ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 2

1941—1958

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Кафедра истории
современной отечественной музыкальной культуры

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 2
(1941–1958)

Под редакцией М. Е. Тараканова

Учебник
для студентов
музыкальных вузов

Москва
«Музыка»
1999

ББК 85.313
И 90

Рецензент кандидат искусствоведения
Т. Ю. МАСЛОВСКАЯ

Авторский коллектив:
М. Е. Тараканов (предисловие, музыкальная культура страны в 1941—1958 гг., песня, опера), Е. В. Дуков (вокальная и инструментальная музыка популярных жанров), Г. А. Ермакова (музыка для духовых оркестров), Е. И. Тарасенкова (музыка для оркестров народных инструментов), Е. Б. Долинская (симфоническое творчество), Л. Д. Никитина (камерно-инструментальные жанры, камерная вокальная музыка), И. В. Степанова (кантатно-ораториальное и хоровое творчество), Т. А. Курышева (балет), Е. Б. Морозова (оперетта), Т. К. Егорова (музыка кино).

Секретарь Е. И. Тарасенкова

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда,
а также при содействии
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

И 90 **История** современной отечественной музыки: Учебник. Вып. 2/Ред. М. Тараканов. — М.: Музыка, 1999. — 477 с., нот.

ISBN 5-7140-0419-1 (вып. 2)
ISBN 5-7140-0410-8

В учебнике освещается история музыкальной культуры нашей страны в период Великой Отечественной войны и первого послевоенного десятилетия, рассматриваются основные жанры музыкального творчества, по-новому раскрываются проблемы развития музыки этих лет. Для студентов консерваторий.

И $\frac{4905000000 - 216}{026(01) - 99}$ Без объявления **ББК 85.313**

ISBN 5-7140-0419-1 (вып. 2)
ISBN 5-7140-0410-8

© Коллектив авторов, 1999 г.
© Издательство «Музыка», 1999 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй выпуск учебника "История современной отечественной музыки" создавался в то время, когда во всех сферах духовной культуры нашей страны развернулись бурные процессы переоценки ценностей, пересмотра установок и норм, казавшихся незыблемыми. Особенно это касается того поистине трагического для судеб страны периода, который она пережила под господством сталинской диктатуры. Естественно, это не могло не коснуться и настоящего учебника — существенные изменения ранее сложившихся мнений, а также оценок музыкально-исторического процесса, развернувшегося в 40-е и 50-е годы, очевидны для непредвзято настроенного читателя.

Авторский коллектив считает необходимым, однако, подчеркнуть, что любой пересмотр и переоценка не меняют главного критерия — высшей объективности в подходе к освещению истории музыки и музыкальной культуры, ибо равно неприемлемыми являются как декларативное восхваление в духе обанкротившейся идеи поступательного восхождения "от победы к победе", так и яростное ниспровержение тех богов, которым поклонялись ранее. Истинная история должна представать в научных трудах и учебной литературе именно так, как она действительно свершалась. Что же касается музыки, то ее движение следует освещать как естественный процесс, где есть свои взлеты и падения, глубокие прозрения и покорное подчинение порой непредсказуемым и абсурдным поворотам конъюнктуры.

Для авторов настоящего труда одно является несомненным — период 40 — 50-х годов связан с появлением шедевров непреходящего значения, с расцветом творчества корифеев отечественной музыки — Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна. Их великие творения, подвергшиеся массированной атаке в столь памятном для многих 1948 году, являются теми бесспорными ценностями, которые никакому "пересмотру" не подлежат.

Во втором выпуске сохранен принцип изложения материала по жанрам музыкального творчества. Том предваряется общим обзором, далее следуют главы, посвященные массовым жанрам музыки (песня, вокальная и инструментальная музыка популярных жанров, музыка для духовых оркестров, музыка для оркестров на-

родных инструментов); затем идет раздел, в котором рассматриваются концертно-филармонические жанры (симфоническая музыка, камерно-инструментальная и камерная вокальная, кантата и оратория, хоровое творчество); книгу завершают главы, посвященные музыкальному театру и музыке кино (опера, балет, оперетта, музыка кино).

