки. Статуарная неподвижность, «профильность» поз свободно соотносилась с несколько стилизованной экзотикой музыки Василенко. Интересная пластическая «полифония» отдельных фигур и групп основывалась на использовании Голейзовским различных сценических плоскостей[132].

Композитору и балетмейстеру в «Иосифе Прекрасном» удалось создать образ, исполненный человечности, высокой этической наполненности. Музыкальная характеристика главного героя обладает безусловной индивидуальностью. Лейтмотив Иосифа — Песнь земли Ханаанской — представляет собой выразительную тему с прихотливыми ладовыми отклонениями и ориентальной стилизацией. Она вырастает в балете в символ чистоты и неподкупности Иосифа[133]:



Решение спектакля в духе поэтического театра не только восходило к традициям классического балета, но и перекликалось с новаторскими свершениями драматического театра А. Таирова, режиссера, близкого по духу Голейзовскому.

Вынужденный уйти из Большого театра в 1928 году, Голейзовский создает в Московском и Ленинградском мюзик-холлах ряд танцевальных миниатюр, сюит, в которых активно осваивает современную тематику. Роль деятельности Голейзовского для балетного театра 20-х годов значительна, лучшие его работы определили одно из основных направлений советского балета этого периода.

[131] В 1925 году «Иосиф Прекрасный» им был поставлен в Большом театре (на сцене Экспериментального театра — филиала Большого).

[132] Уже в своих миниатюрах Голейзовский использовал заимствованную из постановок Мейерхольда конструкцию сценической площадки.

[133] Балет «Иосиф Прекрасный» по-своему отразил общий для мирового искусства того времени интерес к морально-этической теме через обращение к библейским сюжетам.

Деятельность другого крупнейшего балетмейстера той поры — Федора Лопухова (1886—1973) — связана с Петроградом — Ленинградом. В 20-е годы на сцене Театра оперы и балета он поставил более десяти спектаклей, среди которых и новые произведения, и обновленное восстановление старых. Лопухов, как и Голейзовский,— художник разносторонний по своим интересам и широте творческих устремлений.

Одно из его замечательных достижений — создание танцевальной симфонии — принципиально нового жанра, утвердившегося в балетном театре XX века, развитого на Западе в опытах Д. Баланчина, а у нас в работах балетмейстеров конца 50-х — начала 60-х годов (начиная с «Ленинградской симфонии» Шостаковича в постановке И. Бельского).

Опираясь на опыт Дункан, Фокина, Горского (с двумя последними Лопухов работал до революции), отталкиваясь от сложившейся практики хореографической интерпретации инструментальных и симфонических произведений, Лопухов в танцсимфонии «Величие мироздания» (1922) отказался вообще от какой-либо сюжетности балетного представления. Спектакль, по мысли хореографа, выражал возвышенные, абстрагированные идеи — жизнь в вечном движении и торжестве ее над смертью, единение человека с природой, радость бытия. Действие тем самым лишалось конкретности и переносилось в сферу «чистой» танцевальной образности. Танец же, развивающийся по своим имманентным законам, был поставлен на музыку 4-й симфонии Бетховена.

В опоре на классическое искусство великого немецкого композитора, в утверждении эстетической ценности уравновешенных, ясных классических форм, в обновлении основ балета XIX века заметны первые признаки неоклассицизма в советском балетном театре. Вместе с тем, утверждая равноправие танца и музыки, Лопухов все-таки не смог достигнуть единения образно-смысловой сущности музыки и хореопластики в сочиненной им танцевальной симфонии. «Величие мироздания» осталось в истории жанра экспериментом, не имевшим успеха у широкой аудитории и не получившим богатой сценической жизни. Однако историческое значение этого опыта нельзя приуменьшать.

У Лопухова были еще две работы, связанные с использованием небалетной музыки. Первая из них — постановка одноактного балета на музыку оркестровой фантазии «Ночь на Лысой горе» Мусоргского в оркестровке Римского-Корсакова (1924, Ленинградский театр оперы и балета, декорации К. Коровина). Назывался балет «скоморошьим бесовским позорищем» и содержал попытку претворения приемов древних народных представлений. Это был своеобразный «театр в театре». После обращения Глашатая к публике «скоморохи» разыгрывали перед ней «игрище». Лопухов не столько шел здесь от музыки Мусоргского, сколько приспосабливал ее к своему замыслу. В результате, как отмечала критика, драматургия хореографии и музыки не совпадали. «В „Ночи на Лысой горе“ я видел глумление скоморохов над церковной обрядовостью.

Скоморохи — наследники древнего язычества, искони гонимые православной церковью. Наши предки вряд ли легко отказывались от древней религии; христианство насаждалось насильственно, и долго еще в народе жили и тайно хранились прежние верования. И в „Ночи на Лысой горе" я изобразил тайное сборище язычников, которое многим христианам представлялось бесовским шабашем»[134].

Вторая работа Лопухова — балет «Ледяная дева» («Сольвейг») по мотивам сказок Г. Х. Андерсена с музыкой, собранной из произведений Грига и обработанной Б. Асафьевым[135]. Это произведение имело относительно долгую сценическую жизнь.

Постановка Лопуховым «Ледяной девы» (спектакль был оформлен Головиным) перекликалась с возобновлением и реставрацией классических балетов Чайковского, Глазунова, Адана, которые составили основу репертуара академических театров и были любимы новым зрителем. Сказочный сюжет, черты балета-феерии, опора на классический танец, наконец, сама форма большого, многоактного балета, а также использование романтической музыки вызывали не без оснований ассоциации с классическим балетом XIX века.

В деятельности Лопухова 20-х годов была примечательна также отзывчивость на новые яркие явления современной зарубежной музыки. И в этих работах проявилось смело выраженное, экспериментаторское, первооткрывательское начало творчества советского балетмейстера. В том же Ленинградском театре он поставил «Пульчинеллу» и «Байку про лису...» Стравинского (1926). В спектаклях этих, как и в «Ночи на Лысой горе», проявилась ориентация на условный, игровой театр. Динамика, стремительность, веселая шутка создавали жизнерадостный в целом тонус обеих постановок. В «Пульчинелле» зрители услышали и ноты социального звучания, ощутили сатирическую направленность. Балетмейстер ассимилировал здесь опыт крупнейших режиссеров драматического театра, в частности Е. Вахтангова в «Принцессе Турандот» и С. Радлова в постановке оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Эти спектакли помогали ему вырабатывать новые приемы хореографической выразительности.

Балет «Байка про лису...» («веселое представление с пением и музыкой») вызвал разноречивые суждения, широким зрителем не был принят. Лаконично и четко определение постановки И. Соллертинским: «В погоне за синтезом упразднили танец»[136]. Асафьев же писал другое: «Ошибка этой интереснейшей и незаслуженно отрицаемой постановки была... в „двойническом" смешении певца и актера (то есть у каждого персонажа, по замыслу самого Стравинского, было два исполнителя, находившихся на сцене одновременно.— *Примеч. автора)*: или следовало их разделить, резко, как у Стравинского,

[134] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете, с. 247.

[135] Спектакль поставлен по идее А. Головина в 1927 году Ленинградским театром оперы и балета.

[136] *Соллертинский И.* «Байка про лису».— Ленинская правда, 1927, 4 янв. Цит. по кн.: Советский балетный театр. 1917—1967.— М., 1976, с. 90.

или „вышколить" певцов (но последнее, конечно, немыслимо)»[137]. Форма сатирического народного представления, не утвердив себя в экспериментах 20-х годов, ушла из советского балета следующего периода.

Значение постановок балетмейстеров-новаторов было связано также и с тем, что именно в них проявилась особенно наглядно связь с исканиями зарубежного музыкального театра 20-х годов. Прежде всего следует назвать организатора «Русских сезонов» в Париже С. Дягилева: его антреприза стала средоточием авангардных тенденций в развитии балета при ведущей роли русских мастеров — артистов, композиторов, художников, действовавших за рубежом. Но все же говорить о полном тождестве не приходится — новаторские устремления молодого советского балета исходили из совершенно иной целевой установки, определяемой воздействием революционной действительности. Вместе с тем — и в этом особенность развития балетного театра в СССР — противоположная тенденция сохранения классического наследия нашла наиболее последовательных сторонников и получила практическое осуществление именно в Советской стране.

В начальный период существования советского театра отношение к классическому наследию поначалу было сложным. Установка первого наркома просвещения Луначарского на сохранение академических театров, классического репертуара помогла оставить в нем все самое ценное. К тому же неожиданный для многих успех классических балетов у нового зрителя существенно укрепил их позиции, и они прочно заняли ведущее место на афишах театров страны.

При работе над классическими спектаклями встал вопрос о критическом отношении к наследию. Наметились два пути его решения. Первый определил в своем творчестве в Ленинградском государственном академическом театре Лопухов. Его возобновления балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Дон-Кихот», «Конек-Горбунок», «Арлекинада», «Павильон Армиды» отличались бережным отношением к композиторской партитуре, стремлением сохранить хореографию Петипа и Льва Иванова, Горского и Фокина. Лопухов стремился «сохранить в классике мотивы непреходящей ценности, в „вечном" выделить, „современное"»[138].

Другой путь — активная модернизация классики — нередко приводил к искажению композиторского замысла, к упрощенно-прямолинейному толкованию содержания, к нарушению образной стройности оригинала. Такие переделки предпринимались под знаком приближения классических балетов к жизнеподобию, драматической достоверности, мотивации поступков героев. Этими свойствами отличались, например, новые работы Горского в Московском Большом театре. В 1920 году совместно с Немировичем-Данченко он попытался поставить «Лебединое озеро» с тем, чтобы внести

[137] *Игорь Глебов.* Книга о Стравинском.— Л., 1929, с. 155.

[138] *Сурц Е.* Начало пути.— В кн.: Советский балетный театр. 1917 — 1967, с. 17.

в него логику действия драматических спектаклей. При этом найдено было немало продуманных и, казалось бы, естественных сюжетных ситуаций, но драматургия их шла вразрез с музыкой и хореографией. Подобными же чертами отмечены послереволюционные постановки Горским «Щелкунчика» (1919) и «Жизели» (1918). Особенно наглядно критическое освоение классики и ее обновление проявились в постановке «Щелкунчика» Лопуховым на сцене Ленинградского театра оперы и балета (1929). Декларируя свое намерение приблизиться к литературной первооснове, то есть сказке Гофмана, Лопухов использовал для этого самые неожиданные средства — от введения слова, элементов мюзик-холла и акробатики до движения дверных плоскостей. Создав пролог и эпилог к спектаклю (на основе музыки Чайковского из других произведений), Лопухов разрушил музыкально-драматургическую форму балета. Такое крайнее режиссерское решение не могло способствовать жизнеспособности спектакля, и потому он быстро вышел из репертуара театра.

К концу 20-х годов ориентация на драматический сюжетный балет обозначалась достаточно четко. Сосуществование и борьба разных тенденций, стилей, направлений привели к необходимости создания представления со значительным идейным содержанием, сюжетного спектакля. Уже во второй половине 20-х годов началось формирование важного направления в развитии советского балетного театра, которое позднее завоевало господствующее, даже монопольное положение. Речь идет о явлении, за которым закрепилось понятие «хореодрама», и его варианте — «драмбалете», приданном этому направлению не без доли иронии. В его исходных установках было, однако, немало плодотворного: балет шел к сближению с большой литературой, с драматическим театром. Однако в этом процессе многие из находок Лопухова, Голейзовского, Горского в сфере хореографии были в те годы отвергнуты. Более того, существенно ограничилась роль лексики классического танца, как, впрочем, и танца вообще. В 30-е годы многое пришлось искать заново — жанры, формы, выразительные средства музыкального и танцевального языка.

Рубеж 20 — 30-х годов в советском балетном театре обозначен вновь обращением к современности. Но теперь уже в жанре комедии. Молодой Шостакович написал почти одновременно два комедийных балета — «З о л о т о й в е к» (1930) и «Б о л т» (1931)[139]. Вот как сформулировал автор ту задачу, которую он ставил перед собой, приступая к работе над «Золотым веком»: «Я считал необходимым писать музыку не только такую, под которую удобно танцевать, но одраматизировать самую музыкальную сущность, дать музыке настоящую симфоническую напряженность и драматическое

[139] Тогда же появился еще один комедийный балет на современную тему — «Футболист» В. Оранского (1930).

развитие»[140]. Однако эти установки композитора с трудом сочетались с литературной основой балета, задуманной для представления типа ревю.

История поездки советских футболистов за рубеж, враждебные выходки и провокации фашиствующих молодчиков, достойное поведение наших спортсменов, демонстрирующих свое моральное и физическое превосходство,— эти события изложены в либретто «Золотого века» схематично и примитивно. Сценарная драматургия выстраивалась на прямолинейном противопоставлении положительного и отрицательного начал. Представители зарубежного спорта, вся атмосфера капиталистического города должны были выявить себя в модных эстрадных танцах и во вмонтированном в сюжетную ткань представления мюзик-холле. Коллективный образ советских спортсменов возникал в энергичных танцах, использовавших элементы физкультуры, гимнастики, акробатики.

Партитура Шостаковича состоит из 37 номеров. Среди ее разнохарактерных эпизодов — танцы-действия, современные бытовые, эстрадные и спортивные танцы, фрагменты пантомимы. Есть и классические формы — адажио, вариации, которые, по мысли автора, должны были восприниматься в данном контексте как пародийные. Образная сфера музыки композитора широка, высокие художественные достоинства ее безусловны. Соллертинский считал партитуру «Золотого века» замечательной по мастерству. И все же произведение это, несмотря на успех премьеры, в репертуаре не удержалось[141]. Произошло неоднократно случавшееся в истории искусства: музыка «ушла вперед», спектакль до нее не дотянулся[142].

Балет «Болт» был написан на «производственную» тему, но и он также получился неудачным[143]. Вновь произошел разрыв между музыкой и сценарной драматургией. «Сиюминутная хроникальность» событий шла вразрез с природой жанра. Преемственные связи с сатирическим направлением советской литературы конца 20-х годов обернулись стертыми клише, трафаретом, растворились в вялой дивертисментности либретто, его «бытовизмах». Между тем музыка Шостаковича в «Болте», по утверждению Соллертинского, была «красочнее, выпуклее, по-плакатному ярче» самого спектакля. В ней привлекала оркестровая изобретательность, эффектная тембровая драматургия. Наряду с этим «Болт» стал важным завоеванием советской музыки на путях освоения популярных жанров, преодоления пропасти между музыкой «высокой» и «низкой» путем поэтизации и одновременно пародийной деформа-

[140] «Золотой век» (сб. статей).— Л., 1931, с. 5.

[141] Премьера состоялась в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета в октябре 1930 года. Постановщики В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Чесиаков.

[142] В 1982 году «Золотой век» с реставрированной авторской партитурой, дополненной другими произведениями Шостаковича, с иным сюжетом был поставлен в Большом театре СССР Ю. Григоровичем.

[143] Постановка «Болта» осуществлена Ф. Лопуховым в 1931 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета.

ции бытующей интонации, определявшей музыкальное сознание широких масс людей, преимущественно в современном городе. Здесь Шостакович отчасти сомкнулся с исканиями Стравинского, обратившегося к джазовым ритмам, и молодых композиторов Франции, не чуравшихся в 20-е годы музыки кабаре и кафе-шантанов. Но огромные потенции, которые были заключены в партитуре Шостаковича, оказались нереализованными на балетной сцене, к ним тогда не были подобраны «хореографические ключи».

Не войдя в репертуар театров, оба балета Шостаковича остались в истории жанра как интересные в целом попытки отразить современность в комедийно-сатирическом плане. Опыт их был использован через несколько десятилетий советскими балетмейстерами, доказавшими, что советскому балету близко социально заостренное, сатирическое содержание.

Третий балет Шостаковича — «Светлый ручей» (1935) — был задуман как праздничный, радостный спектакль, посвященный современной колхозной жизни. Комедия здесь должна была быть представлена в наиболее «чистом» виде. В основе сюжета — интрига — игра, ревность, основанная на недоразумении, водевильная острота ситуаций и положений. Надежность рецептов создания таких комических сюжетов восходит едва ли не к комедиям Бомарше. Но главная слабость спектакля заключалась в том, что традиционно-условные комедийные ситуации были приурочены к быту современного колхоза, представленного в духе мифической идиллии. Слишком разительным оказалось несоответствие красочного «пейзанского» зрелища с реальной действительностью первой половины 30-х годов.

Однако нельзя не учитывать, что истинная задача авторов заключалась в том, чтобы создать спектакль, в котором утверждалось бы танцевальное действие и основным средством выразительности которого стал бы классический танец. «Мы стремились,— писал балетмейстер Ф. Лопухов,— чтобы наш балет был танцевальным, чтобы танец был основным и главным художественно-выразительным средством спектакля». И далее: «С такими требованиями мы (и композитор Дмитрий Шостакович) подошли к поискам сюжета и материала нового балета. Нам захотелось сделать балет-праздник, балетный спектакль, который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью... По возможности более красочный, радостный „праздник урожая“, праздник зажиточной колхозной жизни, праздник молодости стоит в центре нашего балета»[144]. Действительно, как свидетельствовала критика, танцевальная сторона постановки была на высоком уровне. Музыка Шостаковича искрилась светом и радостью[145]. Композитор вновь блеснул мастерством оркестровки, музыкальная ткань впечатляла ритмическим богатством и разнообразием. Контрастное чередование разнохарактерных эпизодов придавало напряженный динамизм музыкальной драматургии, композитор широко использовал классические формы балетной музыки. Среди них рельефно выделялись эпизоды adagio, а также антракт — вальс ко II акту. Лирическая, светлая сторона дарования Шостаковича проявилась в музыке этого балета особенно щедро:



Спектакль в целом отвечал потребности зрителя в радостном, оптимистическом представлении, пронизанном юмором и лирикой. Его две постановки (в Малеготе и Большом театре) были приняты публикой очень тепло. Однако сценическая жизнь балета прекратилась после опубликованной в 1936 году газетой «Правда» резкой критической статьи «Балетная фальшь», в которой осуждались содержание и постановка балета. В известной мере упреки в псевдонародности, отсутствии жизненной достоверности, содержавшиеся в ней, были действительно обусловлены слабостями либретто, в котором сюжетные мотивации были лишь поводом к очередному танцевальному номеру. Стремление авторов создать собственно танцевальное действие было скомпрометировано «неуклюжестью» (выражение Ф. Лопухова) сюжета и драматургии. Однако эстетические позиции автора статьи (она была редакционной, без имени) были весьма уязвимыми с точки зрения понимания им специфики балета как жанра. К нему предъявлялись демагогические требования, которым он никогда не отвечал и не должен был отвечать. Общий тон статьи в адрес балета Шостаковича — Лопухова был абсолютно несправедлив. В аспекте общего развития как балетного жанра, так и творчества Шостаковича это особенно очевидно.

* * *

Установка на унификацию художественного процесса, связанная с насильственным насаждением метода социалистического реализма, по-своему отразилась и на развитии балетного театра. Была ограничена, а затем и полностью прекращена деятельность сто-

[144] «Светлый ручей».— Изд. ГАБТ СССР, 1935. Цит. по кн.: *Файер Ю.* О себе, о музыке, о балете.— М., 1974, с. 303—304.

[145] В партитуру «Светлого ручья» частично вошел материал первых двух балетов.

ронников решительного обновления жанра в духе творческих экспериментов, заявивших о себе в 20-е годы. Однако своеобразие пути балета в 30-е годы коренилось в том парадоксальном явлении, что, в отличие от оперы, где в конечном счете возобладала ориентация на «реабилитированное» классическое наследие, представленное именами Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина, в балете безусловного господства на ряд десятилетий добилось новое направление, которое, по сути дела, существенно пересмотрело ведущие принципы классического балета, утвержденные М. Петипа. Речь идет об упомянутой нами *хореодраме*, виднейшими представителями которой стали балетмейстеры Р. Захаров, а немного позднее Л. Лавровский.

Идеи, которыми вдохновлялись приверженцы нового направления, вызывали симпатию и у ряда других художественных деятелей страны. Они стремились поднять балет до уровня высших достижений искусства, что и вызвало обращение к сюжетам, заимствованным из классической литературы. Шекспир, Пушкин, Бальзак стали их ориентирами, что смыкалось с серьезными исканиями драматического театра 30-х годов, противостоявшими давлению конъюнктуры, требовавшей искаженного, романтизированного отображения реалий советской действительности. И нужно признать, что хореодрама добилась на этом пути немалых успехов, доказала возможность воплощения ее средствами значительного содержания, создания высоких ценностей искусства, раскрывающих жизнь в ее противоречивом движении.

Этим успехам сопутствовали, однако, и значительные потери — ведущее средство хореографической драматургии, каким испокон веков был танец, оказалось низведенным на второстепенные роли. Признавался лишь сюжетно оправданный танец, основой же лексики спектакля стал хореографический речитатив. Придать пантомиме глубокий внутренний смысл было невозможно без помощи симфонически насыщенной музыки, отсюда настойчивое стремление балетмейстеров к сотрудничеству с видными советскими композиторами и неприятие чисто дансантных, сугубо прикладных решений.

Главной бедой нового направления, имевшего законное право на существование, стало его, по существу, монопольное положение, стремление его сторонников подавить любые иные художественные проявления, идущие вразрез с генеральной линией. Это принесло непоправимый вред советскому балету, привело к забвению славных традиций начала XX века, которым русский балет был обязан своим феноменальным успехом за рубежом.

Связь балета с искусством слова в 30-е годы стала особенно тесной, и непосредственное влияние литературы и театра распространилось не только на его образную сферу, но и на драматургию, приемы характеристики действующих лиц. Советский балет обогатил танцевальное действие исторической, национально-этнографической и социальной достоверностью. Тщательно разрабатывались сюжет, мотивировка поступков героев. Возрастала роль масштабных сцен, менялись функции элементов, составляющих балетный спектакль. Балет приблизился к пьесе, в нем увеличилась роль танца-действия, иногда достоверной иллюстративной пластики. Метод историзма, особенно четко проявившийся в творческой деятельности Асафьева как балетного композитора, предъявил новые требования и к танцевальной лексике, направив поиски балетмейстеров и исполнителей на разработку богатств национального танца.

Хореодрама, основанная на сценическом действии, предполагала в качестве музыкальной основы крупную целостную форму с симфоническим развитием, сложным взаимодействием и разработкой собственно музыкальных образов. В том случае, если логика музыкального процесса рождала самостоятельность танцевального действия, если, соответствуя друг другу, они составляли два параллельных ряда, возникал художественный эффект. Балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева в постановке Лавровского являл собой такой пример подлинной симфоничности музыкально-танцевального действия[146].

Развитие хореодрамы оказало воздействие на искусство исполнителей. Появление на советской сцене новых, невиданных в балете героев поставило перед танцорами труднейшие задачи. Действующие лица с изменяющимся характером, сложным внутренним миром, разнообразие мужских партий, новый для балета героический женский тип, усложнившаяся функция образа народа — все это требовало значительной работы над образом. Не случаен приход в балет с конца 1920-х и в 1930-е годы режиссеров драматического и оперного театра. Артист балета становился актером, учившимся танцу в образе. Высокая исполнительская культура и актерское мастерство танцовщиков нового поколения — Г. Улановой, М. Семеновой, Н. Дудинской, В. Чабукиани, К. Сергеева, М. Габовича, А. Ермолаева и многих других формировались в условиях подъема балетного театра 1930-х годов. Эти же годы отмечены плодотворной деятельностью хореографов нового поколения, создателей хореодрамы — В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского. Среди композиторов, работавших в области создания балетного драматического спектакля,— С. Прокофьев, Б. Асафьев, А. Крейн, В. Соловьев-Седой, С. Василенко.

Связь с литературой и драматическим театром обусловила значительное количество жанровых разновидностей хореодрамы. Свое преломление в балетных спектаклях 1930-х годов нашли черты героико-эпического повествования, лирической драмы, романа, трагедии, поэмы.

В значительной степени развитие хореодрамы поощрялось интенсивной композиторской деятельностью Б. Асафьева. Количество произведений, созданных им в этом жанре, весьма велико, диапазон

[146] Случалось и так, что при формальных признаках симфонического развития музыка сводилась всего лишь к роли иллюстрации. Так было в некоторых балетах Асафьева.

их тем и сюжетов — чрезвычайно широк. Обращаясь к темам современным, историко-революционным, к произведениям мировой литературной классики, Асафьев будто задался целью доказать, что возможности балета почти безграничны. Он отлично владел спецификой жанра, опирался на классику, используя приемы драматургии и симфонического развития, средства воплощения образного конфликта. В композиторское творчество он привносил опыт крупнейшего музыкального ученого.

Именно Асафьеву в наибольшей степени свойственно было воспроизводить в балетной музыке национальный, бытовой, исторический колорит, точный в своей достоверности. Правда, этот «музыкальный историзм» таил угрозу гибельного для балета бытовизма, стремления к жизнеподобному искусству. К тому же раздвижение тематических границ жанра, неизбежно увеличивая роль собственно литературной, сюжетной стороны, создавало опасность иллюстративности танца и музыки, их жесткой подчиненности всем поворотам сценического действия. Далеко не все балеты Асафьева имели успех и вошли в летопись истории.

Первым значительным достижением в области хореодрамы стал балет Б. Асафьева — В. Вайнонена «Пламя Парижа» (1932)[147]. Однако характерные черты хореодрамы в нем еще четко не откристаллизовались — балет носил на себе печать предшествующего десятилетия с его характерными тенденциями. И все же это был спектакль, надолго вошедший в репертуар театров страны: героический, революционный по содержанию и по духу, этот спектакль был в какой-то мере наследником массового революционного театра первых послеоктябрьских лет, тех балетных представлений, где возник новый для искусства хореографии образ народа, борющегося за свою свободу. Вместе с тем революционная тема впервые в сюжетном балете была развернута в форме повествования, воплощенного здесь в виде драматической пьесы.

Особенности жанровой природы произведения подчеркнуты уже в авторском определении — «музыкально-исторический роман». Аналогии с одноименным литературным жанром проявляются здесь в монументальности формы, в том, что все четыре акта насыщены напряженным действием, в разветвленности сюжетных и тематических линий. Резко противопоставлены два враждующих лагеря — народ и аристократия. Драматургические кульминации каждого акта — развернутые массовые сцены народа, встающего на борьбу. Вершина в этой важнейшей сюжетной линии — сцена взятия восставшим народом дворца Тюильри (III акт).

Постановка спектакля, осуществленная С. Радловым, привнесшим в балет опыт драматического и оперного режиссера, и балетмейстером В. Вайноненом, исходила из исторической и даже документальной достоверности. Героический коллективный образ народа лепился средствами плясовой динамики баскских, овернских, марсельских танцев. Образ аристократии был воплощен средствами классической хореографии.

[147] Авторы либретто Б. Асафьев, Н. Волков, В. Дмитриев. Первая постановка осуществлена на сцене Ленинградского театра оперы и балета.

Принцип историзма осуществлен в музыке балета весьма последовательно. Асафьев стремился воспроизвести в ней реальную атмосферу революционной Франции XVIII века, поэтому музыкальная ткань партитуры насыщена цитатами из произведений композиторов той поры и вся музыка в целом стилизована в духе воссоздаваемой эпохи[148]. Композитор преследовал цель быть исторически точным и одновременно передать могучий, как писал он сам, бетховенский порыв к свободе.

Главным в музыкально-драматургической концепции для Асафьева была не индивидуализация образов, а раскрытие непримиримого конфликта аристократии и народа. В соответствии с этим форма целого, по свидетельству композитора, соотносилась им сознательно с симфонией: I акт представлял собой экспозицию революционных сил и был аналогичен I части симфонического цикла; II — характеристику сил контрдействия и своим умеренным темпом соотносился с медленной частью; III акт был своего рода драматическим скерцо с разработкой народных тем; IV — жизнеутверждающим, победным апофеозом, нечто вроде финала 9-й симфонии Бетховена[149]. Таким образом, целостность музыкальной формы возникала в опоре на модель архитектоники циклической симфонии классического типа, на драматургическое соотношение ее отдельных частей. В музыке балета ощутима тенденция к синтезу с кантатно-ораториальными жанрами — в моменты высшего напряжения (финалы I и III актов) Асафьев вводит хоровые эпизоды на темах «Марсельезы» и «Карманьолы»[150].

Вместе с тем этот спектакль нес на себе четкие приметы времени с его неизбежными издержками. Это сказывалось в чрезмерной схематичности сюжета, в однозначности психологических мотивировок поступков действующих лиц: пламенным борцам противостоят гротескно очерченные фигуры обреченных защитников старого строя. Несмотря на намерения Асафьева сблизить балет с симфонией, подлинная симфоничность драматургии, по сути дела, им не достигается — музыка балета представляет собой монтаж разнородных музыкальных номеров, где использована музыка эпохи Французской революции.

Для своего времени значение этого спектакля было велико. Привлекала яркость, жизнерадостная красочность зрелища, впечатляющая броскость характерных танцев — не случайно темпераментный

[148] Для характеристики образа народа использованы массовые песни, в том числе мелодии «Марсельезы», «Ça ira», «Карманьолы», народные танцы, музыка Гретри, Керубини, Госсека, Мегюля; аристократии — Люлли, Глюка, Дюфаи.

[149] См. об этом высказывания Асафьева в его книге «О балете», с. 217—218.

[150] Такое введение хорового начала в балет обусловлено воздействием идей Луначарского о необходимости создания массовых синтетических зрелищ — симфонически-хореографически-ораториальных. В 60—70-е годы уже на иной творческой основе жанровая «диффузия» балета и оратории стала проявляться в ряде произведений. Наиболее яркий пример тому — балет-оратория «Материнское поле» К. Молдобасанова.

танец басков сразу же приобрел популярность и сохранил ее до настоящего времени. Исторически значение «Пламени Парижа» оказалось важным именно потому, что в нем были заложены основы эстетики хореодрамы.

Близким этому сочинению по идейному содержанию и драматургии оказался балет А. Крейна «Лауренсия» (1939 — постановка В. Чабукиани в Ленинградском театре им. С. М. Кирова), посвященный борьбе испанского народа против феодалов. Структура целого в нем также определялась развитием образа народа, массовыми сценами, составляющими кульминацию каждого акта, где происходят напряженные драматические столкновения народа с его угнетателями. Их оттеняют многочисленные жанровые эпизоды, в которых продолжает звучать тема социального неравенства. Центральная сюжетная линия — лирическая драма главных героев, разлученных тираном. Создавая музыку, композитор опирался на богатейший мелос испанской песенно-танцевальной культуры (в партитуре использован и цитатный материал). Цельность форме придают разработка лейтмотивов, связанных в основном с образами народной борьбы и любви главных героев, а также структурная группировка интонационного материала в танцевальные сюиты, темпераментные, эффектные, мелодически и ритмически выразительные. Танцевальное начало в этом балете было значительно усилено.

Привлекательным получился главный женский образ — Лауренсии. Кульминация его — развернутый танцевальный монолог (III акт), где она призывает крестьян к восстанию против феодала:



Как и в балете «Пламя Парижа», героиня здесь — активный участник и вдохновитель справедливой народной борьбы. Но по сравнению с аналогичными персонажами у Асафьева, в Лауренсии больше индивидуальных черт. Примечательно также, что в постановке «Лауренсии» были шире использованы разнообразные выразительные средства классического танца.

Героико-эпическое содержание развивалось и в таких балетах 30-х — начала 40-х годов, как «Партизанские дни» Асафьева, «Тарас Бульба» Соловьева-Седого, «Лола» Василенко.

Лирико-драматический балет 30-х годов получил свое воплощение в двух пушкинских балетах Асафьева — «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник». И в том и в другом авторы либретто (сам композитор и Н. Волков) дополнили литературные оригиналы новыми сценами и действующими лицами. Сделано это было тактично, с соблюдением особенностей балетного жанра. Однако главное в названных произведениях — это стремление авторов соотнести хореографический спектакль с драматургией лирико-психологического и драматического театра.

Приближение к «театру переживания», опора на драматическое действие и актерскую игру, выраженную в пластике пантомимы, дали убедительный художественный результат в балете «Бахчисарайский фонтан» (1934, Ленинградский театр оперы и балета). Этот балет стал первой вершиной нового направления, где жанровые черты хореодрамы определились с редкой отчетливостью. Он был задуман авторами и постановщиком Р. Захаровым как романтический спектакль, отражающий дух поэзии Пушкина, где внимание зрителя должно быть приковано к острым драматическим взаимоотношениям трех главных героев[151]. «Это не реставрация романтизма,— писал Асафьев,— а попытка услышать эпоху через поэму Пушкина и передать волновавшие поэта эмоции вольным их пересказом».

Принципы драматургии требовали особой последовательности в развертывании сюжета, тщательности мотивировок его перипетий. Это и обусловило введение дополнительного польского акта, новых, отсутствовавших в поэме Пушкина персонажей. В результате романтическая поэма, самая байроническая в наследии Пушкина, оказалась преобразованной в духе эпического повествования, насыщенного, однако, романтическими мотивами.

В музыкальном решении спектакля также сказалось стремление Асафьева к документальной достоверности. В отличие от «Пламени Парижа», на этот раз он прибег не к монтажу заимствованных из чужой музыки цитат, а к стилизации, призванной передать атмосферу времени. В интонационный контекст балета включены всего лишь две цитаты — романс А. Гурилева «Фонтану бахчисарайского дворца» и тема Ноктюрна Дж. Фильда (для характеристики Марии и окружавшей ее среды). Конфликт и его разрешение возникали из противопоставления двух резко контрастных натур — поэтической, одухотворенной, но пассивной Марии и действенной, драматически-страстной Заремы. И если стилизация славянско-русского, романтического характера (Мария) композитору удалась, то Зарема обрисована более нейтральными средствами, в общеромантическом плане. Воздействие его зависело во многом от хореографического воплощения образов, от мастерства исполнителей, их актерского дарования. Лирическая драма развертывалась в «Бахчисарайском фонтане» на фоне национально-исторической антитезы поляки — татары, на этом строился внешний, броско очерченный контраст, однако и он приобретал романтический колорит столкновения опоэтизированной идиллии и роковой неизбежности ее крушения.

[151] См. предисловие к партитуре.— М., 1955, с. 4.

Творчески смелой была попытка Асафьева воплотить в балете «Утраченные иллюзии» (1935) сложное содержание романа Бальзака. Метод музыкального историзма с опорой на стилистику французской музыки первой половины XIX века сочетался здесь с несколько неожиданным использованием элементов джаза как обозначения полной деградации бальзаковского героя. Балет выявил некоторые крайности хореодрамы, в том числе один из существенных ее недостатков — подчиненную роль музыки, лишь иллюстрирующей действие, не имеющей собственной драматургии, четко выстроенной архитектоники.

Наивысшим достижением советского балета, которое вывело его на уровень шедевров мирового балетного театра, стал балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1936, первая постановка — 1938, Брно, Чехословакия). Решающее значение в беспримерном успехе этого творения приобрела его гениальная музыка. Именно она определила драматургические и хореографические решения, найденные в духе направления, утвердившегося к концу 30-х годов на сценах ведущих музыкальных театров страны. Немалую роль сыграло также и участие мастеров уникального актерского дарования, среди которых в первую очередь можно назвать великую балерину Г. Уланову.

Основой драматургического замысла балета стало сочетание массовых сцен, где действие выносится на площадь — арену коллективных страстей, безостановочного кружения карнавала,— и хореографических монологов и диалогов ведущих героев, их зарождающегося, крепнущего чувства, перед которым отступает слепая вражда. И в «Ромео» Прокофьев проявил себя как незаурядный мастер точного, характерного музыкального портрета, но такой интенсивности сквозного развития, отличающего мышление подлинного симфониста, ему не удавалось добиться в его прежних балетных партитурах. В этом смысле можно говорить о «Ромео и Джульетте» как о качественно новом этапе в эволюции музыкального театра Прокофьева.

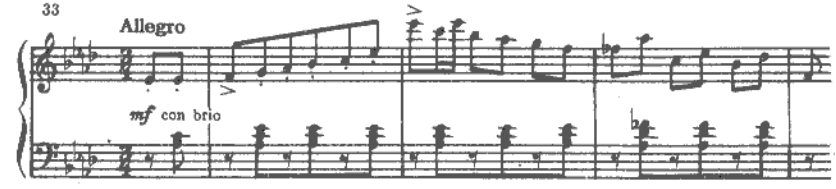
Следует также подчеркнуть общественное звучание этого шедевра русской музыки XX века: балет Прокофьева утверждал в совершенной художественной форме высокие нравственные идеалы, подлинный гуманизм, осуждал варварское озлобление и бессмысленную месть. По такому пути пошли многие честные советские художники в годы сталинской диктатуры — великие ценности прошлого стали для них нравственным ориентиром, открыли эффективную возможность утвердить истинное искусство в его незамутненной чистоте.

Поражает многогранность содержания балета. Его сценарий, разработанный Л. Лавровским, С. Радловым и А. Пиотровским, отдавал дань повествовательному развертыванию событий, выстроенных в строгую последовательность. Но потенциально он открывал возможности для сочетания самых различных жанровых наклонений, в полной мере реализованные Прокофьевым. Именно музыка раскрыла многоплановость и жизненную достоверность

шекспировской пьесы в противостояниях трагического и комического, лирического и эпического.

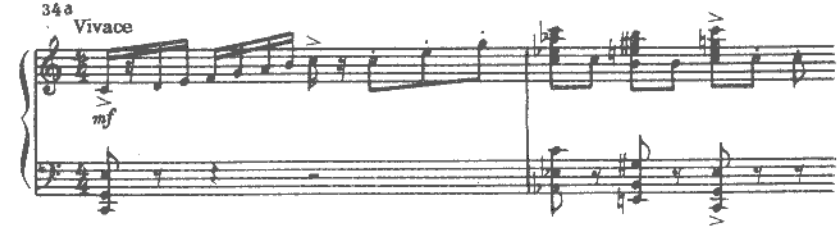
Как и в ранних балетах Прокофьева, структура «Ромео и Джульетты» основана на взаимодействии сцен динамически-действенных и сцен-портретов, диалектически сочетающих типическую обобщенность и индивидуальную характерность образов. Но контрастное сопоставление сравнительно сжатых музыкальных тем включено им в единый процесс симфонического развития. Образы персонажей показаны в динамике, их отношения рождают острые конфликты, возникающие в конкретной исторической среде.

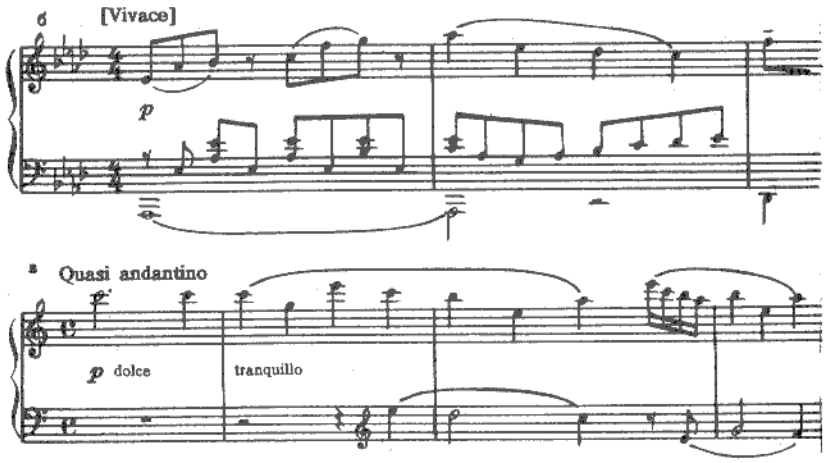
Смысловой и конструктивной основой балета становятся рельефные, сравнительно сжатые музыкальные темы, не только представляющие собой «интонационные портреты» действующих лиц, но и обладающие четкой пластически-жестовой характерностью. Такова подвижная тема, характеризующая весельчака Меркуцио (№ 15):



Озорная скерцозность, присущая этой мелодии, сказывается в неожиданности ее поворотов, остроакцентной артикуляции, резких гармонических сдвигах. С образом Меркуцио связана и тема пробуждающейся улицы, легко переходящей от веселого оживления к ярости охвативших толпу страстей. Именно эта тема внезапно преображается в танце смертельно раненного Меркуцио, обретая трагическое звучание.

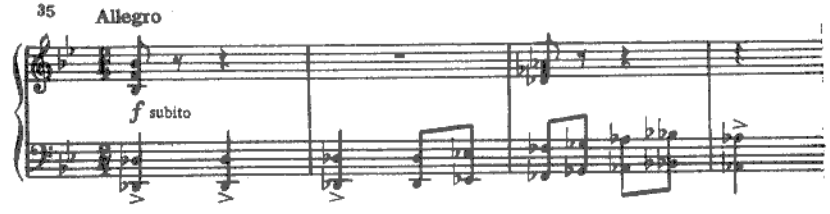
Но, разумеется, такая оборачиваемость смысла ярче всего сказывается на судьбе тем, приданных главным героям балета, прежде всего Джульетте. Интонационная фабула балета отражает, как в зеркале, крестный путь от шаловливой девочки до трагической героини, жертвующей всем ради любви. И показательно, что ее судьба намечена уже в номере, где она впервые предстает перед зрителем (№ 10, «Джульетта-девочка»). Следует группа как будто отрывочных, впрямую не вытекающих друг из друга небольших тематических образований, но в их последовании не только раскры-





вается единое музыкально-драматургическое движение, но и намечено постепенное «повзросление» героини, последовательное усиление лирической природы ее образа (пример 34 а, б, в).

Интонационному миру Джульетты противостоит комплекс тем вражды, носителем которой становится Тибальд — юный хранитель традиций, требующих беспрекословного повиновения, приятия ненависти к чужому роду как естественного установления, коренящегося в извечном порядке вещей:



Драматургические решения Прокофьева, при всей их изобразительной характерности вплоть до передачи жеста, движения, походки персонажа, основаны на энергичном противоборстве, резко конфликтных столкновениях тематизма, отражающихся на судьбе отдельных тем со свойственной им изменчивостью смыслового наполнения. Ключевыми в драматургии балета становятся сцены-поединки, в которые помимо героев вовлекаются массы людей. Такова сцена боя в I акте (№ 6), таков поединок Тибальда и Меркуцио (№ 33), Ромео и Тибальда (№ 35). Зло порождает зло, и только мужество любви предотвращает его безусловное торжество. Безысходное отчаяние выражено в траурном марше в финале II акта — трагической кульминации всего балета (структурно — в «точке золотого сечения»), конечное просветление достигнуто в эпилоге, а точнее, в коде последнего эпизода с утверждением до мажора.

Основные лейтмотивы героев, их чувств, ситуаций (композитор последовательно использует в балете лейтмотивную систему), развиваясь, вступая в конфликт, существенно меняют свой смысл. Лирические, скерцозные, полные ренессансной упоенности жизнью образы перерастают в трагические. Такова «жизнь» лейтмотивов Джульетты от I акта к III.

Целомудренная лирическая тема, заявленная еще в экспозиции образа в I акте (см. пример 36а), обретает в III акте удивительную многозначность — она выражает и решимость Джульетты идти до конца, и предчувствие трагического исхода, и спокойствие обреченности (пример 36б). Она сопрягается с грозной темой рокового напитка, которая в III акте вырастает до символа небытия, холодного дыхания смерти (пример 36в).



Симфонический разворот присущ также лирической линии балета в целом. Вдохновенные adagio сцены у балкона (№ 19, 20, 21) и сцены в спальне Джульетты (№ 38, 39) основаны на лейттемах любви начиная от зарождения робкого чувства до всепоглощающего порыва страсти (приводим № 21 и 39):



Напряженное симфоническое развитие отражает рост и движение чувств юных героев от нежной целомудренности к осознанию трагедии неминуемой разлуки.

По-новому использован композитором в этом сочинении и принцип контраста. Две сферы его — лирико-психологическая и жанровая — непрерывно взаимодействуют. В начале балета жанровые сцены преобладают над лирическими, затем соотношение их достигает равновесия, к концу жанровое начало оказывается вытесненным лирико-психологическим и трагедийным.

Как и в ранних балетах, Прокофьев в «Ромео и Джульетте» отказывается от традиционных балетных форм типа классической сюиты, что продиктовано стремлением к концентрированности действия в каждом танцевальном эпизоде. Но по сравнению с ними возрастает роль мелоса, насыщенного гибкой интонационной выразительностью, усложняется метроритмическая структура, определяющая совершенно новые по сравнению с традиционной «данс-антностью» принципы хореографии. Музыкальный образ у Прокофьева часто рождается из пластической «предпосылки» — жеста, поступи, манеры движения того или иного персонажа. В то же время эти внешние черты становятся средством проникновения во внутренний мир героя. Зримая конкретность и эмоциональная насыщенность музыкального образа помогают его хореографическому воплощению.

Трагедия Шекспира была прочитана Прокофьевым глазами современного человека и воплощена в музыке средствами искусства XX века. Гениальная одаренность композитора обусловила проникновение в глубины идейно-образного содержания шекспировского произведения. Между литературным первоисточником и музыкой был установлен тот тип связи, который определил в дальнейшем

и взаимодействие музыки с танцем. И хотя сценическое воплощение балетной музыки Прокофьева происходило небезболезненно, хореография Л. Лавровского, исполнительское искусство Г. Улановой, К. Сергеева, А. Ермолаева, сценография П. Вильямса поставили балет «Ромео и Джульетта» в один ряд с величайшими явлениями культуры нашего времени.

* * *

Важнейшим завоеванием советской хореографии 30-х годов стало рождение балета в других национальных республиках. Это явление обусловлено общим развитием культур народов нашей страны, достигшим в те годы значительного подъема. Декады литературы и искусства союзных республик, проводившиеся в Москве с 1936 по 1941 год, существенно активизировали деятельность музыкальных театров. Наряду с оперой быстрыми темпами происходило становление новой национальной хореографии.

Балет, развивавшийся, а в ряде случаев и возникший заново в национальных республиках СССР, конечно, преломил общие тенденции, представленные на ведущих сценах страны – в музыкальных театрах Москвы и Ленинграда. И в нем прочно и надолго утвердились принципы эпически-повествовательной драматургии, присущие хореодраме. Вместе с тем происходило также освоение специфической лексики танцевального фольклора, что влекло за собой насыщение спектаклей стилизованными празднично-обрядовыми формами народных хореографических действ в духе тех, что культивировали ансамбли песни и пляски и прежде всего возникший в 1937 году Ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева.

Путь к созданию национального балета почти во всех республиках проходил через освоение балетных сцен в операх (чаще всего основанных на характерном танце), через последующее обращение к балетной классике, что подводило уже к созданию оригинальной пластической лексики, сочетавшей элементы классического и национального танцев.

Основой для музыки первых национальных балетов послужили народные напевы с танцевальными ритмами. Балетмейстеры в своей работе опирались на сочетание классики с традициями народных плясок, народных игр и обрядов. Этот процесс сближения народного и классического танца был характерен тогда и для русского балета, в произведениях же авторов из союзных республик он особенно нагляден.

Заметными вехами в становлении национальной хореографии являются балеты «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1936), «Счастье» А. Хачатуряна (1939), «Девичья башня» А. Бадалбейли (1940). На Украине особенно выделились постановки балетов М. Вериковского («Пан Канёвский», 1931) и К. Данькевича («Лилея», 1940). В Белоруссии первым национальным балетом стал «Соловей» М. Крошнера (1939). В создании национальной балетной музыки принимали участие и русские композиторы. В. Власов и В. Фере

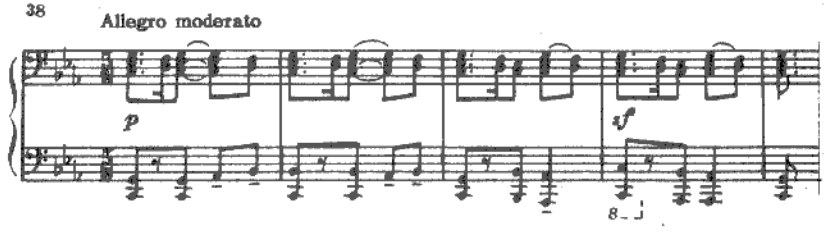
написали киргизский балет «Анар» (1940), В. Великанов — казахский «Калкаман мамыр» (1938), К. Корчмарев — туркменский «Алдар-Косе» (1942), А. Ленский — таджикский «Ду гуль» (1941).

Большинство этих сочинений написано на темы народного эпоса, преданий, легенд. Черты героики, эпоса сочетаются в них с лирикой, а также со сказочной фантастикой. При этом традиционные сюжеты получали социально обостренную трактовку, а в центре повествования часто ставился образ народного героя, борца против притеснителей.

Значительный резонанс имела постановка Вахтангом Чабукиани в 1938 году на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова балета А. Баланчивадзе «Сердце гор». Мужественный образ народа и центрального героя, картины народной жизни, поэтизация природы — все это получило в спектакле яркое воплощение. В своей балетмейстерской концепции Чабукиани исходил из народных танцевальных форм, обогащенных элементами лексики балетной классики.

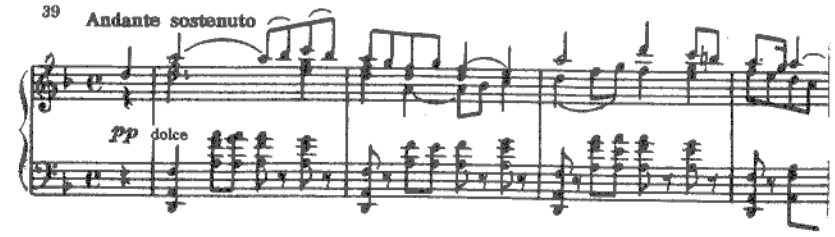
Драматургия балета основана на героическом сюжете из исторического прошлого Грузии. Его социальная направленность близка «Лауренсии» Крейна.

Героический дух, свободолюбие народа раскрываются преимущественно в массовых сценах. Так, в III акте создан образ грозной силы — восставшего против угнетателей народа. Большой эпизод маршевого характера подготавливает воинственный танец «Хоруми», поступательное движение которого основано на динамике ритмического остинато. Фрагменты «Хоруми» использованы и в узловой для драматургии сцене нападения вооруженных крестьян на замок князя (III акт):



Стремительность движения и энергия ритма горского танца «Мтиулури» использованы композитором в драматической сцене поединка главного героя Джарджи со своим врагом и соперником Заалом (финал III акта).

Умелое подчинение жанровых особенностей народных танцев и песен драматическим целям характерно для лирических сцен балета. Так, в танце с чонгури из II акта (1-я картина, песня Маниже) использована мелодия колыбельной песни «Дидавой нана». Здесь она приобретает характер изящного лирического танца, связанного с образом главной героини:



Подлинных народных тем в балете не так уж много (в танце «Церули» Баланчивадзе использовал сванскую мелодию, а в «Перхули» — гурийскую), однако интонациями и ритмами грузинского фольклора пронизана вся музыка этого произведения, что оказало влияние и на общую композицию, форму балета, тяготеющую к характерной сюите.

Вместе с тем истинно симфоническое развитие национального по характеру тематизма в финальных, массовых сценах дало возможность балетмейстеру Чабукиани подчинить фольклорные особенности танцев действенному, драматическому началу.

По мотивам произведений Тараса Шевченко был создан К. Данькевичем балет «Лилея». Вслед за первой постановкой в 1940 году в Киеве он стал одним из самых популярных и репертуарных в разных театрах Украины. Музыка балета привлекала своей национальной почвенностью, спектакль — множеством обрядовых и игровых сцен, основанных на народных традициях. Помолвка главных героев, гадание в цыганском таборе, девичий хоровод, игра в горелки контрастируют сценам фантастическим (русалочьи сны Лилеи). Однако и они предстают как поэтические видения, так и преломление картин народной жизни (III акт):



В балете есть подлинные народные песни. Тема главной героини основана на мелодии «Ой зійди, зійди, зіронька та вечерняя», в финале спектакля звучит «Заповіт». Приемы развития музы-

кального материала также обусловлены опорой композитора на украинский фольклор с преобладанием вариантности и вариационности.

Драматургическое действие балета обострено развитием темы социального неравенства, возмущения народа против власть имущих. Сюжетная ситуация — гибель героини в плену у князя и народный бунт под предводительством ее жениха — напоминает события балета «Сердце гор». Эта сцена выявляет в лирическом содержании балета его трагическую сущность.

В музыкальном отношении сразу же в ряду других выделился балет А. Хачатуряна «Счастье», показанный на Декаде армянского искусства в Москве (1939, балетмейстер И. Арбатов). Партитура балета явила собой развернутую симфоническую форму с интенсивным развитием национального тематизма, танцевальной мелодики, уходящей корнями в народное искусство. Композитор искусно использовал приемы, характерные для народного музицирования,— импровизационность, вариационно-вариантное преобразование материала, остинато, ярко национальную полиритмию, характерный тембровый колорит.

Оригинальные песенно-танцевальные темы балета имеют широкую жанровую основу: тут и ашугские мелодии, и протяжные лирические и трудовые песни, и шуточные попевки. Хачатурян мастерски использует орнаментальную звукопись, например в плавных, овеянных мягкой грустью танцах главной героини Каринэ (сольные танцы в I и III актах).

Подлинные народные мелодии звучат в «Танце хлопка», «Шалахо», «Узандара», а тонкое проникновение в особенности народной культуры ощущается в «Армяно-курдском танце», «Танце с саблями», «Лезгинке». В ряде эпизодов композитор воспроизводит оркестровыми красками звучание ансамблей народных инструментов («Танец хлопка», «Танец стариков»).

Сцены труда народа, его праздников, как и лирические эпизоды, оттеняются большими фрагментами остродраматического, конфликтного характера. В них сказывается опыт композитора-симфониста. Кульминация балета — симфоническая картина «Граница» — построена на столкновении основных тем балета, связанных как с образом любви к Родине, к невесте, так и с образом врагов, нарушающих мирную жизнь людей, живущих в пограничном колхозе. Нужно отметить, что первый вариант сюжета явно несет на себе отпечаток времени. В нем отчетливо проведена тема борьбы с вредительством, проявляется всеобщая подозрительность, когда нужно было сохранять бдительность даже по отношению к членам собственной семьи. Не случайно в последующих редакциях балета возникли многочисленные варианты либретто, не имевшие ничего общего с первоначальным.