Авторский коллектив выражает глубокую благодарность рецензенту тома — кандидату искусствоведения, заведующей кафедрой истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных Т. Ю. Масловской.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СТРАНЫ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И В ПЕРВЫЙ ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1941 — 1958)

Общий обзор

1

Нападение фашистской Германии поставило народы нашей страны перед смертельной опасностью. 22 июня 1941 года стало поворотным рубежом, за которым последовали годы жесточайших испытаний, суровых лишений. Казалось бы, время героической борьбы, когда вся деятельность людей была направлена к одной цели — всё для фронта, — должно было если не исключить, то хотя бы сильно ограничить создание новых художественных ценностей. На деле же произошло прямо противоположное: годы Великой Отечественной войны вызвали к жизни художественные творения непреходящего значения. Пожалуй, ни один вид искусства не может гордиться такой весомостью своих завоеваний в эти суровые годы, как музыка.

Явление это поистине беспримерное. Как правило, войны в истории народов были связаны с оскудением культуры, когда созидание попросту теряло смысл в водовороте насилия, разрушений и убийств. Однако во время самой жестокой и кровопролитной войны в истории человечества сопротивление врагу развернулось не только на поле брани — необходимо было отстоять великие завоевания духовного самосознания народа. Это вызвало порыв к творчеству, тягу к художественным ценностям, и прежде всего ценностям отечественной культуры, значение которых было по-новому осознано под давлением смертельной угрозы.

Музыка стала жизненно необходимой как для бойцов, сражавшихся на фронте, так и для тех, кто остался в тылу или оказался на временно оккупированной территории. История сохранила свидетельства непосредственного участия музыкантов в борьбе — имена погибших можно прочитать на памятных досках, находящихся на почетных местах в зданиях наших музыкально-общественных учреждений. Но в том-то и заключалась особенность великой битвы против фашизма, что для музыканта выполнение его прямых профессиональных обязанностей стало патриотическим долгом. Возможно, никогда прежде деятели музыки не ощущали себя столь нужными своему народу. И то искусство, которое они несли людям, по своей глубокой внутренней сути было чуждо вой-

не, чуждо самой идее разрушения и убийства — оно поднимало и укрепляло в людях их человеческое достоинство.

Разумеется, нельзя не принять в расчет и тех трудностей, с которыми была сопряжена музыкально-общественная деятельность в годы войны. В глубокий тыл были эвакуированы крупнейшие музыкальные театры и музыкально-исполнительские коллективы, и наладить работу в новых условиях оказалось не так легко, тем более что далеко не всегда удавалось преодолеть неразбериху в деятельности тыловых учреждений, часто предоставлявших новоприбывших самим себе. Война перестроила всю привычную деятельность, связанную с функционированием музыки в жизни общества, сломала налаженный ритм работы концертных и театральных организаций. И все-таки в конечном итоге сложилась особая система музыкально-общественной деятельности, приспособленная к условиям войны, где многое определялось решающим фактором жизни народов в те суровые годы — взаимодействием фронта и тыла. Возникла объективная необходимость ответить потребностям сражавшейся армии в музыке, причем не только в ее "материальном звучании", но и в общении с живыми артистами — ее носителями.

Музыка звучала на всех фронтах, она стала неотъемлемой частью повседневного быта людей в экстремальных условиях, она творилась и воспроизводилась массами воинов, нуждавшихся в живом выражении их духовного самосознания. И если все остальные виды искусства требовали для своего существования особых условий, то музыка могла стать реальностью в любой ситуации — она могла звучать в окопах и землянках, рождаясь при помощи естественного инструмента, данного природой человеку, — его голоса. Вот почему такое интенсивное развитие получила в годы войны армейская самодеятельность, которая действовала едва ли не в каждой воинской части.