Балет завершается большим праздничным апофеозом — красочным венком из танцев народов СССР, среди которых русская пляска и гопак. К оркестру в финале присоединяется торжественно звучащий хор. Музыка первого балета Хачатуряна «Счастье»[152] получила широкое распространение и на концертной эстраде как симфоническое произведение.

Белорусский балет «Соловей» М. Крошнера (премьера в Белорусском театре оперы и балета, 1939) возвращал зрителей к тяжелым временам крепостного права, к острой социальной борьбе народа с притеснителями. В центре балета образ одаренного юноши Симона, прозванного Соловьем. Он артистичен, музыкален, и его нравственный облик противопоставлен своеволию и несправедливости тирана-помещика. Балет завершается сценой народного восстания, которое помогает Соловью и его возлюбленной обрести свободу. Музыка Крошнера основана на обильном использовании народных белорусских песен и танцевальных мелодий, разнообразно варьируемых[153]. И если о достоинствах музыкальной драматургии пока еще трудно говорить, то постановка балета, осуществленная выдающимся танцовщиком 1930-х годов Алексеем Ермолаевым, полемически противостояла хореодраме и ее средствам выразительности. Показательно, что даже сцену героического, традиционно батального характера (спасение народом Соловья) балетмейстер решал средствами танца, а не пантомимы.

Содержание красивой народной легенды легло в основу и первого азербайджанского балета «Девичья башня» А. Бадалбейли (премьера в Азербайджанском театре оперы и балета, 1940). Это любовная драма, однако также неотделимая от социальной народной борьбы. В основу убедительно выстроенной сценарной драматургии балета положено сцепление трагических недоразумений. Домогаясь любви красавицы Гюльнак, жестокий хан заточает ее в своем замке, не ведая о том, что она — его собственная дочь. Чтобы не стать женой властителя, девушка бросается с вершины башни, не зная, что ее возлюбленный убил притеснителя. «...В своей работе над первым азербайджанским национальным балетом я ставил себе задачу написать музыкально-хореографический роман» — так определил свой замысел композитор Бадалбейли[154].

Не только азербайджанские, но и мелодии узбекские, армянские, иранские, грузинские включены в музыкальную ткань балета. Композитор выделяет образ главной героини, показывая разные грани ее настроений и состояний. Ему, безусловно, удались сцены лирические, а также трагический финал балета. Спектакль был поставлен режиссером И. Идаят-заде и балетмейстерами С. Кеворковым и В. Вронским. Балет «Девичья башня» Бадалбейли входил в репертуар азербайджанского театра и в 80-е годы. Даже в сравнении с выдающимися балетами Караева он не потерял своей наивной поэтической привлекательности.

К началу 40-х годов начальный этап создания национального балетного театра был завершен. Балет вошел в музыкальную культуру почти всех союзных республик.

---

[152] В последующих редакциях он носил название «Гаянэ», его первая постановка осуществлена в 1942 году в Перми.

[153] Например, «Лявонихи», «Бульбы», «Перепелочки», «Польки-Янки» и др.

[154] Цит. по кн.: История музыки народов СССР, т. 2.— М., 1970, с. 412.

Насыщенная и содержательная жизнь балетного театра в 30-е годы сопровождалась острыми спорами и дискуссиями. В 1940 году, когда уже были созданы и поставлены все самые значительные спектакли-хореодрамы, когда в союзных республиках уже появились первые балеты, в Москве состоялась теоретическая конференция деятелей советской хореографии.

«На мою долю,— писал известный критик, либреттист, историк балета Ю. Слонимский,— выпала честь сформулировать суть спора в докладе... Нас, кстати сказать, было меньшинство. Артисты М. Габович, П. Гусев, Ф. Лопухов... обвинили создателей драмбалетов в умалении образной силы танца, в лишении его права и обязанности быть главным выразителем содержания, в порочности отождествления законов драмы и балета»[155]. Защитники же хореодрамы выдвигали своим оппонентам обвинение в идеализме, утверждении самодовлеющего значения формы (в том числе и «формы танца»), в «изоляции балетного театра от общих путей и законов развития советского искусства»[156].

Оперируя понятием «реализм», спорящие стороны вкладывали в него разный смысл. Одни считали, что он «выражается в способности танца вскрывать внутреннюю суть явлений, двигать действие, очерчивать характеры, но в соответствии с законами танца»[157]. Другие утверждали: «Деятели балетного театра положили в основу своего творчества принципы реализма и отстаивали их, несмотря на все трудности, связанные с законами жанровой условности искусства»[158].

Противодвижение хореодраме проявило себя в те годы не только в критике, но и в творческой практике, в частности в балетных спектаклях, поставленных В. Чабукиани («Сердце гор» А. Баланчивадзе и «Лауренсия» А. Крейна), Ф. Лопуховым («Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого), А. Ермолаевым («Соловей» М. Крошнера). Деятели балета уже в конце 30-х годов возражали против крайностей хореодрамы — постепенного увеличения описательности, оскудения жанровых разновидностей, быстрого укоренения штампов.

Действительно, настойчивая потребность балета в сближении с жизнью неизбежно выводила на «авансцену» пантомиму как наиболее гибкое и «мобильное» средство связи хореографии и драматической пьесы, устремленной в большей степени к конкретности, нежели обобщенности. Понимание балета как «мира взволнованных чувств» жестко отвергалось. Опасения по поводу утверждения в советском балете только пути хореодрамы были не лишены основания. Время же возвращения к танцевальности, исконных свойств балета еще не наступило. Поэтому дискуссии серьезно не

[155] *Слонимский Ю.* Семь балетных историй.— Л., 1967, с. 44—45.
[156] *Захаров Р.* Записки балетмейстера.— М., 1976, с. 57.
[157] *Слонимский Ю.* Семь балетных историй, с. 47.
[158] *Лавровский Л.* О путях развития советского балета.— В кн.: Музыкальный театр и современность.— М., 1962, с. 28.

потеснили позиций хореодрамы. К началу 40-х годов она оставалась основой репертуара балетных театров. Спор же свидетельствовал о подходе советского балета к зрелости, к обогащению его стилистики.

Итак, балет 20—30-х годов пережил свое новое рождение. Утвердившиеся позиции были пересмотрены, многое открыто заново.

Одна из наиболее характерных черт балетного театра, ставшая национальной традицией,— работа в нем выдающихся представителей современного искусства — от писателей, композиторов, художников, режиссеров до танцовщиков. Завоевав, подобно опере, массовую аудиторию, балет должен был изменить тематику. Не только темы революции, мирного строительства, международной солидарности стали подвластны балетному театру, но и решение тем нравственно-этического характера. В этом воплотилось стремление многих художников того времени к отражению высокой духовности человеческой личности, ее борьбы с мракобесием и силами зла.

Становление и развитие национальных школ разбудило глубинные силы в искусстве. В балете возрождались интереснейшие фольклорные традиции, формировались хореографические школы.

Пестрота творческих устремлений, борьба противоречивых тенденций во многом зависела от направленности эстетического курса времени, чем и определялась многоликость явлений советского балета 20-х годов. Стабильнее развивался балет 30-х годов, однако главным было стремление к непосредственному отражению балетом животрепещущих проблем современности. В этом принципиально новое качество жанра в искусстве XX века.

Оперетта

Судьба оперетты в нашей стране сложилась своеобразно. Если другие музыкальные и музыкально-театральные жанры в России имели богатое классическое прошлое, то русские оперетты прошлого века, как правило, не отличались высокими художественными достоинствами. Уровень постановок также был весьма невысоким. В дореволюционной России, по существу, отсутствовали прочные традиции отечественной оперетты, не сложился свой, национальный ее вариант. Русские музыканты-классики почти не обращались к данному жанру (исключение составила оперетта А. Бородина «Богатыри», написанная в 1867 году). Поэтому «советизацию» оперетты приходилось начинать на пустом месте[159], опираясь в основном на классические зарубежные образцы, утвердившиеся в творчестве Ж. Оффенбаха, И. Кальмана и Ф. Легара.

Некоторое время музыкально-театральная общественность молодой республики всерьез обсуждала, нужна ли вообще оперетта

[159] Термин «советизация» применительно к оперетте широко употреблялся в печати первых лет после Октябрьской революции.

новому зрителю, рабочему человеку. На страницах прессы тех лет выплеснулись многочисленные сомнения, споры, раздумья о природе жанра, его специфике, о месте оперетты в искусстве нового мира, о путях возможной ее трансформации в условиях социалистического строя.

Оперетта того времени существовала и развивалась в особой, напряженной атмосфере — достаточно упомянуть о бурных дискуссиях в печати о судьбах опереточного жанра в России. В спорах, развернувшихся вокруг жанра, резкой критике подвергалась идейно-художественная направленность зарубежной оперетты и предпринимались попытки отчетливо представить, какой должна быть советская оперетта. Знаменательно, что во второй половине 20-х годов изменилось отношение критики к жанру. Если ранее оперетта квалифицировалась как реакционный, отсталый, «нэпманский» жанр, то теперь были осознаны ее возможности в утверждении революционного содержания. Не случайно в практике советского музыкального театра 20-х годов утвердился термин «комсомольская оперетта», в чем и сказалось новое отношение к жанру.

Время потребовало от театра оперетты большего, нежели простого развлечения. Смех должен был стать в ней оружием «высмеивания, вытравливания из общества того, что в нем есть вредного»[160]. Революция поставила перед жанром, считавшимся в России до 1917 года по сути своей легкомысленным и пустым[161], сложнейшую задачу осмысления современности и претворения ее специфическими средствами. Теоретические споры о возможности рождения современного типа оперетты, которой придана яркая политическая направленность, не утихали в течение длительного времени после Октября.

Уже в 1918 году в советской печати отмечался факт несомненного успеха оперетты, причем не только у «золотой» публики, но и у достаточно широкого зрителя. Гнетущее однообразие репертуара, отсутствие злободневных событий и явлений на опереточной сцене, многие неудачные попытки приблизить жанр к запросам массового зрителя — все это не помешало возросшему интересу к оперетте в 20-е годы. Такая стабильная популярность «низкого жанра» вынуждала критиков задуматься над причинами столь парадоксального положения. По мнению тогдашних авторитетов, в оперетте в целом превалировало дореволюционное, «вчерашнее» содержание, что противоречило самому духу эпохи. Еще хуже было положение в провинции. В середине 20-х годов оперетта влачила там жалкое существование, являясь средоточием дурного вкуса, откровенной халтуры.

Особенно широкое распространение в годы гражданской войны получила оперетта на Украине, превращенная здесь в своего рода

[160] *Луначарский А.* Навстречу времени.— Музыка и революция, 1928, № 1, с. 7 (из доклада на заседании художественного совета ГАБТа 2 января 1922 года).
[161] В первые годы существования Советской власти среди критиков бытовало пренебрежительное словечко «оперетка».

«уголок разлагающейся Европы»[162]. Только начиная с 1925 года театры стали постепенно отказываться от «традиционного опереточно-водевильного репертуара»[163].

Всеобщее увлечение опереттой в 20-е годы выявило поистине массовую потребность в этом общедоступном жанре. Первые попытки его обновления, поиски нового музыкального содержания и форм опереточного спектакля показали возможность «реорганизовать жанр на началах современности». В Советской России оперетта получила нового зрителя, который потребовал «новых фабул политического содержания». Предпочтение было отдано оперетте сатирической, содержавшей острые политические намеки[164]. В 1925 году один из критиков отметил, что этот жанр представляет собой «технически наиболее совершенную современную театральную форму, годную для агитации и пропаганды»[165].

В рассматриваемый период в Советской России обнаружилась необходимость специальной заботы о новых кадрах, выявилась важность создания особой школы опереточного артиста. Но подготовка деятелей советской оперетты в 20-е годы задерживалась из-за отсутствия достаточно квалифицированных специалистов. Преодоление безыдейности и низкого уровня постановок явилось в то время неотложной задачей для работников искусства — ведь речь шла о формировании художественного вкуса миллионов... К решению этой задачи приступили во второй половине 20-х годов. Так, в 1927 году в президиуме ЦК РАБИСа было принято постановление об организации школы советской оперетты и революционной эстрады.

По самой своей природе оперетта оказалась тем жанром, в котором можно было непосредственно «отобразить эпоху» с помощью ходового, популярного песенного материала, поскольку основу музыкальной драматургии здесь «составляют формы массово-бытовой музыки»[166]. Она быстрее, оперативнее других музыкально-театральных жанров (например, оперы) впитывала новую музыкальную интонационность, вбирала в себя обороты массовой песни, которая вырастала в комсомольских клубах, на народных гуляньях и праздниках. «По дороге сатиры и юмора, в веселом кабриолете миниатюры должна въехать оперетта в новую жизнь, промчаться по ее улицам, выхватить кусочки ее быта, поймать танец ее дней и претворить строительный шум текущей после революции жизни — в веселую симфонию преображенного общества...»[167] Мысль о создании высокохудожественной, легкой опереточной музыки пронизывает многие печатные выступления 20-х годов.

[162] См.: *Малков Н., Эрманс В.* Советизация оперетты. Дискуссия в журнале «Жизнь искусства», 1925, № 36, с. 10—11.
[163] Искусство нацменьшинств.— Жизнь искусства, 1925, № 14, с. 1.
[164] См.: *Шершеневич В.* Пора подумать.— Жизнь искусства, 1924, № 25, с. 9—10.
[165] *Малков Н., Эрманс В.* Советизация оперетты.— Жизнь искусства, 1925, № 36, с. 10—11.
[166] *Савранский В.* Знаете ли вы оперетту? — М., 1985, с. 36.
[167] *Лухманов Н.* Галстух (фельетон).— Жизнь искусства, 1925, № 42, с. 11.

В крупных культурных центрах Советской России регулярно проводились государственные и общественные мероприятия с целью устранить недостатки в работе коллективов опереточных театров, стимулировать появление репертуара, отвечавшего запросам современности. За ростом и становлением советской оперетты внимательно следили крупнейшие театральные, государственные деятели страны.

В мае 1927 года состоялось партийное совещание при Агитпропе ЦК ВКП (б), посвященное вопросам театра. На совещании было указано на обострение противоречий как в среде театральных деятелей, так и среди публики, представленной тогда «нэпмановидным» и пролетарским зрителем, а также отмечался бурный рост активности и заинтересованности рабочей аудитории в вопросах культурной революции. В своем выступлении А. Луначарский подчеркнул, что «государство обязано и может в известной степени воздействовать на искусство... его направлять»[168]. Насущным требованием момента было признано осовременивание репертуара театров, приближение его к интересам и идеологии рабочего зрителя. Высказывалась также мысль, что 1927 год стал переломным годом, «когда повсюду чувствовалась острота вопросов театра, когда многим партийным организациям пришлось... выявлять свое отношение... к общей линии театральной политики»[169].

В 1927 году была проведена национализация крупнейшего в стране Театра оперетты в Москве, а несколько позднее, в 1929 году — в Ленинграде. С этого времени развитие жанра оперетты в Советской России «перестало быть процессом стихийным, ни от кого не зависящим и никем не управляемым. Оно стало частью развития общепролетарской культуры, оно влилось в широкий поток социалистического реализма»[170].

Еще в начале 20-х годов на опереточной сцене развернулась работа по утверждению новых постановочных принципов, подлинной музыкальной и театральной культуры. Широко известен вклад В. Немировича-Данченко в возрождение и обновление классической оперетты на советской сцене. Два его спектакля — «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока (1920) и «Перикола» Ж. Оффенбаха (1922) — стали крупными достижениями советского музыкального театра. Немировичу-Данченко удалось утвердить в оперетте принципы творческой работы актеров МХАТа, создать живые образы вместо привычных масок, сплотить в единое ансамбль исполнителей. Его работа во многом способствовала разрушению тех эстетических навыков, на которых воспитывались поколения деятелей этого жанра, подняла авторитет жанра оперетты в России.

Немало делалось для того, чтобы наладить деятельность театральных коллективов, развернуть работу над созданием нового, советского репертуара. В резолюции совещания театрального отдела

[168] Цит. по кн.: Пути развития театра.— М.; Л., 1927, с. 23.
[169] Там же, с. 6.
[170] *Днепров М.* Полвека в оперетте.— М., 1961, с. 167.

Наркомпроса, состоявшегося в 1927 году, было записано, что жанр оперетты необходим советскому зрителю, причем старая, классическая оперетта, представленная шедеврами Ж. Оффенбаха и И. Штрауса, предпочтительнее «берлинско-венской». Но особенно важно всячески поощрять и поддерживать развитие советской оперетты. Подчеркивалась также необходимость создать специальную школу актера оперетты[171].

В 1927 году к 10-летию Октября был объявлен конкурс на новую, советскую оперетту, который, однако, не дал ощутимых результатов. В 1929 году при Ленинградской музкомедии начала работу лаборатория советской оперетты при участии представителей общественных организаций. Широко распространенной формой обсуждения проблемы музыкально-театрального репертуара явились публичные диспуты — «суды», как их тогда называли, в которых участвовали как профессиональные деятели искусства, так и рядовые зрители. Все эти меры помогли активизировать композиторское творчество в данной области, что привело к появлению большого количества советских оперетт во второй половине 20-х годов, хотя и ставших в основном достоянием истории, но отмеченных многими отдельными интересными находками.

Становление советской оперетты проходило в условиях необычайного подъема самодеятельного театра, который в 20-е годы приобрел важное значение в культурной жизни страны. Вклад рабочего самодеятельного театра в процесс формирования оперетты нового типа трудно переоценить. Клубная самодеятельная оперетта сыграла роль стимулятора в процессе становления отечественной разновидности жанра. В рабочих клубах с первых лет революции часто инсценировались песни, частушки, создавались миниатюрные оперетты-сценки. К музыкальному театру (к опере и оперетте) тяготел в эти годы клубный комсомольский театр, путь его развития в 20-е годы закономерно привел к синтетическому спектаклю, где музыка, танец, сценическое действие, интеллектуальная нагрузка, пантомима и словесный диалог участвовали на равных условиях.

Самой существенной особенностью самодеятельной оперетты того времени явилась органическая близость ее к зародившимся сразу после революции жанрам советской эстрады, прежде всего — к «живой газете» и «Синей блузе». В этих представлениях созревали стилистические свойства новой советской оперетты, оттачивались оригинальные музыкально-выразительные средства для обрисовки сатирических образов. Наконец, профессиональные композиторы, прославившие впоследствии советскую оперетту, создавали в 20-е годы музыку для «Синей блузы». Среди них И. Дунаевский, Ю. Милютин, А. Новиков, К. Листов, С. Кац.

Среди множества самодеятельных и полупрофессиональных оперетт ярко выделился спектакль, имевший громадный успех и безоговорочное признание у публики и критики,— «Дружная горка»,

[171] См.: *Бройде М.* Опера и оперетта. На теасовещании в Наркомпросе.— Жизнь искусства, 1927, № 17, с. 6—7.

созданный для ленинградского ТРАМа (Театр рабочей молодежи) в 1928 году (Н. Дворников и В. Дешевов — музыка, П. Максимов, Н. Львов — текст). Это была крупная победа театра, повлиявшая на дальнейшее развитие советской оперетты. Произведение посвящалось новому советскому быту — отдыху и развлечениям рабочей молодежи. Главное место в спектакле заняли «радостная шутка и здоровая романтика»[172]. В основу оперетты было положено чередование комических и лирических фрагментов. Критика единодушно противопоставляла «Дружную горку» традиционной оперетте.

Оперетта нового типа как бы «сама выросла из комсомольских песен, игр, физкультуры, музыки и танцев». Она переродилась «в песенно-танцевальную игру, организованную с большой театральной грамотностью». Музыка оперетты подлинно театральна, подчинена действию, «вызывает его, окружает, сливается с ним». Музыкой организуются и диалог, и движения исполнителей. Множество танцев «образуют непрерывную цепь движения на сцене», которая переплетается с хоровым и сольным пением[173].

Признаки жанра оперетты в «Дружной горке», как отмечалось, были весьма явными, но спектакль показал, как из пародии, которая представляет «путь разрушения канонов», рождаются новые жанры[174]. Музыка «Дружной горки» в большой степени основывалась на подлинных, бытовавших тогда молодежных песнях и на интонационном материале, близком к ним. Музыкальное оформление было простым, незатейливым, номера — небольшими, написанными в несложных формах типа периода. Особенно полюбилась рабочей молодежи Ленинграда песня «Почему» — первый шлягер советской оперетты[175].

Примечательно интонационное родство и сходство ритмического строения мелодии в № 5 из III действия оперетты («Нам надоела здесь буза») с одной из самых лучших, популярных песен И. Дунаевского, написанных к кинофильму «Веселые ребята» (марш «Легко на сердце от песни веселой»)[176].



[172] *Г-ов.* К постановке «Дружной горки».— Жизнь искусства, 1928, № 46, с. 8—9.
[173] *Гвоздев А.* Оперетта в ТРАМе.— Жизнь искусства, 1928, № 48, с. 11.
[174] *Блюменфельд В.* Доброе, старое в «Дружной горке».— Жизнь искусства, 1928, № 50, с. 12—13.
[175] См. об этом: *Шен Д.* В. М. Дешевов.— Л., 1961, с. 31.
[176] Для удобства сравнения оба фрагмента даются в одной тональности. Оригинальная тональность песни Дунаевского — F-dur.



Отметим также необычность тембровых решений музыкальных спектаклей ленинградского ТРАМа. Оркестр, как правило, состоял из полного набора деревянных и медных инструментов, тогда как струнная группа была представлена исключительно двумя скрипками — «для моментов гротескового показа сентиментально-мещанской лирики». Кроме того, в спектаклях широко использовались шумовой оркестр, созданный в ТРАМе В. Дешевовым, баян, духовой оркестр.

Значительное влияние на опереточное творчество 20-х годов оказали создания западноевропейских мастеров жанра, активно освоенные советским музыкальным театром. Лучшие произведения И. Кальмана и Ф. Легара восторженно принимались широким зрителем, привлекая прежде всего мелодической щедростью, мастерством формообразования. Уже в 20-е годы вопреки критическим нападкам складывается точка зрения, что произведения Кальмана — надежная опора репертуара музыкальной комедии. «Именно начиная с оформления новой венской опереточной школы можно говорить о появлении четкой технологической специфики жанра... в четкости формальной структуры — сила жанра в его новом понимании»,— писал критик М. Янковский[177]. Как известно, важнейший признак неовенской оперетты — четкое разделение персонажей на амплуа героев, каскадной пары и комиков. Сценарий, либретто и музыка следуют определенным, сложившимся канонам. Если вокальные партии героев в неовенской оперетте достаточно развиты, проникнуты кантиленностью, то партии каскадной пары довольно просты, а комики чаще всего не поют, а декламируют свои музыкальные номера в особой полуразговорной манере.

Феноменальный успех «Сильвы» И. Кальмана «неожиданно обернулся бедой,— утверждает советский режиссер музыкального театра Г. П. Ансимов,— эта оперетта стала каноном для всех произведений этого жанра на 60 лет вперед, причем для разных стран и народов»[178].

Жизненность и своеобразная универсальность канонов неовенской оперетты сделали ее предметом художественного экспорта, этот тип оперетты был подчинен «законам коммерции, крупного капиталистического производства с обязательными требованиями стандартизации»[179]. Уже в 20-е годы оперетта начинает переживать

[177] Цит. по: *Савранский В.* И. Кальман.— В кн.: Имре Кальман.— М., 1980, с. 20—21.
[178] См. там же, с. 21.
[179] *Орелович А.* Оперетта.— В кн.: Музыка XX века. Очерки, т. 2, кн. 3.— М., 1980, с. 294.

кризис, который выразился в постепенном «окостенении» жанра, его идейной деградации, подчинении сценическим и музыкальным стандартам.

Многие свойства неовенской оперетты, чуждые советской действительности и идеологии первых послереволюционных лет, были подвергнуты ожесточенной критике в печати. Несмотря на непреходящую художественную ценность музыки лучших оперетт, уже в то время воспринятой с большим энтузиазмом советскими слушателями, термин «неовенщина» сделался синонимом всего пошлого, вульгарного и отжившего в опереточном театре 20-х годов. И все же отмеченные противоречия в развитии неовенской оперетты не помешали ее утверждению на советской опереточной сцене.

Влияние неовенской оперетты отчасти ощущается в творчестве Н. Стрельникова. Его деятельность представляет собой новое явление в истории отечественного музыкального театра: впервые русский профессиональный композитор создает свой опереточный театр, работая с полной отдачей творческих сил и возможностей в жанре, который до революции считался в России недостойным внимания серьезного музыканта. Среди оперетт Стрельникова – «Черный амулет» (или «Лоло», 1927), «Холопка» (1927), «Луна-парк» (1929), «Чайхана в горах» (1930), «Завтра утром» (1930), «Сердце поэта» (или «Беранже», 1934), «Настоящая любовь» (1937), «Президенты и бананы» (1939).

Особенность оперетт Стрельникова – сознательная ориентация автора на тот тип композиции и принципы музыкальных характеристик, которые сформировались в творчестве Кальмана и Легара. Композитор признавал неовенскую оперетту идеалом жанра в современных условиях. Своеобразный «кальманизм» Стрельникова ощутили современники композитора так же, как и специфически вокальную основу его музыкального языка. К сожалению, литературная основа его оперетт часто значительно уступала по своим художественным достоинствам музыке, что препятствовало возобновлению постановок.

В творческом наследии Стрельникова особенно выделяется снискавшая заслуженную славу «Холопка» – безусловно лучшее произведение композитора, наиболее показательное для его художественных устремлений.

Либретто «Холопки» далеко не безупречно[180]. Оно грешит драматургической непродуманностью: неравномерно распределено действие по актам, недостаточно развит III акт, представляющий собой своего рода «придаток» с традиционным для оперетты счастливым концом. Слишком резкими являются переходы от драматических эпизодов, рисующих унижение человеческой личности при крепостном праве, к комедийным, чуть ли не водевильным сценам, лишенным исторического правдоподобия. Кроме того, литературный

[180] Авторы либретто Е. Геркен и В. Раппопорт использовали здесь сюжет дореволюционной пьесы «Псиша» Ю. Беляева. Это либретто сначала предназначалось для нового варианта «Принцессы цирка» И. Кальмана.

стиль изложения нарочито архаичен, чересчур стилизован, что создает трудности для восприятия.

Жанровую природу «Холопки» можно определить как мелодраму-буфф. Кульминация оперетты — финал II действия, который помимо воздействия неовенской разновидности жанра обнаруживает и следы влияния веристского музыкального театра. III действие, как упоминалось,— всего лишь «придаток», водевильная «надстройка». В основу музыкальной драматургии «Холопки» положено противопоставление тематизма, связанного с образом самодержавной России времен Павла I, и лирических тем героев, воплощающих их переживания.

Музыкальная обрисовка фона действия внутренне противоречива: с одной стороны — это показ страдающего народа через музыкальный материал, близкий русской народной песне (см. тему появления холопов Кутайсова в сцене свадьбы — финал II действия, цифра 280); с другой — музыкальная характеристика официальной России, ярче всего воплощенная в фанфарной теме вступления к оперетте (цифра 5). Эта тема противостоит музыке, приданной лирическим героям; не случайно она включена в № 5 (выход Андрея), резко контрастируя тематизму его ариозо. Второй «пласт» музыкальной драматургии представлен еще хорами гостей в духе виватного русского канта XVIII века, а также номерами — стилизациями музыки той далекой эпохи (таковы менуэт из III действия, мадригал и комический танец Кутайсова из II действия).

Сатирические элементы сконцентрированы в партиях графа Кутайсова и полковника Синепупа (у последнего — чисто разговорная роль, музыкальной характеристики он не имеет). Интонационная характеристика главного отрицательного персонажа — графа Кутайсова — целиком выдержана в духе стилизации старинной музыки, причем нарочито примитивной, банальной, обезличенной. Подчеркнем, что образ Кутайсова далеко выходит за рамки традиций нововенской оперетты. Это не просто комик с набором приевшихся трюков и простенькими куплетами: Кутайсов — концентрация социального зла, препятствующего счастью героев.

Сольный номер Кутайсова — мадригал, характеризующий этого опереточного Додона, представляет собой сатиру на объяснение в любви (II действие). Краткие недоуменные вопросы Виолетты структурно дополняют музыкальные фразы незадачливого графа. Две грани его облика воплощаются в двух вариантах одной и той же темы: в первом — пасторального характера, во втором — в духе серенады, не лишенной испанского колорита. Следующий за мадригалом танец Кутайсова с Виолеттой придает законченность музыкальному портрету графа. Синкопы во вступлениии, внезапные динамические контрасты, элементарность вальсовой темы, лишенной развития, создают дополнительные комедийные штрихи, раскрывая образ неуклюжего и недалекого тирана.

Герои оперетты — Виолетта и Андрей — выражают свои мысли и чувства иным музыкальным языком. Интонационный портрет Виолетты — это типичная характеристика опереточной дивы. Связь

этого образа с неовенской опереттой очевидна; возможно, это объясняется тем, что героиня — иностранка по происхождению. Партия Андрея в целом также выдержана в духе вокальных излияний традиционного опереточного героя, несмотря на то что в некоторых его номерах (например, в ариозо «Снова в России») очевидны влияния русского лирического романса.

Использование тематических реприз способствует музыкальному единству партитуры. Этот прием сосредоточен в двух развернутых финальных сценах I и II действий (в III действии роль финала выполняет повторение каскадного дуэта Поленьки и Митруся).

Большую роль в «Холопке» играет повторность отдельных тем, иногда вместе с текстом. Такова, к примеру, тема «Марс, блестящий бог войны» из I действия, издевательски повторяемая в финале II действия на фоне «разоблачительной» речи Кутайсова. Глубокое впечатление оставляет повтор песни Никиты с хором (№ 11), в основу которой положена подлинная цыганская мелодия «Эх, распошел».

Важное место занимают также лейтмотивные характеристики героев. Лейтмотивом Андрея открывается (первая тема вступления) и заканчивается оперетта (мажорный вариант темы в конце дуэта Поленьки и Митруся). Другая лейттема (впервые — во вступлении, ц. 3), напоминающая многочисленные романтические темы томления, может быть связана с надеждами героя на счастье. Наконец, широко развита в партитуре еще одна лейттема — секвенция Виолетты, сопровождающая первый выход героини. Все три указанные темы появляются в узловых моментах развития действия. В «Холопке» авторам удалось оправдать, обогатить и расширить традиционную опереточную схему, ощутимо внеся в нее социальный конфликт. Немаловажную роль играет преобразование дуэтов простака и субретки — крепостных Поленьки и Митруся. Особое положение этих персонажей в оперетте свидетельствует о выходе за пределы привычных канонов жанра. Если первый их дуэт (№ 2) написан в духе фокстрота и обычен по музыкальному языку, то два последующих приобретают ярко выраженный народный характер. Украинский национальный колорит подчеркнут использованием подлинных народных тем «Сонце низенько» (№ 13), «З того часу, як





женився» и «Ах, шарабан мой» (№ 15), а также гопака в танцевальном эпизоде (№ 13). Подлинной находкой композитора является последний дуэт Поленьки и Митруся «Запушили путь метели» (№ 19) (пример 42).

В дуэте удачно синтезированы современные танцевальные обороты с элементами русской песенности, причем явно проступают черты формирующейся советской молодежной песни. Символично окончание «Холопки» припевом дуэта (№ 19) «Бубенцы звенят» (см. финалетто III действия) — в этой теме заложено интонационное будущее советской оперетты.

В целом, однако, оперетты Стрельникова оказались несколько в стороне от магистрального пути развития советской оперетты и представляют собой скорее переходный этап, предшествовавший созданию оригинальной, собственно советской оперетты. И все же время доказало жизнеспособность и неувядаемое очарование музыки композитора.

Из двух фундаментальных оснований оперетты — лирики и сатиры — в 20-е годы, безусловно, преобладало сатирическое начало, получившее преимущественное развитие. Особенно широкое распространение имела оперетта-пародия, где осмеивались как устаревшие традиции, штампы опереточного театра, так и реальные недостатки современной жизни, негативные явления прошлого. Искусству оперетты в нашей стране как никогда понадобилось «творчество советских композиторов и драматургов, умеющих смеяться»[181]. Возрастание роли музыкально-эксцентрического, остросатирического начала явилось одним из свидетельств обновления жанра.

В создании театра новой музыкальной сатиры — этом главном направлении советского опереточного театра 20-х годов — быстро определился свой круг тем. Характерной стала тема белой эмиграции, быстро забытая, однако, после событий гражданской войны. Особенную популярность приобрели сатирико-бытовые оперетты-памфлеты, в которых острие разоблачения было направлено против «героев» нэпа и уродливых явлений нового быта.

Несомненно заслуживает внимания в целом удавшийся опыт политической сатиры «С и р о к к о» В. Половинкина. Эта музыкаль-

[181] *Радлов С.* Как же с советской опереттой? — Жизнь искусства, 1926, № 51, с. 3.

ная комедия-буфф была поставлена в 1928 году в Московском камерном театре и в Ленинградской музкомедии (либретто В. Зака и Ю. Данцигера на сюжет А. Соболя «Рассказ о голубом покое»).

Несмотря на неудачный текст, оперетта Половинкина привлекла внимание современников, ибо указала путь «к освежению приемов и методов работы оперетты»: эта пародия на опереточные приемы оказалась знаменательной в плане «характерной, реалистической трактовки ролей-штампов»[182]. Композитор обнаружил самостоятельный, оригинальный подход к данному жанру. Критика отметила его преданность традициям хорошей музыки, было отмечено также конструктивно-художественное построение финалов и ансамблей.

Подлинной кульминацией в развитии этой линии стала оперетта «Женихи» И. Дунаевского (1927). В 20-х и в начале 30-х годов композитор создает целый ряд оперетт: «И нашим, и вашим» (1924, на темы гражданской войны), «Карьера премьера» (1925, на международные темы), «Соломенная шляпка» (1927), «Ножи» (1928, первая попытка введения положительных музыкальных образов в советской оперетте, контрастирующих образам старого быта, мещанства), «Полярные страсти» (1929), «Миллион терзаний» (1932). Дунаевский поднял на небывалую высоту авторитет жанра оперетты в России, что явилось главной его исторической заслугой в деятельности на этом поприще. Стремление трактовать опереточное представление прежде всего как музыкальное, выдвижение на первый план музыкальной драматургии, серьезное отношение к легкому жанру, усиление самостоятельности оркестра, достижение симфонической цельности звучания, то есть высокие требования к жанру с разных точек зрения,— стали отличительными чертами советской опереточной классики, театра И. Дунаевского.

Спектакль «Женихи» снискал бурный успех у слушателей. По свидетельству Г. Ярона, бисировался каждый номер. Одна из ранних оперетт Дунаевского дожила до наших дней и доказала свою жизнеспособность. Задуманное сначала для Театра сатиры как комедия с музыкой, это сочинение переросло рамки драматического спектакля и вскоре было предложено в Московский театр оперетты, где его приняли к постановке. «Женихи» — спектакль, имевший для советского музыкального театра принципиальное значение. Главное его достижение — осмеяние обветшавших традиций и штампов музыкального театра, критика которых блестяще осуществляется музыкальными средствами.

Увертюра «Женихов» — остроумнейшая музыкальная сцена «прощания» с западноевропейской опереттой. Три популярнейшие темы классической оперетты[183] появляются одна за другой в гротесковом преломлении и вытесняются темой «Во саду ли, в огороде» в нарочито банальном виде, что вполне в духе последующего необычайно смешного представления. Тему «Во саду ли» сменяет

[182] *Мстиславский С.* «Сирокко» в музкомедии.— Жизнь искусства, 1929, № 2, с. 16—17.

[183] Тема «Качелей» В. Холлендера, тема дуэта Сильвы и Эдвина из «Сильвы» И. Кальмана и тема арии Раджами из «Баядеры» последнего.

пародия на церковно-славянское пение. Увертюра непосредственно переходит в действие — сцену оплакивания покойника, которая здесь же выливается в фарс.

Большинство музыкальных номеров в оперетте обладает любопытной особенностью: начинаясь всерьез, с оглядкой на проверенные практикой музыкального театра жанры и формы, они заканчиваются неистовым комикованием, «супероперетточным» легкомысленным весельем. Такое несоответствие начала и окончания сцен, необыкновенно резкие, броские контрасты внутри отдельных номеров составляют суть главного комедийного приема «Женихов».

В этом спектакле, пародирующем ситуацию прославленной «Веселой вдовы» Легара, нет положительных героев. Выведенные в нем персонажи символизируют разные социальные слои старой, дореволюционной России. Каждое действующее лицо имеет свою «музыкальную физиономию», а выбор того или иного жанра, типа музыкального материала указывает на общественное положение персонажа. Композитор воссоздает музыкальными средствами галерею отрицательных типов — «масок» 20-х годов. Выделяется образ маркера, партия которого — блистательный пример пародии на оперные и опереточные штампы — представляет собой комическое высмеивание, снижение «героя-душки» — в недалеком прошлом белого офицера. Особое значение имеет символическое появление старушки-дворянки, пришедшей за гробом для своей персоны. В ее партии в окарикатуренном виде предстают интонации сентиментально-слащавой «ресторанной» музыки, избитые обороты цыганско-русского романса.

Коллективный музыкальный портрет женихов — квартет — вызывает ассоциации с «Серенадой четырех кавалеров одной даме» А. Бородина. Маршеобразная, исполненная юмора тема вышучивает чувства претендентов на руку и сердце Аграфены Саввишны, показывая происходящее в его истинном свете:



Из пародируемых оперных истоков «Женихов» заметны следы стиля Чайковского (особенно в ариетте маркера), растворенные в потоке шаржированно-комедийного интонирования.

Партитура оперетты являет собой мастерский сплав широкоупотребительных интонаций, отголосков известного из разнородных, часто несовместимых истоков: так, намек на хор из «Евгения Онегина» «Девицы-красавицы» в партии вдовы соседствует с хором на мотив «Барыни». В кульминации ариетты маркера вдруг всплывает перефразированная цитата из знаменитого романса Демона («И будешь ты царить в трактире»). Преобразование первоисточника (песня «На муромской дороге») в первом разделе дуэта Аграфены Саввишны и маркера — интереснейшая пародия на оперную сцену обольщения. Оперетта Дунаевского «Женихи» вошла в историю жанра как отрицание ее прежних канонов и всего непосредственно предшествующего этапа развития жанра. Истоки «Женихов» восходят к традициям русского водевиля XIX века, первым оффенбаховским пародиям.

Уже на начальном этапе развития жанра (20-е годы) проявилось важнейшее отличие советской оперетты от западноевропейской — широта творческих поисков, разнообразие типов музыкальных спектаклей. Уже тогда выявилась тесная связь ее с музыкой современного быта, эстрады. Основу музыкальной драматургии большинства оперетт составили формы массово-бытовой и эстрадной музыки. В музыку оперетт нередко вводились популярные танцы, заимствованные из мюзик-холла и джаза, такие, как фокстрот, шимми, регтайм и другие. Мощное влияние на становление советской оперетты оказало формирование нового, советского направления джазовой музыки, начало которому было положено организацией «Теа-джаза» под руководством Л. Утесова в 1929 году. Органическая, глубокая связь с массовой советской песней определила расцвет как советского джаза, так и оперетты в 30-е годы.

* * *

Середина 30-х годов — этап самоопределения советской оперетты, период зрелости жанра в нашей стране, время освоения оперетгой новой советской песни и торжества крупных, развернутых музыкальных форм в ней. Не случайно этот этап наступил вслед за расцветом советской массовой песни, ставшей прочной и свежей интонационной базой для большинства музыкально-комедийных спектаклей 30-х годов. Закономерным было также широкое развитие, утверждение лирических музыкальных образов, часто заслонявших своей яркостью, красотой мелодии и насыщенностью чувства комедийные номера (последние, как правило, составляют побочную, второстепенную линию действия, оттеняя и дополняя главную, лирическую музыкально-образную сферу).

Дунаевский, продолжая успешно работать в жанре оперетты в этот период, существенно изменил его облик, на что особенное влияние оказала плодотворная деятельность композитора в области

советской массовой песни и кино. Он писал, что «советская оперетта должна быть песенной», широко развитые музыкальные номера, ансамбли, финалы в ней нужно строить на основных песенных темах, главное свойство которых — универсальность. Эти темы должны служить и развитию сюжета, и определению характеров, стать достоянием масс, перейти в музыкальный быт. «Элемент глубокой ясности, доходчивости, яркости и веселья должен быть основным признаком музыки советской оперетты»[184].

В «Золотой долине» (первая редакция относится к 1937 году), едва ли не лучшей по музыкальным достоинствам советской оперетте 30-х годов, композитор стремился, по его словам, установить те формы и то содержание музыки, которые должны быть присущи советской оперетте.

В оперетте на тему из современной жизни доминирует столь характерное для Дунаевского эпохи 30-х годов радостное, жизнеутверждающее, оптимистическое настроение. Типично «дунаевские» празднично-приподнятые и ярко эмоциональные интонации пронизывают музыкальный материал сочинения.

Увертюра является симфоническим обобщением главной музыкально-драматургической идеи произведения: в ней противопоставляются два ведущих музыкальных образа оперетты — тема-фанфара, олицетворяющая грозные силы природы и являющаяся «музыкальным символом романтического толка»[185], и три взаимосвязанные вальсовые темы, характеризующие мир человеческих переживаний. Все четыре темы увертюры включены в дальнейшее музыкальное развитие.

«Золотая долина» — яркий пример «создания оперетты на песенной основе», причем песенные мелодии здесь «обрели идейное значение, стали носителями нового социалистического мироощущения, советской нравственности»[186].

Музыкальным центром оперетты становится главный ее лейтмотив — тема баллады о Золотой долине, воплощающая основную мысль произведения: уверенность человека в победе над природной стихией. Важное драматургическое значение этой песни подчеркивается ее появлением в поворотные моменты развития действия: она используется в завязке в финале I действия и в наиболее драматический момент в развязке в финале II действия. Занимая господствующее положение в партитуре оперетты, тема баллады «дает интонационные „побеги“ в различных номерах, составляющих грузинскую сферу оперетты», сосредоточивая самые яркие и характерные ее интонации[187].

Новый для оперетты героический музыкальный образ воплощен

[184] И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания.— М., 1961, с. 94—95.

[185] *Пэн А.* И. Дунаевский.— М., 1956, с. 61.

[186] *Орелович А.* Центральная песня в опереттах И. Дунаевского «Золотая долина» и «Вольный ветер».— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9.— Л., 1969, с. 154, 148.

[187] Там же, с. 151—152.

в песне, выражающей стремление людей вернуть воду в Золотую долину (№ 13в). Эта песня представляет собой трансформацию темы гор, и в то же время она близка теме баллады о Золотой долине.

Широкое введение грузинского национального элемента (в основном в духе грузинского городского, бытового фольклора) вносит особое своеобразие в музыку оперетты. Знаменитая грузинская хороводная, открывающая праздничный дивертисмент III действия после разрешения основного конфликта (№ 21), представляет собой смысловой итог последовательного накопления признаков грузинского национального колорита в развертывании оперетты.

Идея дружбы и братского единения русского и грузинского народов находит свое музыкальное воплощение во взаимодействии характерных для каждого из них интонационных комплексов. Наглядно подтверждает эту мысль контрапунктическое объединение грузинской песни «Тропою скалистой к тебе под вечер еду» и русской песни «Выхожу один я на дорогу» в дуэте представителей разных национальностей — Сандро и Бобрикова (№ 15). Бобриков, выступающий здесь в столь значительной и серьезной роли,— прямой потомок традиционного амплуа комика, что показывает, насколько глубоко переосмыслена здесь традиционная роль опереточного старика:



Справедливой критике в свое время было подвергнуто либретто «Золотой долины», написанное М. Янковским (не лучше была и вторая редакция 1955 года), из-за чего так несчастливо сложилась сценическая судьба произведения. Особенно неудачной оказалась разработка личной интриги. Надуманность ссоры и примирения двух героев — Нины и Николая — не раз отмечалась советскими исследователями. Так, мелодраматический и довольно традиционный по характеру музыки дуэт Нины и Николая из II действия (№ 16) несколько выпадает из общего музыкального контекста. К лучшим лирическим страницам оперетты относится романс Николая (№ 4) — лейтмотив влюбленных и первая песня Нины (№ 3).

Глубоко преобразована и обновлена музыкальная характеристика каскадной пары — Ольги и Павла, которые, по сути, являются такими же героями, как Нина и Николай. Их дуэты наполнены звонкими и задорными молодежными песенно-танцевальными оборотами, типичными для советской массовой песни 30-х годов. Явственно проступает новая интонационная природа — в основу дуэтов положена послереволюционная частушка. В дуэтах Ольги и Павла со сцены театра, как писал Дунаевский, «раздаются звуки родной советской песни»[188]. Композитору принадлежит заслуга в разработке методов драматургического использования жанров советской массовой песни.

В «Золотой долине» проявилось столь характерное для второй половины 30-х годов стремление трактовать оперетту как произведение большой музыкальной формы. По существу, композитору удалось ввести в оперетту оперную форму, сохранив ведущие признаки жанра. Основная черта музыкальной драматургии «Золотой долины» — развитая система мотивно-тематических связей, с помощью которой достигнута редкостная для оперетты той поры симфонизация партитуры. В «Золотой долине» сложилась музыкальная драматургия нового типа, «сочетающая в себе приемы, выработанные в киномузыке, с традиционными оперными и опереточными формами... системой лейтмотивов»[189]. С одной стороны, «кино указало оперетте путь к воплощению современной советской темы и необходимые для этого музыкальные средства», с другой — «массовая песня помогла реформировать жанр, увести его... на широкий простор народной жизни, к большим социально значимым проблемам современности»[190].

В целом в «Золотой долине» во многом была решена задача наполнения советской оперетты новым музыкальным содержанием. Важнейшим средством коренного обновления музыкальной стороны спектакля стала новая советская песня, определившая новый строй чувств и язык героев.

Незадолго до войны Дунаевским была написана оперетта «Дороги к счастью» (1941). Но слабая литературная основа воспрепятствовала проникновению этого сочинения в репертуар музыкальных театров, хотя многие номера пользуются прочной популярностью на концертной эстраде, как, например, знаменитая песня Маруси, праздничный вальс, застольная и молодежная песни.

Во второй половине 30-х годов творчество советских композиторов в области оперетты отмечено значительным тематическим разнообразием. В развитии жанра возобладали темы подчеркнуто социального звучания, оперетта включилась в процесс становления и утверждения советской мифологии.

---

188 И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания, с. 99

189 *Сергиенко Б.* И жить помогает.— Сов. музыка, 1980, № 12, с. 89.

190 *Орелович А.* Центральная песня в операттах И. Дунаевского «Золотая долина» и «Вольный ветер», с. 147.

Начавшееся во второй половине 20-х годов идейное переосмысление жанра привело к рождению новой эстетики оперетты, к теснейшей ее связи с гражданской, социально-политической тематикой при остающейся обязательной лирико-комедийной основе. Советская оперетта обнаружила свой специфический облик, в ней выявились отчетливо черты нового. Дунаевский писал: «Новый стиль советской оперетты определила положительная идея»[191], прочно связанная с новой музыкальной основой — советской массовой песней 30-х годов, фольклором народов СССР, современной бытовой и эстрадной музыкой.

В 30-е годы наконец было преодолено ставшее традиционным отставание оперетты от других жанров. Низкосортные постановки музыкальных театров вытеснены были полноценными в художественном отношении произведениями, как принадлежавшими к признанной классике жанра, так и открывавшими ему новые пути. Репертуарный голод в театрах оперетты нашей страны окончился. Брешь в важном звене советского музыкального театра заполнилась большим количеством современных отечественных высокопрофессиональных произведений. Вторая половина 30-х годов — время коренных преобразований и первых значительных завоеваний советской оперетты.

Среди множества произведений этого плана, созданных в 30-е годы, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, написанная, как и «Золотая долина» Дунаевского, к 20-летию Октября (1937). Она оказалась жизнеспособной и не утратила популярности на долгое время. В этой оперетте и литературная, и музыкальная основы в равной степени удачны.

Совершенно неожиданным для жанра оперетты явилось содержание этого произведения: в основу сюжета положен один из эпизодов гражданской войны в маленьком украинском селе. Обращение к событиям недавней истории в жанре музыкальной комедии явилось смелым шагом, решительно перечеркнувшим накопившиеся условности и «традиции» жанра. «Это было отражение принципиальной гражданской позиции молодого художника, со страниц партитуры которого шагнули в большое искусство, потеснив опереточных графов, люди в защитных гимнастерках... изъяснявшиеся простым, народным, ярко-мелодическим языком»[192]. Ясно выраженная народность музыкально-стилевых истоков в сочетании с героико-патриотической темой из недавнего прошлого показали новаторскую сущность этого сочинения и обеспечили ему длительный успех. «Свадьбу в Малиновке» Александрова можно с полным правом причислить к лучшим произведениям советской опереточной классики.

В отличие от лирико-романтической «Золотой долины», оперетты большой музыкальной формы, «Свадьба в Малиновке» представляет

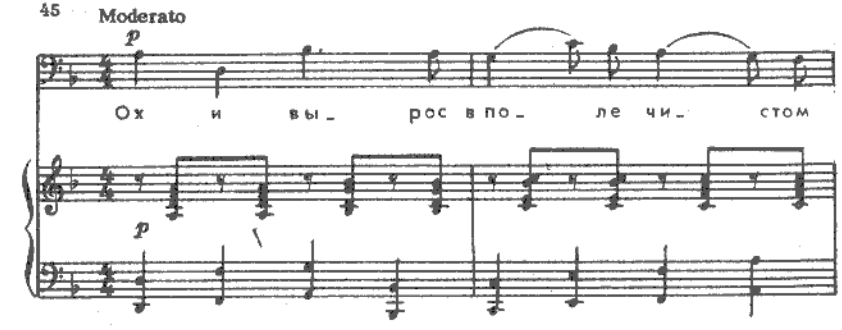
[191] И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания, с. 102.
[192] *Пахмутова А.* Командарм советской песни.— В кн.: Б. А. Александров. Статьи и материалы.— М., 1985, с. 36, 37.

собой песенную комедию с развернутыми разговорными сценами, близкую балладной опере. Достоинством ее явилось «точно найденное соотношение серьезного и комического, публицистики и развлекательности, элементов реализма и комедийной условности»[193].

Предложение написать такую оперетту исходило от Г. Ярона. Именно эта первая оперетта, написанная всего за 30 дней, стала для ее автора Б. Александрова «памятью славных, творчески насыщенных лет»[194]. Действительно, музыкальное развитие оперетты необычайно естественно и гармонично.

В произведении ожил дух подлинной народной жизни. Главным музыкальным образом ее, несущим положительную идею, и важнейшим лейтмотивом стала, по совету Ярона, украинская популярная песня «Ой, при лужку», широко распространенная в годы гражданской войны среди красноармейцев на Украине. Но «при всей близости музыкального языка оперетты к народным украинским истокам, она все же современна интонационно и ритмически»[195], то есть язык ее близок советской лирической песне 30-х годов.

Наибольшую трудность у автора вызвало музыкальное воплощение образа командира отряда бригады Котовского Назара Думы. Естественно, что привычные опереточные музыкальные средства оказались недостаточными для характеристики главного положительного героя. Необходимо было найти «тот единственно приемлемый мелодический облик, который бы не погрешил против жизненной правды». И образ этот родился «от могучих русских лирических народных песен с их волевыми интонациями, с широтой вокальной фразы». Помимо типических оборотов мелодий русской вольницы в партии Думы слышны отголоски героических арий русских классических опер. Здесь создан, по существу, своеобразный эквивалент образа Ивана Сусанина:



[193] *Орелович А.* Оперетта.— В кн.: Музыка XX века. Очерки, ч. 2, кн. 3, с. 308.
[194] *Александров Б.* Песня зовет.— М., 1982, с. 58.
[195] Там же, с. 57.



Напротив, белогвардейцы обрисованы чисто опереточными средствами, определившими «нестрашный», комедийно-сатирический характер врагов, которые охарактеризованы традиционным для жанра приемом – мелодрамой (№ 7). Диссонирующие созвучия, тональная неопределенность вносят заметный контраст в развитие действия (перед указанной сценой звучал веселый крестьянский танец в духе украинского гопака). В оркестре появляется хроматизированный элемент темы «Яблочка». Столкновение «вражеских» интонаций с красноармейской песней «Ой, при лужку» происходит в симфоническом антракте ко 2-й картине I действия, обобщающем музыкальными средствами главную идею произведения.

Попандопуло – единственный из белогвардейцев, имеющий сольные музыкальные номера. Его чисто комедийная музыкальная характеристика наследует сатирические приемы, накопленные советской опереттой 20-х годов. Враг этот уморительно смешон и не опасен. Основу его музыкального языка составляют «одессизмы», связанные с блатным фольклором 20-х годов. Особенно это заметно в его куплетах, раскрывающих «прелести жизни» уголовных элементов (№ 27).

Новаторские черты проступают в трактовке молодых героев оперетты – Яринки и Андрея. Эти персонажи объединяют амплуа героев и каскадной пары. Героико-лирический характер имеет известная песня Андрейки (№ 13) . Следующая за песней сцена Яринки и Андрея – звучащий по-новому дуэт субретки и простака, задорный и озорной, с приметами молодежных, комсомольских, советских песен. Причастность молодых героев великому делу борьбы за советскую власть раскрывается в дуэте № 2, построенном на теме «Ой, при лужку» – теме-символе освобождении Украины от белогвардейщины. Таким образом, переплетение лирического, комедийного и героического начал лежит в основе музыкального образа молодых героев оперетты.

«Свадьба в Малиновке» Александрова – талантливое развитие традиций классической украинской народной музыкальной комедии, начало которой было положено «Запорожцем за Дунаем» С. Гулака-Артемовского.