Репертуар импровизированных концертов не мог диктоваться указаниями сверху, он определялся в решающей мере спонтанным волеизъявлением солдат и офицеров, желавших услышать ту музыку, которая отвечала их настроениям, могла согреть их сердца. Не бодрые песни и марши определяли их предпочтения — на первый план вышла проникновенная лирика, порой с уклоном в сентиментальность. Не случайно возникла мощная тяга к непритязательным с виду мелодиям, в которых ощущались неподдельная искренность, доверительная общительность. Но создать такого рода мелодии было не так легко, поэтому наряду с сочинениями безымянных самодеятельных авторов широкое распространение получили популярные напевы, прочно отложившиеся в сознании простых людей. Под эти мелодии подгонялись новые, злободневные тексты. Причем наряду с народными песнями свое место за-

няли и лучшие произведения советских мастеров массовых жанров. Уникальная популярность прославленной "Катюши" М. Блантера — М. Исаковского может служить здесь самым наглядным свидетельством.

Искусство в условиях фронтовых будней принимало также организованные формы. Понимая его огромное значение, командование воинских частей на разных уровнях поддерживало формирование самодеятельных коллективов, способных быстро и оперативно обслуживать нужды армии. Проводились конкурсы и олимпиады, в которых принимали участие люди, не искушенные в тонкостях художества, но обладавшие способностью выразить чувства и мысли своих товарищей в трогающей за душу песне, лихом танце, задиристых куплетах. Музыка, которая была им близка, не всегда отличалась высокими художественными достоинствами, да и исполнение подчас было далеко от совершенства. Но в ней ощущалась искренность человеческого самовыражения, находило выход то сокровенное, что не могло быть выражено словами.

Из этого вовсе не следует, что высокие формы искусства не находили отклика во фронтовой аудитории. Ответом на потребность в музыке, требовавшей совершенного воспроизведения, стала сложившаяся в годы войны система фронтовых бригад, комплектовавшихся из артистов-профессионалов. Передвижные коллективы выступали порой в непосредственной близости от фронта, а "концерты частично проходили под аккомпанемент разрывающихся мин, пулеметных очередей, орудийных залпов" и зачастую перерастали в стихийные митинги[1]. Среди виднейших мастеров, участников фронтовых концертов, можно назвать певцов М. Михайлова, В. Барсову, Н. Обухову, Е. Кругликову, скрипача Д. Ойстраха, пианистов Э. Гилельса и Я. Флиера, квартет им. Бетховена. Именно на военные годы приходится взлет популярности выдающегося мастера советской эстрады Клавдии Шульженко.

Несмотря на значительные трудности, не прерывалась музыкальная жизнь в двух крупнейших культурных центрах страны — Москве и Ленинграде. Вплоть до октября 1941 года в Москве постоянно проводились концерты, оперные спектакли. Но неумолимое приближение фронта, достигшего в памятные дни битвы за Москву окрестностей столицы (октябрь — ноябрь 1941 года), заставило эвакуировать в тыловые города значительные артистические силы. Основной состав Большого театра был перебазирован в Куйбышев (Самару), в других городах оказались известнейшие композиторы, певцы, инструменталисты.

---

[1] *Вайнкоп Ю.* Камерная музыка на фронте // Сов. музыка, 1946, № 2—3. С. 87.

Тем не менее уже в конце октября, в ту пору, когда прямая угроза вражеского нападения на части, оборонявшие город, еще не миновала, в Москве стал действовать Филиал Большого театра. В его репертуар входили шедевры оперной и балетной классики: "Евгений Онегин" Чайковского, "Русалка" Даргомыжского, "Демон" Рубинштейна, "Риголетто" и "Травиата" Верди, "Лебединое озеро" Чайковского и другие спектакли. Остался в Москве Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, на сцене которого наряду с произведениями, поставленными еще до войны, были показаны новые произведения.