* * *

Свой национальный тип музыкальной комедии был создан на Украине до революции в творчестве Н. Лысенко, П. Нищинского, К. Стеценко. Дальнейшее развитие этих традиций, обогащенное новыми тенденциями, связанными со становлением жанра оперетты в СССР, приходится в основном на вторую половину 30-х годов, когда были созданы первые классические образцы украинской советской музыкальной комедии. Среди них: «Вий» М. Вериковского (1936), «Амурский гость» Д. Клебанова и В. Нахабина (1938), «Паливода XVIII столетия» С. Жданова (1939). Особо следует выделить опереточное творчество А. Рябова. Лучшими опереттами его являются «Сорочинская ярмарка» (1936), «Майская ночь» (1937), «Свадьба в Малиновке» (1937), созданная, как и оперетта Б. Александрова, на текст Л. Юхвида.

Первые белорусские оперетты — «Коксагыз» Н. Чуркина и «Заречный барок» С. Полонского и Н. Иванова (время создания — 30-е годы, причем в обеих опереттах использовано одно и то же либретто А. Ушакова и А. Жаврука) — также опираются на традиции белорусской музыкальной комедии XIX века.

Особое значение для становления белорусской советской оперетты имела созданная в 1928 году «музыкальная шутка» Н. Аладова «Тарас на Парнасе». Эта одноактная опера на либретто Ю. Дрейзина представляет собой сатиру на быт и нравы господствующих классов в дореволюционной Белоруссии. Основные сюжетные положения этой оперы перекликаются с «Орфеем в аду» Ж. Оффенбаха, и здесь боги — уже не боги, а обыкновенные люди со своими слабостями и пороками, а Парнас предстает как самый обыкновенный панский двор со всеми его атрибутами. Основу музыкальной драматургии составляют лейттемы, сцена пира — кульминационная в этом сочинении, а органичное и последовательное претворение белорусского музыкального фольклора — его главная и наиболее существенная примета, причем «фольклорные цитаты приобретают в опере важный драматургический смысл». В произведении Аладова впервые были синтезированы песенно-танцевальные формы белорусской музыки и русской классической оперы[196].

Трудно переоценить значение появившихся на Кавказе в преддверии революции двух произведений музыкального театра: «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1913, Баку) и «Кето и Котэ» В. Долидзе (1919, Тбилиси)[197]. Они во многом определили пути развития музыкальной комедии в этом регионе страны.

Из трех сочинений Гаджибекова, принадлежащих к этому жанру, «Аршин мал алан» получил наибольшую и заслуженную популярность. Всесоюзную известность это произведение приобрело в 1938 году после Декады азербайджанского искусства в Москве. Сопоставление контрастных музыкальных образов явилось отправ-

[196] См.: *Кулешова Г.* Н. И. Аладов.— Л., 1970, с. 11, 13.
[197] Советская власть в Грузии была установлена только в 1921 году.

ным моментом драматургии музыкальной комедии. Действие в ней все время оживляется контрастами, чередованием серьезного и смешного, лирического и комедийного, причем «не столько раскрытие сюжетного действия, сколько раскрытие настроений и чувств человека как основа выявления идеи лежит в основе музыки»[198].

Восемь развитых сольных музыкальных номеров главных героев — Аскера и Гюльчохры — выражают различные оттенки их чувств. Необычно для жанра толкование музыкального образа центрального женского персонажа: в удивительно серьезной партии Гюльчохры постепенно нарастают настроения скорби и тоски, достигая кульминации к концу произведения. Лейтмотив музыкальной комедии — песенка аршинмалчи - характеризует не столько переодетого Аскера, сколько «идею стойкой любви»[199]. Музыкальные характеристики героев приближаются к азербайджанской народной музыке: так, характерно опевание увеличенной секунды, использование средств мугамного мелоса и пр.

Сочинение, отмеченное редким равновесием, гармонией музыкального и драматического начал, имеет долгую и успешную сценическую судьбу. Переведенная на 52 языка мира, эта музыкальная комедия и сегодня, в наше время волнует слушателя исключительным национальным своеобразием и совершенством музыкально-драматургического решения в разных уголках планеты.

Огромный успех выпал на долю сатирико-бытовой комической оперы «К е т о и К о т э» В. Долидзе, либретто которой было создано самим композитором по известной пьесе «Ханума» А. Цагарели, внесшей в грузинскую литературу «передовые, прогрессивные традиции великого русского драматурга А. Н. Островского»[200]. В опере сочетается народно-национальный колорит музыки с формами оперной классики. Музыкальный язык ее отличается яркой народностью и доступностью. В нем претворены интонации бытового, городского грузинского фольклора, получившего особенное распространение в Тбилиси. В этой области грузинского народного музыкального искусства синтезированы разнообразные стилистические истоки. В партиях главных героев — Кето и Котэ — итальянизированные мелодические обороты сплавлены с городским грузинским фольклором (особенно в партии Кето — этой тбилисской «Розины»). Музыкальная партия Макара обнаруживает связь этого персонажа с наработанными приемами оперетты. Опереточность свойственна также еще двум героям — веселым тбилисским кинто — Сако и Сико (куплеты Сако и Сико из II действия, № 19 — типично каскадный опереточный дуэт).

Опера была переработана в оперетту а 1938 году, который стал этапным в развитии грузинской разновидности жанра. Он ознаменован появлением национальной оперетты «Хаджарати» В. Куртиди,

[198] См.: *Меликов Х.* Особенности стиля и драматургии музыкальных комедий Уз. Гаджибекова. — Баку, 1963, с. 54, 55.

[199] Там же, с. 69.

[200] *Корев С.* «Кето и Котэ» В. Долидзе. — М.; Л., 1951, с. 19.

явившейся первой попыткой воплощения современности средствами музыкальной комедии. В целом же грузинская оперетта развивалась в тесной взаимосвязи с общим развитием жанра.

Отдельные постановки в других республиках также представляют определенный интерес. До сих пор не сходит со сцены башкирская музыкальная комедия «Башмачки» Х. Ибрагимова (впервые поставлена в 1922 году в Башкирском драматическом театре в Стерлитамаке). Музыка ее частично оригинальна, а частично составлена из популярных народных песен. В 20-е годы в Коми АССР ставились самодеятельными коллективами небольшие пьесы М. Лебедева с песнями на бытующие мелодии. Среди возобновленных в 30-е годы оперетт Лебедева успехом пользовалась музыкальная комедия «Настя» с музыкой В. Савина. В 1935 году была поставлена первая чувашская музыкальная комедия «Радость» В. Кривоносова на либретто А. Каттая, в которой отражались жизнь и быт чувашской деревни.

В 20-е годы были созданы предпосылки для развития национального профессионального музыкально-театрального искусства в Средней Азии и Казахстане. В этот переходный период в искусстве данного региона возникла музыкальная драма — особый смешанный жанр, предшествовавший рождению национальной оперы и оперетты. По мере развития музыкальной драмы все больше расширялась сфера действия музыки, особенно сольного пения. Путь развития этого жанра простирался от цитирования подлинных мелодий к оригинальному композиторскому творчеству. Наиболее активная профессионализация жанра приходится на начало 30-х годов. В первых музыкальных драмах встречалась и комедийная тематика. Так, в Киргизии шла в 20-е годы пьеса с музыкой «Тобурчак», в основе которой лежала музыкальная комедия Л. Мизандронцева и Л. Циновского, переделанная применительно к условиям жизни киргизского народа. Музыку этого представления подобрали сами исполнители из мелодий киргизских народных песен.

Музыкальная драма сыграла немаловажную роль в возникновении и развитии национальных видов оперетты, мюзикла, поскольку в ней были заложены основы развития жанра.

Советский исследователь З. Сайдашева отмечает стилистическую общность некоторых произведений известного татарского композитора, автора многих музыкальных драм С. Сайдашева и И. Дунаевского. Певцом молодости выступает С. Сайдашев в своей музыкальной драме «На Кундре» (текст К. Тинчурина), а песня Фариды из этого спектакля отразила черты опереточного стиля.

Период 1917 — 1941 годов — важнейший в истории отечественной оперетты. Были найдены своеобразные решения жанра. Сложились специфические черты нового типа оперетты, которые обеспечивались новизной тем, музыкального содержания и качественным обновлением драматургии. Достижения ее в эту эпоху опираются на расцвет других музыкальных жанров, прежде всего массовой песни, благодаря которой оперетта обрела интонационное своеобразие.

Музыка кино

Прошла всего лишь одна неделя после Октябрьской революции в России, как 1 (14) ноября в Петрограде состоялась I Конференция пролетарских культурно-просветительских организаций, единодушно принявшая резолюцию о необходимости создания пролетарского кинематографа.

Русская дореволюционная кинематография (она была единственной, других национальных кинематографий в Российской империи не существовало) возникла на десять-двенадцать лет позднее французской, английской, германской и американской. Тем не менее к началу первой мировой войны Россия занимала одно из ведущих мест в ряду развитых кинематографических держав, обладавших мощным фильмопроизводством (достаточно сказать, что за период с 1914 по 1917 год было выпущено свыше 200 художественных картин). Таким образом, молодой Республике Советов в наследство от прежнего строя досталось свыше 2000 кинотеатров, около десятка действующих киностудий и киноателье, несколько лабораторий для проявления негативов и размножения позитивных копий, а также квалифицированный творческий и технический персонал. Однако владельцы кинотеатров, студий, прокатных контор встретили Октябрьскую революцию без всякого энтузиазма и упорно противостояли попыткам новой власти взять под контроль идейно-художественное содержание, влиять на тематику выпускаемых кинолент, среди которых в то время преобладали салонно-психологические драмы.

К середине 1919 года действия кинопромышленников приобрели явную антибольшевистскую направленность: началась эмиграция за границу, участились факты сокрытия и умышленного уничтожения аппаратуры, пленки, готовых фильмов, увольнялись сотрудники, сочувствовавшие советской власти. В целях сохранения экономической базы кинопроизводства и создания на ее основе пролетарского искусства Советом народных комиссаров было принято решение о национализации кинопромышленности.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал Декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. В дальнейшем этот день стал называться днем рождения советского кино.

Первые десятилетия XX века были временем расцвета немого кино, которое все же не было в полном смысле слова немым – безмолвие экрана нарушала сопровождавшая киноленту музыка. Звучала она прямо в зале в момент демонстрации картины, причем присутствие ее считалось обязательным, на что имелись, конечно, свои причины. Одна определялась как техническая: музыка в кино, утверждал немецкий кинотеоретик К. Лондон, «возникла не столько из соображений эстетического порядка, сколько из необходимости заглушить шум аппарата»[201]. Другая состояла в том, что на раннем этапе развития нового «машинного» искусства многие желали видеть в нем прежде всего забавное зрелище, увлекательный аттракцион, притягивавший к себе отдыхавшую публику. Поэтому можно было допустить, что постановщики и прокатчики немых кинолент начали «озвучивать» фильмы музыкой по аналогии с характером использования ее в кафе, цирке, на ярмарках (такую точку зрения высказывала, к примеру, польский музыковед З. Лисса)[202].

Существовало еще одно важное для нас обстоятельство. Дело в том, что музыкант-тапер был непременным участником всех съемок, которые велись под аккомпанемент фортепиано. Можно предположить, что если музыка помогала актерам *играть* в фильме, подчеркивая экспрессивность и выразительность жестов и движений, то она также могла помочь и зрителю *смотреть* фильм. По крайней мере, довольно скоро и теоретикам, и практикам, и рядовому посетителю кинотеатров стало ясно, что «звуки музыки усиливают впечатляемость немых кинокадров»[203]. Последнее привело к тому, что пианист-иллюстратор был признан таким же штатным сотрудником кинотеатра, как и киномеханик. Более того, в марте 1917 года в Москве был организован первый профессиональный киносоюз, объединивший в своих рядах киномехаников и музыкантов-таперов, переименованный в январе 1918 года (то есть уже при советской власти) в Союз киноработников.

В содружестве людей таких разных, по современным понятиям, профессий не было в то время ничего парадоксального. Наоборот, оно отражало реальное положение вещей, поскольку и киномеханик и музыкант не принимали прямого участия в работе над фильмом, а выступали лишь в роли «посредников» между ним и зрителем, обеспечивали необходимые технические и, насколько это было возможным, художественно-эстетические условия для просмотра. Таким образом, зафиксированное на пленку изображение не имело своего зафиксированного музыкального сопровождения – оно каждый раз как бы воссоздавалось заново и потому существовало во множестве самых противоречивых вариантов сиюминутных исполнительских импровизаций. Путь к преодолению полной зависимости музыки немого кино от волеизъявления и мастерства, наконец, от субъективного отношения к фильму пианиста-тапера был один: нужно было, чтобы наряду с кинорежиссером, сценаристом, оператором, актерами в фильм вошла фигура композитора, занятого не подбором иллюстративного материала к тем или иным киносценам, а *сочинением* музыки, специально предназначенной для использования в данной, конкретной картине.

Движение от музыкальной компиляции к оригинальной кино-

201 *Лондон К.* Музыка фильма. – М.; Л., 1937, с. 143.
202 *Лисса З.* Эстетика киномузыки.– М., 1970, с. 33.
203 *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности.– М., 1974, с. 185.

партитуре являлось процессом объективным и исторически закономерным, остановить который не могли никакие попытки «усовершенствования» техники музыкального аккомпанемента[204], замены пианиста-тапера оркестром, применение во время киносеансов грампластинок и т. д. Сложная полифоническая драматургия кинематографа, присущие ему монтажный ритм и динамичность, реалистичность сюжетного повествования в произведениях «прозаического» кино 20-х годов, тщательная разработка ритмической организации киноряда, но главное — новое, мощное, революционное по сути и духу, по самому методу образного мышления творчество С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, ФЭКСов (Фабрика эксцентрического актера), Л. Кулешова, кинодокументалиста Д. Вертова далеко превосходило возможности довольно ограниченного «репертуара» музыкантов-звукооформителей, составленного из разного рода популярных песенных и танцевальных мелодий, отрывков из классических произведений, переходящих в бесконечные гармонические секвенции и тремоло. Молодому советскому кино нужна была совсем иная музыка — музыка, не уводящая от реальной жизни, а приближающая к ней, не пересказывающая содержание отдельных кадров, а объединяющая их, выполняющая в фильме важные драматургические функции, созвучная бурному времени революционных перемен.

Об ответственном и серьезном отношении режиссеров к музыке в немом кино, понимании ее целей и задач в фильме свидетельствует, например, такой факт: в июле 1925 года на совещании комиссии ЦИК СССР, на котором присутствовали В. Мейерхольд и С. Эйзенштейн, по настоянию последнего было принято решение «просить т. Мейерхольда во время его заграничной поездки (речь шла о творческой командировке во Францию.— *Прим. автора*) найти там композитора С. Прокофьева, с которым иметь предварительные переговоры о возвращении Прокофьева в СССР и о подготовке киносимфонии и известить комиссию об условиях»[205]. Под киносимфонией подразумевалась музыка для новой монументальной ленты Эйзенштейна о революции 1905 года, к постановке которой уже готовился режиссер. Надо сказать, что то был поистине беспрецедентный случай в истории дозвукового кинематографа: постановщик фильма не только считал необходимым создание оригинальной музыки для своей картины, но добивался участия в ней композитора, творчество которого было близко его собственному мировосприятию, образному строю и самой идее будущего кинопроизведения. К сожалению, тогда встреча двух крупнейших художников XX столетия не состоялась. Они познакомились гораздо позже, в 1938 году во Франции и сразу договорились о совместной работе над фильмом «Александр Невский», который вошел в анналы мирового кино.

Что же касается широкомасштабного замысла фильма о первой русской революции, то он остался неосуществленным. Часть его была использована в ленте «Броненосец „Потемкин“» (1925), к которому все-таки была специально написана музыка: немецкий композитор Эдмунд Майзель, увидевший картину в Берлине, сам предложил свои услуги Эйзенштейну. Художественный результат превзошел все ожидания: музыка Майзеля оказалась настолько яркой и выразительной, соединившись с визуальным рядом немой киноленты, что потрясенный Лион Фейхтвангер посвятил целую главу романа «Успех» описанию впечатляющего воздействия изображения и музыки «Броненосца „Потемкин“» на тысячи берлинцев. Впоследствии режиссер, анализируя фильм, напишет, что снятый в условиях немого кинематографа «Потемкин» «находился максимально близко тому, чем располагает звуковой фильм», а в сцене встречи броненосца с эскадрой, где властвовала «музыка машин», было достигнуто даже большее — фильм «стилистически уже вырывался за пределы строя немой картины с музыкальной иллюстрацией в новую область — в *тонфильм*»[206].

Другим примером целенаправленного, осознанного драматургического использования авторской музыки в дозвуковом кинематографе 20-х годов, предвосхитившим завоевания звукового кино, стал фильм ленинградских режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» (1929). Фильм знаменателен и важен для нас не только тем, что именно с него началась долгая и плодотворная творческая деятельность в кино Д. Шостаковича. Музыкой «Нового Вавилона», собственно, была вписана первая страница в летопись советской музыки кино[207].

Интересно, что фильм был сделан, когда кинематограф вплотную приблизился к новому, звуковому этапу своего развития. Уже был опубликован манифест трех ведущих советских кинорежиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова «Будущее звуковой фильмы. Заявка», где они, приветствуя рождение звукового кино, провозглашали в качестве единственно возмож-

[204] С этой целью выпускались тысячными тиражами методические пособия, сборники, где давались рекомендации, приводились наиболее типичные способы и приемы музыкального иллюстрирования немых кинолент, давались так называемые «таблицы настроений». Позднее в некоторых крупных кинотеатрах были открыты платные курсы по повышению квалификации звукооформителей, а в консерваториях организованы студенческие факультативы. Следующий шаг — составление музыкантами по заказу киностудий «музыкальных сценариев» с указанием наиболее соответствующих содержанию киносцен музыкальных фрагментов с обязательной фиксацией их временной протяженности, равной длительности всего киноэпизода. Заметим, что подобный точный хронометраж звучания музыки в фильме станет впоследствии одним из характерных признаков музыки звукового кино.

[205] См.: *Савкина Н.* Сергей Сергеевич Прокофьев.— М., 1982, с. 83.

[206] *Эйзенштейн С.* О строении вещей.— В кн.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. В 6-ти т., т. 3.— М., 1964, с. 66, 67.

[207] Конечно, предпринимались (и не раз) попытки создания оригинальных кинопартитур и к другим фильмам немого кино. Среди них можно назвать музыку И. Бэлзы к «Арсеналу» А. Довженко (классике советского кино), музыкальные иллюстрации Д. Астраданцева к картинам Е. Червякова «Золотой клюв» и «Города и годы». Однако все они не оставили сколько-нибудь заметного следа и памяти о себе ни в истории кино, ни в истории музыки.

ного для него метод контрапунктического взаимодействия изображения и звука. Бурная дискуссия развернулась и на страницах печати. Одни критики ратовали за «говорящий» (речевой) фильм, другие считали, что он должен быть чисто звуковым, то есть «шумовым», третьи видели в нем новую «киноопер у».

Трудно сказать, знал ли Шостакович о спорах в прессе, поддерживал ли идею звукозрительного контрапункта авторов «Заявки», но, приступая к работе над музыкой «Нового Вавилона», он был твердо уверен, что должен меньше всего руководствоваться принципом обязательной иллюстрации каждого кадра и отталкиваться от содержания главного кадра, взятого из серии кадров [208].

Многие сцены этого фильма, поведавшего о трагической истории любви версальского солдата Жана и Луизы, продавщицы огромного парижского магазина «Новый Вавилон», «прочитывались» композитором не по внешней, событийной стороне игрового действия, а по его внутреннему подтексту. Последнее позволило Шостаковичу отразить драматизм и остроту душевных переживаний героев. Кульминационной стала сцена, когда после разгрома Парижской коммуны Жан разыскивает свою возлюбленную и неожиданно для себя попадает в ресторан. Там оправившаяся от панического ужаса буржуазия шумно празднует победу, в то время как у стен Бастилии расстреливают пленных коммунаров. Полные отчаяния и безысходной тоски глаза Жана и мрачная, драматическая музыка, сопровождающая сцену, резко диссонируют с пьяной вакханалией ресторанного веселья. Тем самым они не дают зрителю сосредоточиться на разнузданном поведении буржуа, на их выходках и ужимках (снятых вызывающе броско и натуралистично), заставляя постоянно помнить о чувствах, душевном состоянии Жана, созревшего так поздно, — ведь он оказался невольным пособником гибели Луизы и соучастником расправы над восставшим народом.

В целом музыкальная партитура «Нового Вавилона» имеет в основе сюитный принцип организации материала. Она включает в себя несколько развернутых симфонических номеров, в которые подобно коротким монтажным врезкам вплетены интонационно-ритмические обороты танцев той эпохи, фрагменты французских народных и революционных песен («Карманьолы», «Са іга»), цитата из оперетты Ж, Оффенбаха «Прекрасная Елена». Но, пожалуй, самое сильное впечатление производит метаморфоза «Марсельезы», ставшей в фильме лейтмотивом версальцев. Революционная песня, превращенная в официальный гимн буржуазной республики, не только растеряла в «Новом Вавилоне» все свое первоначальное содержание, но выступила в прямо противоположном качестве, как лицемерная, лживая тема-«оборотень», умело маскирующаяся под личиной других жанров (канкана, вальса, галопа). Использованный в «Новом Вавилоне» прием жанровой трансформации, многоликости лейтмотивов, олицетворяющих собой силы зла, ненависти, вражды, будет и в дальнейшем встречаться в киноработах Шостаковича, в особенности в его «шекспировских» фильмах 60—70-х годов.

[208] См.: Д. Шостакович о времени и о себе.— М., 1980, с. 20 — 21.

Оригинальность и творческий подход к музыке не как к нейтрально-фоновому сопровождению немой киноленты, а как к драматургически значимому явлению, стремление к созданию целостной музыкально-визуальной концепции кинопроизведения поставили музыку Шостаковича к «Новому Вавилону» на качественно более высокий уровень в сравнении с другими образцами авторской музыки в немом кино. Однако начинание композитора, получившее горячую поддержку со стороны режиссеров, критиков, композиторов, было встречено с нескрываемой враждебностью музыкантами, работавшими в кино. Техническая сложность партитуры, уходившей корнями в симфонические жанры и требовавшей большой репетиционной работы, высокого профессионального исполнительского мастерства, была не по силам оркестрантам, привыкшим играть в кино польки, галопы и «чувствительные» романсы. Поэтому после двух крайне небрежных исполнений музыка «Нового Вавилона» была надолго забыта и одно время считалась утраченной. Тем не менее она сделала свое дело — фундамент прочных связей музыки кино с классическими жанрами музыкального искусства (в первую очередь симфоническими) был заложен. В течение многих последующих лет они будут развиваться параллельно, взаимообогащаясь и расширяя горизонт возможностей в плане образно-выразительных средств и приемов.

* * *

Наступление эры звукового кино принципиально изменило тип взаимоотношений между изображением и привносимой извне музыкой, свойственный немому кино. В звуковом фильме музыка не только была введена в художественную ткань кинопроизведения, она стала полноправным элементом экранного синтеза с последующим разграничением содержательно-смысловых функций закадрового (авторского) и внутрикадрового (документально-реалистического) способов ее представления. Первый был связан с функциями художественного обобщения и выражал авторское отношение, позицию создателей картины к данной киноситуации, поступкам и поведению героев; второй служил средством конкретизации места и времени действия, использовался для социальной, мировоззренческой характеристики персонажей.

Возникновение звукового кино привело также к дифференциации компонентов звуковой сферы, вступавших порой в довольно сложные сопряжения между собой. Музыка, речь, шумы стали частями фонограммы, и неточная, ошибочная акцентировка или ретуширование одного из слагаемых звукового киноряда могла привести к смысловому искажению сцены и фильма в целом. Кроме того, записанная на пленку музыка утратила способность к поливариантности исполнительских трактовок. Ее отличительным признаком теперь являлась инвариантность эталонной записи звучания,

выдерживающая проверку на «совместимость» с запечатленным на пленку изображением. К специфическим, индивидуальным свойствам музыки игрового кино следовало также отнести ориентацию на авторское начало, что позволило привлечь к работе в кинематографе лучшие творческие силы молодой многонациональной советской композиторской школы. Именно в 30-е годы в титрах кинокартин, демонстрировавшихся на экранах страны, возникают и становятся общеизвестными имена И. Дунаевского, Ю. Шапорина, Д. Кабалевского, В. Шебалина, братьев Дан. и Дм. Покрассов, Г. Александрова, Ю. Милютина, Г. Попова, Т. Хренникова, Н. Богословского, А. Хачатуряна, А. Баланчивадзе, Г. Киладзе, И. Туския. С неожиданной стороны раскрылся в предвоенном звуковом кино талант Шостаковича и Прокофьева. Для многих из перечисленных выше композиторов кино превратилось в своего рода экспериментальную лабораторию, где создавались, проверялись на жизнеспособность, обретали право на существование новые, необычные и невозможные в привычной концертной практике средства и приемы интонационно-тембровой выразительности, рождался собственно кинематографический метод музыкального мышления. Последний основывался на резких «монтажных» стыках разнородного тематического материала, сложных ассоциативных взаимосвязях далеких, на первый взгляд, образов с использованием техники «наплывов», утвердившейся затем и в практике оперно-симфонических жанров. Кроме того, общедоступность и демократичность нового искусства открывали перед композиторами путь к многомиллионной аудитории кинозрителей, давали возможность влиять на чувства и образ мыслей не только отдельного индивида или ограниченной группы почитателей, но более масштабного формирования — массового зрителя-слушателя — с тем, чтобы оказывать воздействие на его художественное, духовное восприятие, формировать эстетический вкус, общую культуру личности.

Указанные выше особенности функционирования музыки в звуковом кинематографе предвоенного десятилетия поставили ее в несколько привилегированное положение в сравнении с более традиционными сферами композиторской деятельности и привлекли к ней внимание критиков. В этот период появились, например, интересные работы И. Иоффе, Б. Балаша, К. Лондона, М. Черемухина, посвященные исследованию специфики музыки кино. Значительные перемены произошли и в недрах самой музыки фильма: стремление композиторов к концептуальному осмыслению драматургии кинопроизведения привело в итоге к формированию двух основополагающих для 30-х годов типов музыкальной драматургии: «симфоническому» и «песенному». Первый из них чаще всего встречался в лентах исторического, историко-революционного, драматического содержания, то есть в фильмах, где главный акцент был перенесен на музыку авторскую, закадровую. Второй тип стал в некотором роде отличительным признаком музыкального кино, в частности кинокомедии. Интересно, что предпосылки для

возникновения названных типов в игровом кино 30-х годов были заложены в ранних киноработах Шостаковича — фильмах «Одна» и «Златые горы», с одной стороны, и «Встречный» — с другой.

Картина Г. Козинцева и Л. Трауберга «О д н а» принадлежала к произведениям переходного периода. Снятая в 1931 году еще по законам немого кино, она впоследствии была озвучена[209]. Неудивительно, что звук использовался в ней с большой осторожностью, причем бытовые шумы почти отсутствовали, а речевые реплики по возможности заменялись музыкой. Примером тому может служить сцена снежного бурана, застигнувшего в пути молодую учительницу (музыка представляла собой живописную программно-изобразительную пьесу для симфонического оркестра), или попытка интонационно-музыкального воспроизведения композитором разговора бая. Все это, конечно, свидетельствовало о сохранении в фильме основ музыкально-образного мышления, свойственного дозвуковому кино[210]. Вместе с тем в музыке фильма «Одна» заметны следы влияния законченной незадолго до этого оперы «Нос», что прежде всего сказалось на применении острогротесковых средств в обрисовке образа сытого и равнодушного бюрократа — председателя сельсовета, а также на «оперном» построении всей сцены его диалога с учительницей Кузьминой.

Подобно опере, в фильме был и свой лейтмотив — простодушная, восторженная фраза «Какая счастливая будет жизнь!», раскрывавшая наивно мещанское (как тогда казалось) представление героини фильма о счастье среди блеска начищенных кастрюль, рядом с мужем, играющим на виолончели. Но по мере столкновения с реальной, невыдуманной жизнью в глухой, пребывающей во тьме невежества и предрассудков алтайской деревушке мужает характер, меняется самосознание молодой учительницы, и избалованная, привыкшая к комфорту ленинградка постепенно становится активной участницей преобразований, развернувшихся в деревне. Перемены, происходящие в душе героини, получают отражение в интонационно-смысловой интерпретации лейтмотива, в звучании которого все более явственно начинают проскальзывать насмешливые, иронические нотки.

Несмотря на ряд интересных находок в области тембровой драматургии и на освоение нового, фонограммного способа бытования музыки в кино, Шостакович остался недоволен проделанной работой. Главным ее недостатком композитор считал отсутствие сквозного симфонического развития, что на практике вело к музы-

[209] Другой такой же вариант — фильм Ю. Райзмана «Земля жаждет», выпущенный в 1930 году как немой, а в 1931 озвученный целой композиторской «бригадой» в составе Р. Глиэра, С. Ряузова и В. Соколова.

[210] «Удельный вес» музыки и степень ее активности в предвоенном звуковом кино были очень высоки. «Увлечение» музыкой объяснялось тем, что вплоть до 1941 года в связи с медленной перестройкой производства и оснащения кинотеатров звуковой аппаратурой большая часть кинолент выпускалась в двух вариантах — звуковом и немом, при этом к последнему иногда прилагался клавир музыкальной партитуры.

кально-тематической обособленности номеров, замкнутости их структуры. Попытка преодолеть этот недостаток была предпринята в следующей звуковой ленте — фильме С. Юткевича «Златые горы»[211], в котором был найден и освоен один из ведущих типов музыкальной кинодраматургии 30-х годов, получивший название симфонического. Его характерная особенность заключалась в тесной, преемственной связи с лучшими традициями оперно-симфонической музыки, произведений камерно-инструментальных, музыкально-сценических жанров, в основе которых лежала литературная программа, сюжетный сценарий. Иногда такие незримые аналогии являлись причиной возникновения в структуре игрового кинофильма довольно сложных музыкальных форм: токкаты, которой открывалась картина «Одна»; фуги, звучавшей в сцене стачки петроградского и бакинского пролетариата в фильме «Златые горы»; реквиема, построенного на симфонической разработке революционных песен, в ленте «Великий гражданин» (2 серии, 1937—1939, режиссер Ф. Эрмлер). Симфонический тип музыкальной драматургии допускал использование в картине песни, которая выступала прежде всего универсальным средством социальной характеристики персонажа или среды, его окружавшей, определявшей его классовую принадлежность. Именно такие функции выполняла в фильме «Златые горы» тема мечты старого рабочего Петра Петровича, принявшая облик «жестокого» романса «Когда б имел златые горы», а также беззаботная песенка «Крутится, вертится шар голубой» (в ее основу был положен известный городской романс начала века «Шарф голубой»), ставшая главным лейтмотивом кинотрилогии о Максиме режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга (1934—1938).

Первоначально мелодия песенки Максима как бы вырастала из самой атмосферы рабочей Нарвской заставы, где родился и вырос лихой ухажер, насмешливый балагур и верный товарищ, всегда готовый к борьбе против несправедливости, Максим (I часть кинотрилогии — «Юность Максима»). Показ постепенного духовного перерождения героя, попадающего в водоворот революционного движения, переоценка им прежних ценностей и обретение новых идеалов приводят к наполнению музыки фильма революционными маршевыми мелодиями и ритмами, волевыми призывными темами. Но песенка «Крутится, вертится шар голубой» остается тем не менее неизменной, как остаются неизменными его душевная открытость и веселый характер.

Симфонический тип музыкальной драматургии встречается и во многих других фильмах 30-х годов с музыкой Шостаковича; это «Любовь и ненависть» А. Гендельштейна (1934), «Подруги» Л. Арнштама (1935), «Великий гражданин» Ф. Эрмлера (2 серии, 1937—

[211] В конце 30-х годов вышла еще одна лента с музыкой Шостаковича — документальный фильм А. Мачерета «Твердеет бетон». Однако прямолинейность плакатной идеи, лежавшей в ее основе, нейтральное фоновое положение музыки в картине привели к созданию невыразительной, откровенно иллюстративной «киномузыки», о которой композитор впоследствии не любил вспоминать.

1939), «Человек с ружьем» С. Юткевича (1938). Им также широко пользовались в своем творчестве Н. Тимофеев («Депутат Балтики»), В. Щербачев («Петр Первый»), Н. Крюков («Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году»), В. Пушков («Валерий Чкалов»), Г. Попов, написавший музыку к легендарному «Чапаеву» братьев Васильевых (1934) .

В ряду кинолент 30-х годов этот фильм выделяется детальной разработкой звукового ряда, в котором музыке отведена одна из важных ролей в формировании эмоциональной реакции зрителя, его оценки, субъективного отношения к разворачивавшимся на экране событиям. В «Чапаеве» почти нет «проходных» мест, где бы музыка использовалась в качестве нейтрального фона. Появление ее в каждой сцене фильма значительно и несет в себе определенную смысловую и драматургическую нагрузку. Например, бесстрастное и вместе с тем подчеркнуто изысканное исполнение белогвардейским полковником «Лунной сонаты» Бетховена превращается для его денщика Митрича в невыносимую пытку (дело в том, что по приказу полковника забили плетьми его брата), прекращающуюся только с резким грохотом падающей на пол щетки. В другом случае, когда ничего не подозревающий о грозящей опасности Чапаев затягивает песню о черном вороне, которую подхватывают затем все красноармейцы, их спокойное и задушевное пение как бы оттягивает наступление трагической развязки и вместе с тем рождает у зрителя почти физическое желание чем-то помочь, как-то их предупредить. Но самым удачным в фильме было звукозрительное решение сцены «психической атаки» отряда Каппеля: в сменяющих друг друга крупных, средних и общих планах наступление белых идет лавиной на горстку вдавленных в землю красных бойцов под непрекращающийся грохот малого барабана. В момент кульминационного напряжения, когда кажется, что нет силы, способной остановить марширующих офицеров-роботов, и красная пехота вот-вот обратится в бегство, вдруг начинает строчить Анкин пулемет. И следом за ним вместе с чапаевской конницей на экран врывается музыка — звучит героическая тема победы. Надо сказать, что подобная тщательная выверенность и дифференциация всех компонентов звукового ряда фильма «Чапаев», использование музыки в качестве средства, моделирующего эмоциональное состояние, влияющего на его силу, управляющего длительностью процесса сопереживания, заставляли зрителей с неослабевающим вниманием и интересом смотреть картину. Однако подобные примеры в звуковом кинематографе 30-х годов встречались еще довольно редко. Вплотную к постановке и разрешению проблем разноуровневого взаимодействия и драматургического согласования элементов звукоряда кинематограф подойдет лишь в 60-е годы. Но тогда перед ним уже будут стоять иные цели и задачи.

Фильм, который принято считать родоначальником музыкальной драматургии песенного типа, появился в 1932 году. Им стал «Встречный» Ф. Эрмлера (сорежиссер С. Юткевич), который, по собственному признанию Шостаковича, был «переломным» в его

кинобиографии. «Встречный» — один из первых советских фильмов, обращенный не к историческому, революционному прошлому или годам гражданской войны, а к мирному настоящему нашего народа. Связанный с темой строительства нового, индустриального общества, он требовал радикального переосмысления всех компонентов кинематографической выразительности, в том числе и музыкального языка картины, который должен был быть созвучным духу времени и ритмам 30-х годов. Интересно, что заметивший все возрастающую популярность массовой песни Эрмлер сам предложил композитору написать для фильма бодрую, энергичную «производственную» песню. Ее рождение происходило почти мучительно, в бесконечных совместных обсуждениях десятков вариантов, пока не был найден тот единственный, который впоследствии был признан классическим образцом советской массовой песни довоенных лет.

Легкая, упругая, стремительная, пронизанная оптимистическим мироощущением мелодия «Песни о встречном» стала сквозным лейтмотивом картины, придала ей композиционную завершенность. Более того, песня, как бы вобравшая в себя радость коллективного созидательного труда, была вынесена композитором в заставку фильма, что позволило с самого начала выделить ее из остального музыкального материала киноленты. Была освоена и новая форма функционального введения песни в игровое действие: из вставного театрально-концертного номера она превратилась в часть сюжетно-игровой сцены, ее естественное продолжение. Более того, песня обладала мощным энергетическим импульсом, способным динамизировать движение зрительного ряда, и одновременно она могла перевести любую, имевшую реально-жизненный прототип ситуацию в план художественного обобщения, поднять ее до уровня общезначимого, типического и даже идеального.

Четкость ритмического рисунка, маршевость, структурная расчлененность и интонационная простота мелодии, в которой гармоничная соразмерность чередований нисходящего и восходящего движения сочеталась с опорой на энергичный квартовый затакт и звуки мажорного трезвучия, — все это наполнило «Песню о встречном» свежестью, изяществом, сделало ее простой и доступной, подлинно демократичной в выражении темы-идеи фильма. Не случайно вскоре после выхода картины на экраны страны «Песня о встречном» шагнула за пределы фильма и начала новое, «внеэкранное» существование. В дальнейшем такая «кинематографическая» и в то же время «концертная» форма бытования советской массовой песни становится явлением настолько привычным, что композиторы, приступая к работе над песней, будут специально ориентироваться на ее всеобщее распространение именно с помощью кино. Со своей стороны, режиссеры будут искать способы яркого, эмоционально-зрелищного представления песни на экране. Лучшим доказательством тому могут служить кинокомедии Г. Александрова и И. Пырьева с музыкой И. Дунаевского, в творчестве которого песенный тип музыкальной драматургии достиг наивысшей, кульминационной точки развития, породив бесчисленное множество подражаний.

И. Дунаевский дебютировал в игровом кино в 1933 году и за восемь предвоенных лет стал автором музыки к семнадцати фильмам, неравноценным по художественным достоинствам и мастерству. Начинал он на киностудии «Белгоскино» в картине В. Корш-Саблина «Первый взвод», прошедшей не замеченной и критикой и зрителями. Но уже второй фильм, поставленный учеником и соратником Эйзенштейна Г. Александровым, сделал имена режиссера и композитора знаменитыми. Этим фильмом, вызвавшим бурю восторгов и гром негодования, были «Веселые ребята» (1934).

В чем только не упрекали их создателей: в подражании второсортным голливудским образцам, в отсутствии цельной драматургии, в которой 12 музыкальных аттракционов существовали вполне самостоятельно, весьма условно скрепляясь нехитрым сюжетом, и наконец, в заимствовании композитором в качестве интонациониой основы для популярнейшего «Марша веселых ребят» мелодии из мексиканской песни. Подобные обвинения и позднее не раз звучали в адрес композитора, подкрепляясь пристрастной «экспертизой», устанавливавшей то близкое родство «Песни о Родине» («Цирк») с народной песней о Степане Разине, то доказывавшей очевидное сходство песни «Вьется дымка золотая-придорожная» («Волга-Волга») и «Песни о веселом ветре» («Дети капитана Гранта») с «Попутной песней» Глинки и «Песней о встречном» Шостаковича. Вероятно, можно было бы отыскать и другие примеры музыкальных аллюзий Дунаевского, что было не таким уж редким явлением в культуре нашего века. Что же касается самого кинематографа, то первым, кого можно было смело обвинить в плагиате, был великий Чарли Чаплин, в фильмах которого звучало немало мелодий откровенно «россиниевского» происхождения. С Дунаевским дело обстояло гораздо сложнее, чем пытались представить его противники, ибо здесь должно говорить не столько о прямом заимствовании, сколько о внутренней творческой переработке, переосмыслении музыкально-интонационного словаря современной эпохи, о создании на его основе принципиально нового, героико-романтического стиля мышления, в котором ясно ощутима глубинная связь русских народных и революционных песенных традиций с эстрадно-джазовыми мелодиями и ритмами 20—30-х годов.

За «Веселыми ребятами» последовала целая плеяда киноработ композитора в фильмах: «Три товарища», «Вратарь» (режиссер С. Тимошенко), «Дети капитана Гранта» (режиссер В. Вайншток), «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь» (режиссер Г. Александров), «Богатая невеста» (режиссер И. Пырьев). В каждом из этих фильмов песня выступала квинтэссенцией, идеологическим фокусом (определение самого Дунаевского), дававшим толчок драматургическому развитию кинопроизведения. Следовательно, подчеркивал композитор, песня «должна таить в себе, в своей музыкальной фактуре и в особенностях текста возможности

такой внутренней драматургии, возможности симфонического обогащения, разработки и вариантности»[212].

Симфонизация песни, допускавшая разнообразную жанровую трансформацию, «монтажную» гибкость формы, использование пространных инструментальных номеров, тесно связанных с песенным материалом фильма и как бы являвшихся его естественным продолжением, – вот что привлекало прежде всего в киноработах Александрова – Дунаевского. Обращала на себя внимание и удивительная согласованность взаимодействия музыки и изображения, что достигалось единственно возможным, хотя и чрезвычайно смелым для тех лет путем. Дело в том, что Александров и Дунаевский первыми в стране начали проводить съемки фильма не под «черновую» фонограмму или композиторскую импровизацию на рояле, а под готовую, тщательно записанную «чистовую» музыкальную фонограмму. Это, с одной стороны, позволяло добиваться от актеров предельного эмоционального и ритмического соответствия пластического рисунка роли музыкальному образу, с другой – помогало режиссеру монтажно выстроить сцену, подчиняя именно музыке движение сюжета, найти верное решение визуального представления песни на экране.

Обычно музыкальная драматургия песенного фильма включала целый песенный «венок», куда входили лирические, шуточные, комедийные песни, а также песни, написанные в жанре романса, баллады, вальса или озорных деревенских частушек. Но центральное положение в фильмах Александрова – Дунаевского занимала песня-марш. Иногда сама история ее создания могла стать сюжетом картины, как то случилось с «Песней о Волге» из фильма «Волга-Волга» (1938). Удивительные метаморфозы происходят с частушкой, сочиненной письмоносицей Дуней. Она то преображается в удалую русскую плясовую, то в пьесу для духового оркестра, пока наконец не становится горделивым, торжественным гимном (не лишенным, однако, чрезмерной помпезности), прославляющим талантливость простого народа. Прекрасная сказка о Золушке, как, впрочем, и разнообразные варианты сюжета о «гадком утенке», к которым тяготел в своем творчестве Александров, оказались близки композитору, увидевшему в них безграничный простор для фантазии, возможность создания многочисленных интонационно-мелодических, ритмических, оркестрово-тембровых, жанровых и прочих «версий» музыкальных тем.

Одним из лучших достижений творческого содружества режиссера и композитора, безусловно, является музыкальная кинокомедия «Цирк» (1936). Она построена на мелодраматической истории любви американской циркачки Марион Диксон и советского изобретателя Мартынова, в которую искусно вплетены остродраматические мотивы политической интриги и комедийно-трюковые сцены «из жизни цирковых артистов». Кроме того, лирическая

[212] *Дунаевский И.* Песня в фильме.– В кн.: И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания.– М., 1961, с. 30 – 31.

линия взаимоотношений главных героев оттеняется комедийной, связанной с забавными приключениями также влюбленных друг в друга Расчки и Скамейкина. Отметим, что подобное противопоставление двух (лирической и комедийной) пар, развитость их музыкальных характеристик свидетельствовали о более сложной организации фильма и о постепенном переходе композитора к новому жанру – киноопереттe, занявшей ведущее место в его творческой кинобиографии 40 – 50-х годов.

Отличительной особенностью киноленты, ее драматургии выступает не только выделение двух кульминационных зон развития, но и расположение их в непосредственной близости, а именно в финале фильма, благодаря чему создается ощущение непрерывного динамического нарастания. Одной из этих вершин является «Лунный вальс» Марион Диксон («В ритме вальса все плывет»), считающийся лучшим образцом песни-вальса, обаяние которого испытают многие советские композиторы, в частности Т. Хренников, написавший для кинокартины «Свинарка и пастух» режиссера И. Пырьева широко известную «Песню о Москве» (1941).

Второй, генеральной кульминацией фильма «Цирк» стала «Песня о Родине», вобравшая в себя главную идею кинопроизведения. Но если в «Веселых ребятах» и «Волге-Волге» ведущая песня-лейтмотив заявлялась с самых первых кадров и в дальнейшем уподоблялась рефрену, оттенявшему контрастно-жанровые темы-эпизоды, то в «Цирке» был избран другой путь. Знакомство зрителей с «Песней о Родине» происходило именно тогда, когда он уже знал о тяжелой судьбе Марион, когда испуганная и затравленная женщина начинала освобождаться от страха «разоблачения» и между ней и Мартыновым вспыхивало взаимное чувство. В момент его пробуждения в картине возникал «лирический» вариант песни, к которому сразу же «прилагался» образец совершенно иного образно-стилистического переосмысления «Песни о Родине», предстающей в облике блестящей, намеренно бравурной фортепианной импровизации на эту же тему (Марион пытается заглушить плач своего черного ребенка в соседней комнате). В финале фильма любовь и счастье, которые пришли к героям «Цирка», оказываются увязанными авторами с социалистической мифотворческой идеей о свободе, равенстве, братстве народов, возможных только в Советской стране. И тогда «Песня о Родине» наполняется мощью симфонического звучания, камерное пение уступает место хору и солистам, распевные интонации обретают маршевую чеканность шага колонн первомайской демонстрации на Красной площади. Поступательность процесса становления главного лейтмотива получает, таким образом, поддержку и в визуальном ряде кинопроизведения.

Опыт Дунаевского вдохновил многих композиторов на создание песен-маршей в кино, обогатившихся со временем новыми темами и содержанием. Примером творческого отношения к песенному жанру являлась музыка Дм. и Дан. Покрассов к музыкальной кинокомедии И. Пырьева «Трактористы» (1939), где впервые возникла мужественная, рожденная тревожной обстановкой в Европе и

озаренная отблесками недавних дальневосточных событий, оборонная, связанная с защитой Родины песня-марш.

Жанр музыкальной кинокомедии занимал лидирующее положение в советском кинематографе довоенного периода, однако он не был единственным его представителем. В начале 40-х годов кинорежиссером А. Ивановским и композитором Д. Кабалевским была предпринята попытка выйти за рамки «песенного» фильма и расширить жанровый диапазон музыкального кино. Первой их работой стала «Музыкальная история» (1940), главную роль в которой исполнил молодой, но уже пользовавшийся большой известностью С. Лемешев. Фильм принадлежал к разряду любимых кинозрителями и распространенных на Западе картин с участием популярных певцов и музыкантов. Их влияние оказалось настолько сильным, что авторы «Музыкальной истории» так и не смогли вполне от него освободиться и создали фильм, весьма близкий к своим голливудским прототипам. В нем, конечно, было много музыки. Значительная ее часть была связана с исполнением Лемешевым арий из классического оперного репертуара (подбор осуществлен Д. Астраданцевым). В результате оригинальная музыка, написанная Кабалевским, заняла в картине второстепенное, «теневое» положение, реализовав свои возможности лишь в сцене объяснения героя с невестой.

Иная ситуация сложилась в кинокомедии «Антон Иванович сердится» (1940) . Двигателем сюжета здесь стал конфликт между сторонниками легкой и серьезной музыки, что в полной мере помогло раскрыться таланту композитора. Музыкальные номера, связанные с характеристикой двух «противников» — старого профессора консерватории и влюбленного в оперетту молодого композитора,— пронизаны мягким юмором, в котором скрыта довольно бесхитростная мысль: всякая музыка хороша, кроме плохой. Наглядными образчиками последней выступают «опусы» композитора-формалиста Керосинова. Кабалевский показывает в острогротесковой, сатирической манере как процесс «сочинительства», так и достигаемый в итоге затраченных «усилий» результат, представляющий собой бессмысленное нагромождение звуков. Кульминацией, вершиной творчества Керосинова становится создание им самого «гениального» произведения, в основу которого легла старая, известная всем с детства песенка «По улице ходила большая крокодила». Внешне безобидная, она приобретает в картине одновременно и нагло-вычурное и жалкое звучание, высвечивая духовное ничтожество самоуверенной бездарности и то социальное зло, которое она собой являла.

Интересными были и более ранние киноработы Кабалевского, среди которых выделяется музыкально-драматическая лента Г. Рошаля и В. Строевой «Петербургская ночь» (1934), снятая по мотивам произведений Достоевского. Сосредоточенность внимания постановщиков на трагической судьбе крепостного музыканта послужила причиной выбора композитором именно монотематического принципа развития материала, построенного на теме народной

«Песенки погорельца», причем каждое ее новое проведение динамически соотнесено с предыдущим. Предстающая сначала в облике жалобного плача-причета, песня-лейтмотив оставляет глубокий след в душе Егора Ефимова, который слышит в ней голос страдающего народа. Во второй раз «Песенка погорельца» принимает вид блестящей, проникнутой искренним, взволнованно-патетическим чувством скрипичной «Импровизации», исполняемой музыкантом в салонах петербургской знати[213]. Но вдохновенная игра артиста встречает у чопорной и холодной публики только непонимание и откровенную враждебность. Еще одна судьба оказывается сломленной, но сама мелодия песни остается жить, наполняясь новым содержанием. И в последней сцене фильма одинокий, спившийся человек неожиданно узнает свою музыку в суровой, мужественной революционной песне-клятве каторжников, отправляющихся в далекую ссылку. Такая концептуальная цельность музыкального замысла «Петербургской ночи», уходящая корнями в русскую классику прошлого столетия, опиралась непосредственно на опыт оперного театра, народных музыкальных драм и симфонический метод становления и развития тематического материала. В дальнейшем данный тип музыкальной драматургии игрового фильма будет использован во многих историко-биографических лентах 40—50-х годов.

Следующее предложение Кабалевский получил от одного из крупнейших мастеров советского кино — украинского кинорежиссера А. Довженко (представителя поэтико-романтического направления). Их совместную картину «Аэроград» (1935) критика впоследствии назовет «лирико-эпической кинопоэмой о современниках, об их труде и борьбе, об их любви к родной земле»[214]. Весь пронизанный музыкально-поэтическими метафорами, среди которых особенно выделялись неторопливо-созерцательные лирические «пейзажные запевы», фильм ставил перед композитором достаточно сложные задачи: музыке предназначалось не только определять в нем место действия и давать характеристику персонажей, эмоциональную оценку всему происходящему, но и раскрывать доступными выразительными средствами глубинную, кровную связь героев с природой, с родной землей. Более того, по замыслу Довженко, музыка должна была стать частью изобразительного ряда кинопроизведения, существовать в нерасторжимом единстве всех компонентов кинематографического синтеза. Однако буквальное следование указаниям режиссера привело композитора к иллюстративности, несамостоятельности в выражении авторской позиции. В результате музыке «Аэрограда», в том числе ее главному лейтмотиву — песне «До свиданья, мама, улетаю в дальние края», выполненному в профессиональном отношении почти безупречно,— не хватило

[213] «Импровизация» Кабалевского из кинокартины «Петербургская ночь» довольно скоро обрела жизнь в качестве самостоятельной сольной пьесы в концертных программах скрипачей.

[214] *Корниенко И.* Кино Советской Украины.— М., 1975, с. 105.

той глубины философско-образного обобщения событий реальной действительности, которая была свойственна визуальному ряду фильма.

Через четыре года Довженко вновь обратился к Кабалевскому, на этот раз в связи с постановкой историко-революционной картины, посвященной герою гражданской войны Щорсу. Национальная украинская тема, звучавшая в фильме, заставила композитора пойти по пути, весьма традиционному для русской классической школы и основанному на широком привлечении цитатного материала, включению в оригинальный авторский текст элементов стилизации, нацеленной на воспроизведение характерных мелодико-интонационных особенностей украинского фольклора и специфических приемов народного музицирования. Однако этот несколько отстраненный взгляд «со стороны», лишенный подлинного духовно-сущностного проникновения и постижения истоков украинской народной музыкальной культуры, о чем мечтал Довженко, не позволил композитору достичь поставленной перед ним цели. Примерно то же самое происходило с кинолентами, снятыми выездными московскими и ленинградскими киногруппами в республиках Средней Азии и Закавказья. Дальше показа каких-то общеизвестных внешних этнических особенностей жизни, характера, музыки народов той или иной национальности они, как правило, продвинуться не смогли. Каждой советской республике надо было готовить собственные кадры, растить своих режиссеров, актеров, композиторов и людей других творческих профессий.

* * *

В 30-е годы многие кинематографические школы республик Грузии, Армении, Азербайджана, Казахстана, Средней Азии делали еще только первые шаги, осваивая азы нового искусства, либо вообще находились в зачаточном состоянии. Бóльшая часть их работ несла на себе печать ученичества, но интересно, что именно в музыкальном решении они оказывались наиболее свободными и независимыми в проявлении национальных чувств, темперамента, языка, художественно-образного мышления. Обращение к фольклору, к древнейшим пластам народного искусства, введение в традиционные симфонические составы европейского оркестра национальных инструметов и приемов исполнительства, свойственных восточной музыке, удивительный сплав восточного и западного стилей — все это можно было встретить в музыке кино 30-х годов. Примером творческого подхода, понимания важности и значительности задач, стоявших перед музыкой звукового фильма, является первая армянская звуковая кинолента «П э п о», выпущенная Ереванской киностудией в 1935 году.

Крепкая сценарная основа, мастерство постановщика фильма А. Бек-Назарова, сильный актерский ансамбль и украсившая картину «превосходная музыка впервые пришедшего в кино, тогда еще совсем молодого Арама Хачатуряна» (так спустя тридцать лет

отозвался о музыке «Пэпо» киновед Р. Юренев[215]) привлекли всеобщее внимание. Лента пользовалась успехом у зрителей и была признана одним из крупнейших достижений советского кино предвоенного десятилетия.

С точки зрения музыкального решения, фильм любопытен прежде всего отказом от внешней иллюстративности. Создавая музыку «Пэпо», композитор отталкивался главным образом от музыкальной живописности народных сцен, рисующих быт и нравы местных жителей старого Тифлиса, среди которых особенно выделялись карачогели — городские ремесленники и торговцы-разносчики, к которым принадлежал и бедняк Пэпо.

Партитура фильма включает в себя девять развернутых симфонических номеров. Здесь и жанровые зарисовки, обрядовые сцены, песни, и инструментальная музыка, связанная с характеристикой персонажей. Особенно колоритно и разнообразно представлен в музыке собирательный образ карачогели. Не ограничивая себя введением в партитуру фильма известных армянских народно-песенных и танцевальных мелодий, Хачатурян обратился к более глубоким пластам национальной культуры — творчеству великого ашуга XVIII века Саят-Новы, к старинным инструментальным наигрышам на народных кавказских инструментах, вдохнувшим жизнь в стены и улочки древнего города, раскрывшим его своеобразие и красоту. Так, например, лирические эпизоды фильма сопровождает протяжный звук дудука, наполненный грустью и в то же время чувственной страстью.

Миру простого люда противопоставляется мир лавочников, мещан и обывателей. С их появлением картина резко меняется. В права вступает, как писала Н. Микоян, «совсем иная образность, иной круг интонационных характеристик. Вместо проникновенно-напевной музыки, песенно-инструментальных мелодий или народно-жанровых сцен — угловатые, обнаженно саркастические музыкальные штрихи; вместо тонкой, неповторимо национальной окраски — безликость интонационных оборотов грубо европеизированной „восточной музыки“»[216]. Окарикатуренным образцом такой «восточной музыки» предстает в «Пэпо» бальная лезгинка, сопровождаемая уродливыми и жалкими «светскими» ужимками Зимзимова и его жены, развлекающих своих высокопоставленных гостей, которые пришли отметить награждение купца медалью «За развитие русской торговли».

Но в соответствии с идеологическими установками того времени симпатии постановщиков были с теми, кто собрался, чтобы выразить свою поддержку Пэпо, смело вступившему в борьбу против богачей. Фильм завершается большой народной сценой у стен тюрьмы, где томится Пэпо. Она построена на теме героической песни «Кёроглы», которая была для народов Закавказья символом свободы и мужества.

---

[215] *Юренев Р.* Советская кинокомедия.— М., 1964, с. 314.

[216] *Микоян Н.* Киномузыка Арама Хачатуряна.— М., 1984, с. 22.

Сотрудничество Хачатуряна с режиссером Бек-Назаровым было продолжено в фильме «Зангезур» (1938, сорежиссер Я. Дукор). Однако если в «Пэпо» композитор использовал контрастно-динамический принцип сопоставления разнохарактерных музыкальных номеров, то здесь он впервые обратился к монотематизму, сквозному развитию, лейтмотивизму. Более того, в «Зангезуре» был с успехом применен симфонический тип музыкальной драматургии, обладавший большим внутренним потенциалом в плане художественно-образного обобщения, всестороннего раскрытия характеров персонажей, данных не в статичном сопоставлении, а в динамическом развитии. Заметим, что в последующие десятилетия симфонический тип драматургии станет преобладающим в армянском игровом кино вплоть до 60—70-х годов.

Из фильмов других республик заслуживает внимания дебют азербайджанских кинематографистов. Поставленный в 1939 году и обращенный к историко-революционной теме времен гражданской войны фильм Самеда Марджанова «Кендиляр» («Крестьяне») вошел в историю азербайджанского кино. То, что его главным героем стал молодой ашуг Гайдамир, обусловило выделение музыки в качестве одного из основных персонажей действия. Композитор и дирижер фильма Таги-заде Ниязи наполнил фильм яркими и колоритными национальными мелодиями, развернутыми симфоническими эпизодами, усилившими драматизм и эмоциональную активность сюжетного повествования. Однако о создании целостной концепции, выполнении музыкой важных драматургических функций здесь еще говорить не приходится, ибо композитор предпочел придерживаться в своей работе конкретных, прикладных по значению целей и задач, которые диктовал ему зрительный ряд фильма.

* * *

Вторая половина 30-х годов была отмечена двумя выдающимися событиями в истории музыки кино. Одно из них связано с рождением фильма-оперы, другое — с созданием «Александра Невского».

В 1936 году украинский режиссер И. Кавалеридзе поставил первый в советском кино фильм-оперу. Это была экранизация классики украинской музыки — оперы Н. Лысенко «Наталка-Полтавка». Через два года он повторил свой опыт, сняв оперу С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Интересно, что, хотя данные оперы в это же время шли на сцене Киевского театра оперы и балета, режиссер отказался от соблазна зафиксировать на пленку уже готовые спектакли, ограничившись выполнением функций «технического посредника» между оперой и зрителем. Он постарался сделать кинематографический вариант музыкального произведения. Присутствие в обеих операх разговорных диалогов в значительной степени облегчило ему задачу и помогло осуществить плавную модуляцию от обычного игрового фильма с его

достоверно-бытовыми реалиями в условный образный мир экранной оперы.

К числу несомненных достоинств и новаторских приемов фильмов-опер Кавалеридзе принадлежит решительный отказ от театральной бутафории и машинерии, от замкнутости действия в ограниченном пространстве сцены и выход на натуру. Панорамные пейзажи украинской природы занимают большое место в оперных фильмах, подчеркивая особую красоту, поэтичность и национальное своеобразие музыки, ее вдохновенно-взволнованный, романтический строй. Кроме того, в «Наталке-Полтавке» и «Запорожце за Дунаем» режиссеру удалось достаточно убедительно разрешить одну из «вечных дилемм» оперы — проблему внешнего соответствия, а чаще несоответствия певцов образам их персонажей, отсутствия у многих исполнителей настоящего драматического таланта, что превращало порой оперный спектакль в пресловутый «концерт в костюмах». Исходя из того, что звуковое кино предполагает раздельную съемку и запись звука, Кавалеридзе решился ввести в фильм драматических актеров, дублировавших на экране певцов. Так возникла и получила практическую реализацию идея «двойного состава», остающаяся до сих пор актуальной и действенной при киноэкранизации оперных произведений.

Таким было начало одного из самых сложных и специфических жанров звукового кинематографа, выполнявшего важные функции просветителя, популяризатора классического наследия и ставившего задачей приобщение широких масс трудящихся к высокому искусству. Разумеется, в те годы речь шла главным образом об адаптации оперы к художественно-выразительным и техническим средствам кино, а не о создании оригинального жанра кинооперы, хотя первый шаг в этом направлении был в определенном смысле уже сделан С. Эйзенштейном и С. Прокофьевым в фильме «Александр Невский» (1938).

Собственно, такой цели авторы «Александра Невского» перед собой не ставили, и в «чистом» виде называть его оперным фильмом было бы неверно. Но вместе с тем именно в «Александре Невском» были открыты основные принципы и технология работы композитора и кинорежиссера над фильмом-оперой. Построение кинокадра как многоголосного комплекса, вбирающего в себя целый ряд линий, «из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого»[217],— такова была установка создателей фильма, которой они придерживались весьма последовательно.

Идея гармоничной образной синхронности звука и изображения, обоснованная Эйзенштейном, получила детальное развитие в звукозрительной партитуре фильма, где именно музыка, ее структурная организация диктовала визуальному ряду принцип построения композиции, светового решения, монтажа. Ярким примером актив-

[217] *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж.— В кн.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. В 6-ти т., т. 2.— М., 1964, с. 192—193.

ного воздействия музыки на пластический, ритмический, образно-драматургический рисунок кинодвижения может служить сцена «Ледовое побоище», занимающая 35 минут экранного времени (редкий случай батальной сцены подобной протяженности во всем мировом кинематографе) .

Музыка «Александра Невского», которая по своим художественным достоинствам по праву относится к лучшим, стоящим на уровне «высоких» образцов оперно-симфонического и ораториального жанров достижениям советского киноискусства, подвергла серьезному сомнению справедливость утверждений определенной части критиков о некой «второсортности» музыки фильма. Она доказала, что и в данной области композиторского творчества может быть применимо (и должно быть применимо) такое философско-эстетическое понятие, как художественная ценность.

Прокофьев был одним из первых, кто начал смелые эксперименты со звукозаписывающей аппаратурой и магнитофонной лентой. Надо сказать, что он довольно быстро заметил преимущество увеличения числа микрофонов в студии (четыре вместо одного), что позволяло звукооператорам получить более ровное звучание оркестра, который стал разбиваться на группы. Согласно простой логике, музыканты, игравшие на инструментах с сильным звуком, помещались как можно дальше от микрофона, а с более слабым – поближе. Эта возможность влиять на силу звучания музыкального инструмента во время записи послужила толчком к созданию знаменитой прокофьевской «перевернутой оркестровки», сделавшей «большим и страшным» гобой и «маленькой» трубу. В то же время чрезмерно близкое расположение валторн у микрофона, травмировавшее пленку и искажавшее тембр инструмента, позволило композитору искусственным путем получить поражавший его современников рев «тевтонских» труб, воспроизвести который в концертных условиях было практически невозможно.

В целом в построении музыкальной концепции «Александра Невского» Прокофьев ориентировался прежде всего на оперно-эпический тип драматургии. Отсюда неторопливость в развертывании музыкальной мысли, превалирование принципа контрастного сопоставления статичных сцен-состояний, в люфт-паузах которых возникали напевно-ритмизованные, с элементами речитативной мелодекламации реплики действующих лиц. Дальнейшее развитие взаимоотношений музыки и изображения, выявление их внутреннего, глубинного родства будет продолжено в новой киноработе Эйзенштейна и Прокофьева – фильме «Иван Грозный», съемки которого будут проходить в тяжелейших условиях военных лет.

Итак, за десять лет существования звукового кино музыка фильма добилась больших успехов, превратившись в особый, специфический вид композиторского творчества, что позволяет говорить о ней как о заметном и ярком явлении отечественной музыкальной культуры 30-х годов.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Аав Э.— 59
Абашидзе И. В.— 267
Абеле А.— 219
Авраамов А. М.— 89, 144
Агапкин В. И.— 116
Агасян В. А.— 88
Адан А. Ш.— 404
Азарбаев К.— 86
Азмайпарашвили Ш. И.— 229
Акиев К.— 86
Акопян А.— 88
Аладов Н. И.— 61, 218, 228, 447
Александров А. В.— 43, 78, 81, 83, 85, 89, 269
Александров Ан. Н.— 207, 227, 229, 233, 249, 254, 255, 261—264, 267, 268, 297, 312
Александров Б. А.— 48, 444—447
Александров Г. В.— 45, 48, 79, 453, 456, 461—462
Алексеев А. Г.— 94, 106
Алексеев П. И.— 132
Алымов С. Я.— 75, 81, 85
Алябьев А. А.— 113, 123, 266
Аммосов М.— 71
Андерсен Х. К.— 404
Андреев В. В.— 91, 130—132, 135, 140
Андриашвили А.— 220
Ансерме Э.—206
Ансимов Г. П.—433
Антонова Е. И.— 46, 338, 350
Антюфеев Б. И.— 229
Апсолон А. Н.— 80
Аракишвили Д. И.— 219, 220, 387
Арапов Б. А.— 216
Арбатов И. И.— 424
Арендс А. Ф.— 390
Аренский А. С.— 133, 238, 246
Арманд П. Н.— 83
Аришгам Л. О.— 458
Арутюнян М. Г.— 4
Архангельский А. А.— 268
Асафьев Б. В.— 13, 27, 30, 34—36, 40, 47, 57, 68, 94, 146, 161, 172, 206, 217, 240, 245, 246, 256, 257, 264, 270, 293, 342, 347, 394, 396, 397, 404, 411—416
Асеев Н. Н.— 77, 271
Асламазян С. З.— 228
Астраданцев Д. Б.— 453, 464
Атуров И.— 88
Ахметов Х. Ф.— 89
Ашрафи М. А.— 70, 380

Багрицкий (наст. фам. Дзюбин) Э. Г.— 145
Бадалбейли А. Б.— 421, 425
Бадридзе Д. Г.— 46, 338
Байсеитова К. Ж.— 46, 68
Балакирев М. А.— 62, 122, 137
Балаш Б.— 456
Баланчивадзе А. М.— 53, 67, 208, 216, 219, 222, 229, 387, 421—423, 426, 456
Баланчивадзе М. А.—178, 295
Баланчин Дж.—403
Баласанян С. А.— 70, 380
Бальзак О. де — 410, 416
Бальмонт К. Д. — 172, 237, 273
Бальсис Э. К.— 53
Банович Л. М.— 134
Баратынский Е. А.— 254, 264
Баратов Л. В.— 339
Барвинский В. А.— 227
Баркова А. А.— 260
Барсова В. В.— 46, 160, 298, 338.
Барсова И. А.— 173
Барто А. Л.— 267
Барток Б.— 34, 39, 41, 42, 54, 389
Бархударян С. В.—228
Баталов Н. П.—111
Батуев П. А.— 381
Бах И. С.— 101, 188, 196, 239, 252, 311
Бедный Демьян (наст. имя и фам. Е. А. Придворов) —75, 76, 222, 254, 258, 341
Безыменский А. И.—76, 170
Беккер П.— 230
Бекман-Щербина Е. А.— 133
Бек-Назаров А. И.— 466, 468
Белобородов Н. И.— 130
Белый В. А.— 33, 76, 80, 84, 88, 201, 259, 271, 292
Бельский И.— 403
Беляев В. М.— 30, 69
Беляев Ю.— 434
Бенуа А. Н.— 390
Бер Б. Б.— 394
Берг А.— 34, 39, 41, 42, 54, 303, 365, 389
Берлинский П. М.— 382
Бернес М. Н.— 111
Бессель В. В.— 130
Бессмертный М.— 97
Бестужев Б.— 95
Бетховен Л.— 9, 31, 32, 99, 115, 129, 134, 157, 177, 209, 210, 226, 230, 238, 403, 413, 459
Бизе Ж.— 46, 134
Бирман С. Г.— 358
Бирюков Ю. С.— 249
Блантер М. И.— 21, 43, 79, 80, 83, 84, 90, 94, 97, 98, 110
Блок А. А.— 36, 145, 235, 256, 257, 265, 271, 279, 395
Блуменфельд Ф. М.— 103
Бобров Ф.— 97
Бобровский В. П.— 251, 252
Богатырев А. В.— 53, 61, 379
Богданов Ф. Ф.— 259
Богданов-Березовский В. В.— 99
Богословский Н. В.— 83, 203, 456
Богуславский К. Е.— 24, 63, 87, 88
Большаков Г. Ф.— 46, 338
Бомарше П. О.— 408
Борисов В. Т.— 65, 218, 259
Бородин А. П.— 25, 46, 71, 119, 132, 133, 146, 227, 230, 264, 274, 276, 297, 379, 384, 410, 427
Брамс Й.— 177, 189, 209
Брехт Б.— 32, 298, 303

* Составила А. А. Нагаева.

Брик О. М.— 98
Брукнер А.— 42, 189
Брусиловский Е. Г.— 70, 88, 296, 380
Брюсов В. Я.— 159, 329
Брюсова Н. Я.— 259
Булат Т. П.— 63
Булгаков М. А.— 51
Буни В. Г.— 143
Бычко В. В.— 88
Бэлза И. Ф.— 453
Бюль-Бюль (наст. имя и фам. М. М. Мамедов) — 46, 338, 382

Вавич М.— 90
Вагнер Р.— 46, 115, 129, 168, 326, 327, 340
Вайль К.— 32, 303
Вайнберг М. С.— 176
Вайнонен В. И.— 407, 411, 412
Вайнштох В. П.— 461
Валеев М. М.— 89, 382
Вальтер Б.— 42, 55
Варламов А. В.— 111
Варпаховский Л. В.— 101
Василенко С. Н.— 39, 70, 118, 122, 136, 137, 139, 140, 147, 216, 229, 261, 301, 380, 402, 411, 412
Васильев-Буглай Д. С.— 75, 76, 78, 254, 269, 270, 292
Васильевы братья (псевд.; наст. имена и фам. Г. Н. Васильев и С. Д. Васильев) — 459
Васина-Гроссман В. А.— 255, 264, 301
Вахит Х.— 381
Вахтангов Е. Б.— 30, 41, 145, 299, 323, 404
Вебер К. М.— 326
Веберн А.— 39, 381
Великанов В. В.— 422
Вербицкая Е. М.— 46
Верди Дж.— 46, 104
Веревка Г. Г.— 63, 87, 88, 294
Вериковский М. И.— 63, 64, 87, 421, 447
Вернадский В. И.— 25
Вертинский А. Н.— 91, 94, 97, 108
Вертов Дзига (наст. имя и фам. Д. А. Кауфман) — 102, 452
Верхарн Э.— 153, 293
Верховинец (наст. фам. Костев) В. Н.— 87
Веселков Г. Н.— 88
Вечеслова Т. М.— 48
Вилинский Н. Н.— 227
Вильбушевич Е. Б.—97, 99
Вильямс П. В.—421
Виноградов Г. П.— 110
Виноградов Н.— 392
Вирта Н. Е.— 350
Витгенштейн П.— 213
Витол Я.— 50, 60, 219, 295
Власов В. А.— 70, 216, 229, 296, 421
Волженин В. М.— 83
Волков Н. Д.— 412
Воробьев Г. В.— 89
Воронский А. К.— 98
Вронский В. И.— 425
Вудинг С.— 102
Вызго Т. С.— 70, 380
Вялыцева А. Д.— 90, 91, 97

Гааль Ф.— 44
Габичвадзе Р. К.— 266
Габович М. М.— 411, 426
Габрилович Е. И.— 101
Гаджибеков У. А. Г.— 24, 26, 48, 53, 66, 67, 87, 142, 295, 297, 382, 383, 447
Гайгерова В. А.— 229, 233
Гайдай З. М.— 44, 338
Гайдебуров П. П.— 240
Гайдн И.— 156, 188, 209, 251
Галицкий Я. М.— 83
Гасанов Г. А.— 73, 87, 382
Гаук А. В.— 45
Гедике А. Ф.— 39, 172, 261
Гельцер Е. В.— 400
Гендельштейн А. А.— 458
Герд (наст. фам. Чайников) К. П.— 71
Геркен Е. Г.— 434
Герман П. Д.— 75, 92, 96
Гершфельд Д. Г.— 88
Гиззат Т.— 73, 381
Гилельс Э. Г.— 45
Гинзбург Г. Р.— 36, 182
Гиппиус З. Н.— 147
Гладковский А. П.— 302
Глазунов А. К.— 27, 113, 132, 146, 151, 152, 189, 227, 230—233, 269, 280, 390, 404
Глинка М. И.— 25, 46, 113, 122, 123, 134, 137, 184, 232, 264, 274, 276, 287, 297, 301, 313, 340, 384, 410, 461
Глиэр Р. М.— 16, 26, 39, 70, 102, 118, 134, 144, 200, 207, 216, 221, 227, 232, 233, 302, 380, 383, 391, 397, 400, 457
Глушков П. Т.— 218
Глюк К. В.— 413
Гнесин М. Ф.— 38, 39, 144, 145, 229, 254, 371
Гоголь Н. В.— 265, 305, 306, 312
Гозенпуд М. А.— 218
Гойя Ф.— 192
Гокиели В. Р.— 67, 267
Голейзовский К. Я.— 100, 391, 392, 394, 401—403, 406
Голованов Н. С.— 9, 36, 133, 291, 338
Головин А. Я.— 390, 407
Голодный (наст фам. Эпштейн) М. С.— 80
Голубев Е. К.— 229, 293
Гольд Г.— 83
Гольденвейзер А. Б.—36
Гольц Б. Г.— 249
Гомер — 324
Городецкий С. М.— 46, 340
Городинский В. М.— 50
Горский А. А.— 100, 389, 390, 392, 401, 403, 405, 406
Горький А. М.— 49, 51, 80, 271, 274
Госсек Ф. Ж.— 413
Гофер А.— 76
Гофман Э. Т. А.— 406
Гощи К.— 323
Гретри А. Э. М.— 413
Григ Э.— 133, 134, 404
Григорович Ю. Н.— 407
Григорьев (наст. фам. Горинштейн) П. Г.— 75, 92
Гримайло Я. В.— 88
Грин Ю. (псевд.) — *см.* Слонов Ю. М.
Груодис Ю. М.— 60
Гудиашвили Н. И.— 229
Гулак-Артемовский С. С.— 14, 446, 468
Гуно Ш.— 104, 394
Гурвич А.— 97
Гурилев А. Л.— 415
Гусев В. М.— 79, 81, 83
Гусев П. А.— 390, 426
Гутман Д.—100

Давиденко А. А. — 33, 76, 77, 88, 259, 260, 271, 272, 341
Давлетшин Ф.— 86
Давыдов А. Д.— 90
Давыдова В. А.— 298
Дактяль А. (наст. имя и фам. А. А. Френкель) — 75, 80, 92
Далецкий П. Л.— 202
Дан (наст. имя и фам. В. Даниловский) — 111
Данилевич Л. В.— 310
Данилевич Ф. Н.— 75
Даниэлян А. Б.— 46, 338
Данцигер Ю. Б. — 438
Данькевич К. Ф.— 64, 217, 218, 378, 421, 423
Даргомыжский А. С.— 97, 264, 297, 312
Дасиев К.— 86
Дварионас Б. Д.— 60
Дворников Н. С.— 432
Дебюсси К.— 71, 401
Дегейтер П.— 22, 76
Дегтярев С. А.— 274
Дедюхин А. А.— 101
Дельсон В. Ю.— 236
Демирчян Д. Г. — 258
Держинская К. Г. — 298
Дешевов В. М.— 39, 200, 221, 236, 304, 394, 432, 433
Джамбул Джабаев — 86
Джандарбеков К.— 296
Джапаридзе К. К.— 108
Дзегеленок А. М.— 124, 128, 147
Дзержинский И. И.— 47, 56, 79, 85, 340, 342 — 347, 350
Дзержинский Л. И.— 79
Дикий А. Д.— 398
Дмитриев В. В.— 329, 412
Добролобов Н. А.— 366
Довженко А. П.— 453
Довженко В. Д.— 377, 452, 465, 466
Доде А.— 134
Долидзе В. И.— 48, 387, 447, 448
Долина Л.— 91
Достоевский Ф. М.— 32, 306, 314 — 316, 320, 330, 371, 464
Дранишников В. А.— 104, 298, 329
Дрейзин Ю. Н.— 447
Дризо Л. Я.— 97
Дроздов А. Н.— 254
Друскин М. С.— 33
Дудинская Н. М.— 48, 411
Дукор Я. А.— 468
Дунаевский И. О.— 21, 43, 45, 48, 79, 80, 82 — 85, 88, 90, 94, 106, 110, 431, 432, 438, 440, 441, 443, 444, 449, 456, 460 — 463
Дункан А.— 392, 403
Дюфаи Г.— 413
Дягилев С. П.— 395, 405

Евреинов Н. Н.— 240
Евсевьев М. Е.— 71
Егиазарян Г. Е.— 53
Ержанов М.— 88
Елебаев Р.— 88
Елеманова С. И. — 4
Ерзакович Б. Г. — 222
Ермолаев А. Н.— 411, 421, 425, 426
Ершов И. В.— 36
Есенин С. А.— 261

Жаврук Алесь (псевд.; наст. имя и фам. А. Д. Синичкин) — 447
Жаров А. А.— 77
Жданов С. С.— 447
Желобинский В. В.— 342, 347
Животов А. С.— 240
Жиганов Н. Г.— 73, 179, 216, 382
Жубанов А. К.— 88, 141
Жуковская Г. В.— 46, 338
Журули В.— 267

Загорская А.— 95
Зак В. Г.— 438
Зак Я. И.— 45
Залитис Я.— 45
Замятин Е. И.— 306
Затаевич А. В.— 69, 228
Зафари Г.— 69, 380
Захаров В. Г.— 43, 79, 80, 84, 88, 89
Захаров Р. В.— 47, 410, 411, 415
Зейналлы А.— 216
Зернит Б. И.— 85
Зильбер А. А.— 222
Зимний П. (псевд.; наст. имя и фам. Л. Я. Писаревский) — 88
Зиновьев Г. Е.— 289
Златогорова Б. Я.— 46, 338
Золотарев В. А.— 221, 222, 300
Зоровой В.— 88
Зощенко М. М.— 258, 260
Зубаков П. П.— 76

Ибрагимов Х. К.— 449
Иванов Вяч. И.— 147, 254
Иванов К. К.— 45
Иванов Л. И.— 405
Иванов Н. А.— 447
Иванов Я. А.— 53, 60, 219
Иванов-Радкевич Н. П. — 122, 123, 128
Ивановский А. В.— 464
Игумнов К. Н.— 36
Идаят-заде И. Г.— 425
Ильсаров И.— 92, 97
Ильф И. (наст. имя и фам. И. А. Файнзильберг) — 258
Ионин Г. Е.— 306
Иоусинен Л. К.— 89
Иоффе И. И.— 456
Ипполитов-Иванов М. М.— 39, 113, 115, 119, 133, 134, 144 — 146, 216, 221, 295, 386
Исаакян А. С.— 258, 266
Исаковский М. В.— 79 — 80, 83, 85, 88
Искандаров А. И.— 89
Исмагилов З. Г.— 89
Исмагилов С.— 86

Кабалевский Д. Б.— 53, 178 — 180, 201, 222, 249, 363, 456, 464 — 466
Кавалеридзе И. П.— 468, 469
Кажаров И.— 89
Казадезюс Р.— 42

Казарян Д. А.— 87
Казелла А.— 42, 174
Калашян Т.— 258
Калнинь (Калниньш) А. Я.— 53, 60, 295, 375, 376
Калинин (Калниньш) Я. А.— 60
Кальман И.— 107, 427, 433, 434, 438
Каменев Л. Д.— 289
Каменский В. В.— 259
Канделаки В. А.— 111
Канчели Г. А.— 224
Капп Э. А.— 53, 59
Караев К. А.— 53, 295, 425
Каратыгин В. Г.— 30
Каримов Т. Ш.— 89
Карнавичус Ю. Л.— 60
Карсавина Т. П.— 390
Кастальский А. Д.— 10, 62, 75, 76, 145, 268—270, 294, 295
Касьянов А. А.— 76
Катаев В. П.— 356, 360
Каттай Ал. (псевд.) — *см.* Кокорев-Каттай А. Я.
Катульская Е. К.— 133
Кац С. А.— 122, 431
Кеворков С. Н.— 425
Келдыш Ю. В.— 348
Кербабаев Б. М.— 88
Кереселидзе А. П.— 220
Керубини Л.—413
Кешоков А. П.—89
Кзартмян Э. Г.— 228
Киладзе Г. В.— 53, 67, 219, 220, 223, 387, 456
Кириллов В. Т.— 75, 260
Кирсанов С. И.— 170, 222
Кирюков Л. П.— 71, 89
Клебанов Д. Л.— 53, 64, 218, 447
Клемперер О.— 42, 55
Клотиньш А. Э.— 4
Клумов А. К.— 219
Ключарев А. С.— 89, 381
Книппер Л. К.— 79, 84, 85, 89, 144, 147, 179, 200, 201, 216, 254, 304, 305, 383
Кнушевицкий С. Н.— 36, 45
Князев В. В.— 75
Ковалева О. В.— 95
Коваль М. В.— 33, 76, 77, 88, 99, 259—261, 271, 274, 282—284, 342
Козин В. А.— 108
Козинцев Г. М.— 52, 393, 453, 457, 458
Козицкий Ф. Е.— 24, 63, 65, 87, 88, 378
Козловский А. Ф.— 216, 221—223
Козловский И. С.— 110, 298, 339
Козловский О. А.— 309
Козолупов С. М.— 36
Козолупова М. С.— 45
Кока Е. К.— 61, 221
Кокорев-Каттай А. Я.— 449
Коллонтай А. М.— 115
Колотилова А. Я.— 78, 95
Колычев О. Я.— 81
Комитас (наст. имя и фам. С. Г. Согомонян) — 228, 293
Компанеец З. Л.— 88
Кончаловский П. П.— 390
Кооль Н. М.— 76
Копица М. Д.— 4
Копосов А. П.— 76
Корженевский Э.— 101
Корнилов Б. П.— 80
Корнилов Ф. Г.— 87
Корняну Л. Е.— 88
Коровин К. А.— 390, 403
Корчмарев К. А.— 233, 270
Корш-Саблин В. В.— 461
Косенко В. С.— 64, 65, 216, 218, 227, 228, 233, 237, 238, 258, 260, 294
Костенко В. Г.— 229, 248, 249, 376
Котляревский И. П.— 306
Котовский Г. И.— 114
Коц А. А.— 76
Кочетов В. Н.— 80
Кочуров Ю. В.— 266, 267
Красев М. И.— 76, 292, 293
Красин Б. Б.— 29, 292
Красный (наст. имя и фам. А. М. Спивак) — 76
Крейн А. А.— 145, 254, 261, 301, 411, 412, 422, 426
Крейн Г. А.— 233, 254
Крейн Ю. Г.— 203, 249
Кремер И. Я.— 91, 94, 97
Кржижановский Г. М.— 76
Кривоносов В. М.— 449
Кривополенова М. Д.— 91
Крошнер М. Е.— 421, 425, 426
Крупышев Б. И. (псевд.: *Бокру*) — 103
Крученых А. Е.— 259
Кручинин В. Я.— 20, 96, 124
Крюков Н. Н.— 459
Крюковский С. Я.— 135, 136
Кузмин М. А.— 254, 255
Кулешов Л. В.—452
Кулешова Г.—379
Купала Янка (наст. имя и фам. И. Д. Луцевич) — 88
Купер Э. А.— 9, 298, 390
Курилко М. И.— 398
Куртиди В. Г.— 448
Кусевицкий С. А.— 9, 131, 315
Кшенек Э.— 172, 303

Лавровский Л. М.— 47, 410, 411, 416
Ландсберг Г.— 103
Ласкин Б. С.— 83
Лахути А.— 24, 87
Лащилин Л. А.— 398
Лебедев М. Н.— 449
Лебедев-Кумач В. И.— 75, 79, 80, 81, 83, 140
Левин Я. А.— 88
Левина З. А.— 33, 76, 88, 259, 271
Легар Ф.—48, 107, 427, 433, 434, 439
Лекок Ш.—430
Лемешев С. Я.—298, 338, 464
Ленин В. И.—7,28, 201, 202, 218, 259 284, 285, 288—289, 298, 450
Ленский А. С.— 422
Леонтович Н. Д.— 62, 293, 294
Лепешинская О. В.— 48
Лермонтов М. Ю.— 262, 263
Лернуни М.— 88
Лесков Н. С.— 365
Лещенко П. К.— 97
Ливен-Орлова М. Г. (псевд.: *Ливен*) — 314
Лисков Г. Г.— 89
Лисса З.— 451
Лист Ф.— 129, 164, 204, 210
Листов К. Я.— 81, 85, 431
Листопадов А. М.— 343

Литвиненко-Вольгемут М. И.— 46
Литвинов А. А.— 71
Литинский Г. И.— 227
Литольф А. Ш.— 115
Лобанова М. Н.—176
Лобачев Г. Г.—76, 269—271
Лондон К.— 450, 456
Лопухов Ф. В.— 53, 391, 394, 401, 403—409, 426
Лукин Ф. М.— 89
Луначарский А. В.— 13, 32, 95, 102, 112, 131, 133, 134, 226, 298, 306, 394, 395, 405, 413, 430
Лысенко Н. В.— 14, 26, 62, 64, 227, 293, 297, 447, 468
Львов Н. А.— 432
Льюис Т.— 104
Любан И. И.— 88
Любимов Г. П.— 132, 135
Людкевич С. Ф.— 64, 227
Люлли Ж. Б.— 413
Лядов А. К.— 170
Лятошинский Б. Н.—53, 64, 179, 205, 216, 217, 227, 228, 233—235, 258, 294, 376—378
Ляшенко И. Ф.—63

Магомаев А. М. М.— 87, 295, 383
Майборода Г. И.— 218
Майзель Э.— 453
Майоров Д. А.— 381
Максакова М. П.— 298
Максимов М. А.— 83
Максимов П.— 432
Максимов С. М.— 89
Малдыбаев А.— 70, 87, 296, 413
Малер Г.— 42, 56, 178, 189, 209, 225
Малоземова А.— 374
Малько Н. А.— 9, 36, 115, 131
Мамедова Ш. Г.— 46
Мамонтов А. Я.— 95
Марджанов С. А.— 468
Маринов А. В.— 75
Марк К.—284—286, 289
Масловская Т. Ю.—4
Масс В. З.— 107
Матюшкин А.— 117
Матякубов О. Р.— 4
Мачавариани А. Д.— 229
Мачерет А. В.— 458
Маяковский В. В.— 32, 37, 75, 144, 201, 202, 258—260, 271, 285, 287, 282
Мегюль Э. Н.— 413
Медведев М. Е.—100
Мединь Язеп (Мединьш Язепс) —53, 60
Мединь (Мединьш) Янис — 60, 219
Мейербер Дж.— 46
Мейерхольд В. Э.— 12, 30, 41, 47, 51, 95, 98, 100, 101, 144, 145, 206, 231, 299, 303, 305, 306, 310, 323, 339, 393, 395, 397, 398, 402, 452
Мейтус Ю. С.—53, 378
Мелик-Пашаев А. Ш.—45, 338
Меликян Р. О.—24, 87, 228, 261, 295
Меликян С. А.—295
Мендельсон-Прокофьева М. А.—290
Метнер Н. К.—8, 27, 39, 40, 227, 231, 401
Мечиев К.—86
Мигай С. И.—298
Мизандронцев Л. Х.— 449
Мийо Д.— 34, 39, 42
Милютин Ю. С.— 431, 456
Мирза Байрам — 290
Мирзоян М. И.— 87, 88
Мирзоян Э. М.— 40
Митюшин А. С.— 75
Михайлов М. Д.— 46, 338
Моисеев И. А.— 10, 421
Молдобасанов К.— 413
Монтеверди К.— 325
Морфесси Ю. С.— 90
Мосолов А. В.— 39, 144—146, 173—175, 236, 260, 261, 273
Моцарт В. А.— 178, 189, 199
Мравинский Е. А.— 45, 46
Музафаров М. А.— 89
Мурадели В. И.— 179, 216, 222
Муртазин Р. А.— 89
Мусоргский М. П.— 25, 31, 32, 62, 97, 129, 132, 153, 197, 198, 245, 274, 278, 297, 300—302, 312, 316, 346, 347, 372, 384, 403, 410
Мушель Г. А.— 69, 221, 222
Мшвелидзе Ш. М.— 53, 67, 219, 220, 266, 267
Мясковский Н. Я.— 3, 27, 34, 35, 39, 40, 53, 55, 57, 79, 118, 119, 124, 128, 143—153, 167, 170, 172, 178—187, 197, 200, 201, 207, 208, 215, 217, 222, 224, 227, 229, 230, 232, 234, 235, 243—246, 256, 257, 262, 263, 268, 273, 280, 282, 283, 314, 330, 379

Навои А.— 380
Надеждин Б. Б.— 228
Нариманидзе Н. В.— 229
Насырова Х.— 46
Нахабин В. Н.— 447
Нежданова А. В.— 36, 115, 133, 298
Нейгауз Г. Г.— 36
Некрасов Н. А.— 270
Немирович-Данченко В. И.— 30, 47, 51, 299, 338, 339, 363, 405, 430
Нестьев И. В.— 284, 289, 290, 361, 396
Нечаев В. В.— 261
Нижинский В. Ф.— 390
Нищинский П. И.— 447
Ниязи — *см.* Таги-заде-Гаджибеков Н. З.
Новиков А. Г.— 81, 83, 84, 431
Норцов П. М.— 338
Нэлепп Г. М.— 46
Няга С. Т.— 53, 61, 221

Обер Д. Ф.— 115
Оболенский П. А.— 131
Оборин Л. Н.— 36, 46, 101, 179, 208
Обухова Н. А.— 99, 298
Озолинь Я. А.— 87
Ойстрах Д. Ф.— 36, 45, 179, 208
Ойунский П. А.— 71
Онеггер А.— 34, 39, 42, 173
Оранский (наст. фам. Гершов) В. А.— 406
Органов П. А.— 71
Орешин П. В.— 75
Орлова Л. П.— 45
Осипов Н. П.— 132, 133
Островский А. Н.— 51, 366, 368, 448
Оффенбах Ж.— 48, 427, 430, 431, 447, 454
Ошанин Л. И.— 84

Павел I — 435
Павлов Ф. П.— 71, 87
Павлова А. П.— 390
Пазовский А. М.— 46, 298, 338
Пакуль Э. Я.— 46, 338
Палантай (наст. фам. Ключников) И. С.— 87
Палиашвили З. П.— 26, 67, 293, 295, 297, 386, 387
Пальчиков Н. Е.— 184
Панина В. В.— 90, 97, 99, 100
Парнах В. Я.— 100—102
Парфенов П. С.— 75
Пастернак Б. Л.— 145, 235
Паторжинский И. С.— 46, 338
Пачев Б.— 86
Пащенко А. Ф.— 144, 172, 300, 301, 383
Перселл Г.— 325
Пергамент Р. С.—89
Петербургский Г. Я. (Петербургский Ежи) — 83
Петипа М. И.— 391, 405, 410
Петкевич Л. А.— 115
Петри Э.— 42
Петров (наст. фам. Катаев) Е. П.— 258
Петросян Т. А.— 68
Петросянц А. И.— 141
Печковский Н. К.— 46, 298
Пиотровский А. И.— 416
Пирогов А. С.— 46, 133, 298, 338
Пирогов Г. С.— 298
Платонов А. П.— 51
Плещеев А. А.— 390
По Э.— 147
Подревский Н.— 98
Покрасс Дан. Я.— 80, 81, 94, 110, 456, 463
Покрасс Дм. Я.— 75, 80, 81, 92, 94, 100, 110, 117, 200, 456, 463
Покрасс С. Я.— 75, 92
Половинкин Л. А.— 39, 145, 148, 161, 237, 249, 437, 438
Полонский С. В.— 447
Полубок М.— 88
Поляков В. Л.— 170
Поляков Р. Л.— 71
Попов Г. Н.— 39, 173, 176, 177, 180, 206, 207, 227, 240—242, 456
Попова М. А.— 75
Потоцкий С. И.— 302
Потье Э.— 76
Похитонов Д. И.— 104
Прейс А. Г.— 306
Преображенская О. И.— 240
Преображенская С. П.— 46, 298
Прозоровская О.— 91
Прокофьев С. С.— 3, 8, 27, 32, 34, 39, 41, 47, 52, 55, 57, 128, 132, 134, 143—146, 149, 152, 155—159, 162—168, 170, 173, 176—179, 183, 184, 188, 189, 206—209, 213—215, 222, 227, 229—232, 236—243, 249, 250, 254, 267, 271, 273—280, 284—291, 313—316, 318—324, 326, 327, 329, 330, 336—338, 340, 341, 349, 355—363, 388, 390, 391, 393, 395—397, 401, 404, 411, 416—418, 420, 421, 452, 456, 469—471
Пруссак Е. В.— 302
Пруст М.— 20
Пудовкин В. И.— 452, 453
Пуленк Ф.— 239, 240
Пуни Ц.— 392, 394
Пуччини Дж.— 300
Пушкин А. С.— 47, 262, 264, 266, 293, 389, 410, 415
Пушков В. В.— 80, 459
Пырьев И. А.— 79, 460, 461, 463
Пшавела В.— 220
Пятницкий М. Е.— 10, 91, 94, 96, 153

Равель М.— 71
Радлов С. Э.— 329, 339, 404, 412, 416
Разин Степан — 149, 461
Раисова Р. М.— 90
Райзман Ю. Я.— 457
Раков Н. П.— 122, 203
Рамм В. И.— 254
Раппопорт В. Р.— 434
Раутио К. Э.— 87, 89
Рафаэль Санти — 29
Рахимов К. Ю.— 89
Рахлин Н. Г.— 14, 45
Рахманинов С. В.— 8, 27, 39, 54, 110, 119, 133, 204, 208, 210, 227, 230, 231, 238, 246, 254, 255, 258, 266, 268, 272, 280, 287
Ревуцкий Л. Н.— 53, 63—65, 88, 217, 218, 222, 227, 294, 295
Регер М.— 177
Рейзен М. О.— 46, 298, 338
Ренский Б. Б.— 105, 109
Римский-Корсаков Н. А.— 25, 27, 46, 62, 71, 104, 113, 122, 129, 133, 137, 151, 274, 276, 277, 282, 297, 316, 327, 357, 375, 379, 384, 386, 403, 410
Рихтер С. Т.— 291
Рогаль-Левицкий Д. Р.— 101
Рождественский Г. Н.— 182
Роллан Р.— 191, 363
Рославец Н. А.— 39, 173, 175, 176, 229, 254, 273
Россини Дж.— 115, 134
Рошаль Г. Л.— 464
Рубинштейн А. Г.— 104, 113
Рудерман М. И.— 81
Руже де Лиль К. Ж.— 76
Русак А. Г.— 88
Русланова Л. А.— 95, 100
Рыбальченко В. П.— 378
Рылеев К. Ф.— 265
Рябов А. П.— 64, 447
Ряузов С. Н.— 457
Ряэтс Я. П.— 40

Саар М. М.— 293
Сабинина М. Д.— 315, 339, 362, 372
Савин В. А.— 87, 89, 449
Садыков Т.— 70, 380
Сайдашев С. З.— 17, 73, 87, 89, 381
Сайдашева З. Н.— 449
Салиман-Владимиров Д. Ф.— 128
Самосуд С. А.— 46, 104, 298, 338, 339, 363
Сараджев (наст. фам. Сараджян) К. С.— 9, 16, 36
Сафо — 254, 255
Саят-Нова (наст имя и фам. Арутюн Саядян) — 261
Светлов М. А.— 80
Свиридов Г. В.— 179, 202, 262, 266, 267, 270

Северский (наст. фам. Скородумов) М. К.— 95
Семенова М. Т.— 48, 411
Сергеев К. М.— 48, 411, 421
Сигети Й.— 42
Сикорская Т. С.— 81
Симонов К. М.— 265
Скарлатти Д.— 178
Скоморовский Я. Б.— 104
Скороходов Г. А.— 98, 110
Скорульский М. А.— 218
Скрябин А. Н.— 27, 39, 54, 65, 146, 148, 176, 227, 230, 231, 235, 399, 401
Слонимский С. М.— 40, 241
Слонимский Ю. И.— 426
Слонов Ю. М. (*псевд.*: Грин) —97
Смирнов К. А.—89
Смирнов М. А.—4
Смирнов-Сокольский (наст. фам. Смирнов) Н. П.— 109
Смолич Н. В.— 339, 363
Собинов Л. В.— 36, 99, 115
Соболь А. (наст. имя Ю. М.) — 438
Соколов В. А.— 457
Соллертинский И. И.— 13, 179, 203, 225, 305, 323, 347, 404, 407
Соловьев-Седой (наст. фам. Соловьев) В. П.— 81, 411, 412
Сорокер Я. Л.— 241
Сосюра В. Н.— 88
Софокл — 313
Софронов А. И.— 87
Спендиаров А. А.— 16, 26, 67, 216, 251, 297, 385, 386
Сталин И. В.—42, 98, 284, 290—291
Станиславский К. С.—30, 47, 51, 299, 339
Стасов В. В.— 113, 270
Степанова Е. А.— 298
Степанян А. Л.— 59, 228, 248, 266, 267, 295, 385
Степовой (наст. фам. Якименко) Я. С.— 64, 227, 258, 260, 293, 294
Стеценко К. Г.— 64, 258, 260, 293, 294, 447
Стоковский Л.— 363
Столов А.— 219
Столяров Г. А.— 363
Стравинский И. Ф.— 8, 27, 32, 34, 39, 40, 42, 54, 106, 157, 176—178, 206, 225, 230, 231, 236, 237, 242, 254, 313, 363, 389, 390, 404, 407
Стрельников Н. М.— 434
Строева В.— 464
Суворов А. В.— 113, 115
Сук В. И.— 9, 36, 115
Сурков А. А.— 75

Таги-заде А. З.— 4
Таги-заде-Гаджибеков Н. З.— 88, 296, 380, 468
Таиров А. Я.— 30, 144, 402
Тактакишвили Ш. М.— 228, 229, 246, 247
Тальян Ш. М.— 46
Тамара Ханум — *см.* Петросян Т. А.
Тамара Н. И.— 90
Тамаркина Р. В.— 45
Танеев С. И.— 177, 226, 227, 230, 233, 246, 269
Тейяр де Шарден П.— 25
Тенин Б. М.— 111
Теплицкий Л. Я.— 102—104
Тер-Гевондян А. Г.— 87
Тер-Мартиросян Т. Г.— 228
Тертерян А. Р.— 224
Тигранов Г. Г.— 385
Тиграпян А. Т.— 16, 384
Тиграпян Н.— 228
Тикоцкий Е. К.— 53, 61, 218, 379
Тимофеев Н. А.— 459
Тимошенко Н.— 461
Тимошенко С. А.— 79
Тинчурин К. Г.— 449
Тихомиров (наст. фам. Михайлов) В. Д.— 398
Тиц М. Д.— 378
Тогаев А. Н.— 89
Тоголок Молдо (наст. имя Байымбет Абдырахманов) — 86
Токтогул Сатылганов — 24, 86
Толстой А. Н.— 51, 206, 274
Толстой Л. Н.— 32, 51
Тосканини А.— 363
Травина И. К.— 72
Трамбицкий В. Н.— 300
Трауберг Л. З.— 52, 393, 453
Тренев К. А.— 51
Триодин П. Н.— 76, 300
Трояновский Б. С.— 132
Тубин Э.— 59
Туликов С. С.— 83
Туманян О. Т.— 258, 384, 385
Туския И. И.— 67, 228, 266, 456
Тынянов Ю. Н.— 274
Тычина П. Г.— 260
Тюлин Ю. Н.— 237
Тютчев Ф. И.— 254, 266

Уайльд О.— 315
Уайтмен П.— 102, 104
Угаров А.— 88
Уинтерс Ф.— 102
Украинка Леся (наст. имя и фам. Л. П. Косач-Квитка) — 64
Уланова Г. С.— 48, 411, 416, 421
Усенбаев А.— 86
Усенко П. М.— 88
Успенский В. А.— 69, 228, 296
Утесов Л. О.— 21, 45, 89, 92, 94, 100, 102, 104, 106, 109, 111, 201, 440
Ушаков А. Ф.— 447

Файзи (наст. фам. Файзуллин) Д. Х.— 89
Файко А. М.— 350
Фарди Г. К.— 347
Фейгин Г. Г.— 78
Фейнберг С. Е.— 36, 207, 227, 229, 233, 234
Фейхтвангер Л.—453
Фельдман З. Ц.—128
Фемелиди В. А.— 376
Фере В. Г.— 70, 216, 229, 296, 421
Фет А. А.— 254
Фидлон И. Я.— 228
Фильд Дж.— 415
Фирдоуси — 295
Фихтенгольц М. И.— 45
Флиер Я. В.— 45
Фокин М. М.— 135, 389, 390, 401, 403, 405
Фомин Б. Н.— 99
Фомин Н. П.— 135
Форетгер Н. М.— 100, 392

Франко И. Я.— 64, 260, 294, 376
Френкель И. Л.— 77, 81
Фрид О.— 42, 55
Фролов М. П.— 382

Хабибуллина З. В.— 89
Хавпачев А.— 89
Хайкин Б. Э.— 338
Хайт Ю. А.— 75, 92
Хамза Х. Н.— 24, 87
Хамиди Л. А.— 88
Ханаев Н. С.— 46, 338
Ханум Тамара — см. Петросян Т. А.
Хачатурян А. И.— 3, 46, 53, 67, 68, 121, 122, 128, 143, 178, 180, 203, 204, 207—210, 212, 213, 216, 222, 223, 228, 230, 243, 247, 248, 284, 290—292, 341, 389, 424, 456, 466—468
Хегстрем В. Д.— 130
Хиндемит П.— 39, 41, 42, 174, 177, 206, 225, 231, 239, 242, 303
Хинкоян А.— 258
Хирбю Г. Я.— 89
Ходжа-Эйнатов Л. А.— 347
Холлендер В.— 438
Холминов А. Н.— 83
Хренников Т. Н.— 47, 53, 55, 79, 83, 89, 178, 203, 207, 222, 338—339, 349—351, 354, 355, 421, 456, 463

Цагарели А. А.— 448
Цейтлин Л. М.— 9, 36
Церетели Т. С.— 99, 100, 106, 108
Цецхладзе Г.— 267
Циновский Л.— 449
Цинцадзе С. Ф.— 40
Цомык Г. Д.— 45
Цуккерман В. А.— 70
Цфасман А. Н.— 21, 45, 103
Цыганов Д. М.— 36, 208, 226

Чабукиани В. М.— 48, 411, 412, 422, 423, 426
Чавчавадзе И. Г.— 220
Чайковский Б. А.— 176
Чайковский П. И.— 25, 31, 46, 62, 113, 116, 119, 123, 129, 132—134, 146, 150, 152, 168, 176, 177, 189, 190, 195, 196, 208, 210, 227, 228, 230, 238, 246, 258, 269, 272, 277, 287, 297, 313, 315, 316, 327, 339, 392, 394, 404, 406, 440
Чаплин Ч.— 44, 193, 461
Чаплыгин Н. П.— 99
Челяпов Н. И.— 341
Чемберджи Н. К.— 33, 76, 88, 99, 228, 271, 382
Червяков Е. В.— 453
Черемных М. М.— 144
Черемухин М.— 456
Чернецкий С. А.— 117, 118, 127, 128
Черный Саша (наст. имя и фам. А. М. Гликберг) — 261
Чеснаков В. П.— 407
Чесноков П. Г.— 268
Чехов М. А.— 60
Чингисхан — 377
Чирков Б. П.— 111
Чишко О. С.— 340, 347, 376

Чуковский К. И. (наст. имя и фам. Н. В. Корнейчуков) — 256
Чулаки М. И.— 208
Чуркин Н. Н.— 61, 87, 88, 228, 294, 447
Чюрлёнис М. К.— 26, 59, 220
Чюрлёните Я.— 59

Шавердян А. И.— 364
Шаляпин Ф. И.— 8, 99, 298
Шапорин Ю. А.— 53, 55, 145, 146, 167, 180, 199, 262, 263—268, 274, 279, 280, 282, 302, 410, 456
Шапошников А. Г.— 70
Шатирян С. А.— 228
Шатров И. К.— 116
Шафран Д. Б.— 45
Шведов И. Н.— 75, 80
Шебалин В. Я.— 53, 79, 144, 172, 178—180, 200—202, 207, 208, 227, 229, 230, 232, 233, 243, 245, 246, 254, 255, 261—264, 266—268, 456
Шевченко Т. Г.— 64, 218, 249, 293, 294, 361, 423
Шекспир У.— 389, 410, 420
Шелли П. Б.— 147
Шёнберг А.— 39, 42, 54, 148, 206
Шеншин А. А.— 254
Шеридан Р.— 51
Шехтер Б. С.— 33, 70, 76, 216, 259, 271, 292, 341
Ширинский В. П.— 226, 254
Ширинский С. П.— 226
Шишов И. П.— 305
Шкулев Ф. С.— 76
Шнабель А.— 42
Шнитке А. Г.— 176
Шогенцуков А.— 89
Шолохов М. А.— 51, 343
Шопен Ф.— 239, 257
Шостакович Д. Д.— 3, 32, 33, 39, 46, 47, 51—53, 55, 57, 79, 80, 106—108, 128, 143—146, 152, 163, 168, 169, 171, 177—180, 187—193, 195—199, 206—209, 215, 222, 224, 227, 229, 230, 232, 235, 236, 238, 239, 243, 249—254, 260, 261, 268, 271—273, 277, 278, 283, 285, 305—307, 310, 311, 315, 326, 338—340, 342, 347, 363—366, 370—372, 388, 391, 393, 395, 403, 406—409, 453—459, 461
Шпенглер О.— 234
Шрекер Ф.— 42
Штейнберг М. О.— 39, 201, 222
Штидри Ф.— 55
Штогаренко А. Я.— 53, 216, 218
Штраус И.— 44, 48, 431
Штраус Р.— 42, 315, 401
Шуберт Ф.— 134, 250, 251, 266
Шубин П. Ф.— 223
Шульженко К. И.— 100, 109, 111
Шуман Р.— 132, 266

Щедрин Р. К.— 40, 175
Щербачев В. В.— 16, 34, 39, 79, 144, 146, 172, 176—180, 201, 202, 240, 256—259, 262, 459
Щипачев С. П.— 263
Щорс Н. А.— 114, 466

Эйзенштейн С. М.— 52, 100, 274—278, 340, 452, 453, 461, 469, 470
Эйслер Г.— 33, 81
Эренбург И. Г.— 395
Эрмлер Ф. М.— 79, 458, 459
Эрнесакс Г. Г.— 53
Эшпай Я. А.— 87, 89

Юдин М. А.— 208, 237
Юзелюнас Ю. А.— 53
Юренев Р. Н.— 467
Юровская Е.— 107
Юрьева И. Д.— 108
Юткевич С. И.— 79, 393, 458, 459
Юхвид Л. А.— 447

Якобсон Л. В.— 407
Якулов Г. Б.— 395
Ямпольский А. И.— 36
Янковский (наст. фам. Хисин) М. О.— 433, 442
Яновский Б. К.— 376
Янов-Яновская Н. С.— 222
Янченко О. Г.— 224
Ярон Г. М.— 438, 445
Яруллин Ф. З.— 73, 89
Ярустовский Б. М.— 304, 305, 326, 327, 363, 367, 372
Яунзем И. П.—92, 95, 100
Яшен (наст. фам. Нугманов) К.—70, 380

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Музыкальная культура СССР в 20–30-е годы. Общий обзор 5

Массовые музыкальные жанры
- Массовая песня 74
- Эстрадная музыка 90
- Музыка для духовых оркестров 112
- Музыка для оркестров народных инструментов 130

Концертно-филармонические жанры
- Симфоническое творчество 20-х и 30-х годов 143
- Камерно-инструментальные жанры 225
- Камерная вокальная музыка 253
- Кантатно-ораториальное и хоровое творчество 268

Ммузыкальный театр и музыка кино
- Опера 20-х и 30-х годов 297
- Балет 388
- Оперетта 427
- Музыка кино 450

Указатель имен 471

ISBN 5-7140-0560-0

9 785714 005602 >

Учебник

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 1
(1917—1941)

Редактор *Т. Ершова*. Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова*.

ИБ № 3915

Подписано в печать 20.04.05. Формат 60x901/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсет. Объем печ. л. 30,0. Усл. п. л. 30,0. Уч.-изд. л. 36,56. Тираж 1000 экз.
Изд. № 14622. Заказ № 1774
Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6