Однако особенного восхищения и преклонения заслуживает деятельность артистов и музыкантов в осажденном Ленинграде. Лишь на три месяца после начала блокады приостановилась концертная жизнь. Но уже в марте 1942 года в условиях непрекращавшегося артиллерийского обстрела началась работа по восстановлению оркестра Ленинградского радиокомитета — его первый концерт состоялся 5 апреля 1942 года. В переполненном зале при температуре 7 — 8° ниже нуля прозвучала 6-я симфония Чайковского под управлением К. Элиасберга. Воспоминания дирижера рисуют потрясающие картины изнурительной работы полуголодных людей, нашедших в себе силы выполнять свой долг: "Мы возвращались с концертов, буквально держась за стены домов... Наши товарищи, выходя из дому на репетицию, зачастую падали по дороге без сознания"[2].

В репертуаре концертных залов и театров осажденного города в первую очередь были представлены творения отечественной классики — Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина. В блокадном Ленинграде состоялись 81 оперный и 55 балетных спектаклей, из них 40 раз шел "Евгений Онегин", 29 раз — "Пиковая дама". Но важно подчеркнуть и другое: наряду с шедеврами отечественной и мировой классики звучала музыка великих мастеров даже тех государств, которые находились с нашей страной в состоянии войны. Оперы Россини, Верди, Пуччини пользовались неизменным успехом у публики, в том числе и военной, в концертах и по радио звучали произведения Баха, Моцарта и Бетховена, исключительной популярностью пользовались вальсы И. Штрауса.

Важной особенностью музыкальной жизни военного времени стало перераспределение творческих сил, связанное с эвакуацией многих выдающихся мастеров музыки, действовавших до войны на территориях, захваченных врагом, либо в культурных центрах, оказавшихся в непосредственной близости от фронта. В различные

---

[2] *Элиасберг К.* Ленинградский радиокомитет в годы войны // Сов. музыка, 1946, № 2—3. С. 72.

города были эвакуированы многие ведущие коллективы. Так, Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова оказался в Перми, Белорусский оперный театр — в Горьком (Нижнем Новгороде), Киевский — в Иркутске. Центром деятельности музыкантов Эстонии стал Ярославль, где были сформированы эстонские государственные художественные ансамбли, подобный же ансамбль Латвийской ССР был организован в Иваново. Ленинградская филармония действовала в Новосибирске, Государственный симфонический оркестр Украинской ССР — в Душанбе. По разным городам рассеялись многие музыканты. Так, значительное число украинских музыкантов, среди которых были Г. Веревка, М. Вериковский, Ф. Козицкий, обосновались в столице Башкирии Уфе. В музыкальных учебных заведениях ряда городов преподавали Л. Ревуцкий, Д. Клебанов, А. Коломиец (Ташкент), Б. Лятошинский (Саратов); Ю. Мейтус, А. Штогаренко жили и работали в Туркмении; на Кавказе обосновались К. Данькевич и Я. Цегляр, в Казахстане — М. Скорульский, О. Сандлер, А. Рябов. Крупным центром, принявшим в годы войны многих виднейших музыкантов, стал Тбилиси. В столицу Грузии были эвакуированы композиторы Н. Мясковский, С. Прокофьев, Ю. Шапорин, Ан. Александров, А. Крейн, пианисты К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг, дирижеры А. Гаук, К. Сараджев, Н. Голованов, К. Иванов, А. Стасевич.

Общение с музыкантами высочайшего уровня профессионализма сыграло неоценимую роль в подъеме музыкальной культуры в ряде городов страны, стимулировало развитие местных сил. Активизировалась деятельность симфонических оркестров, камерных ансамблей, оживилась музыкальная жизнь, поднялся уровень высшего музыкального образования.

Естественным проявлением солидарности народов страны в борьбе с общим врагом стали совместные мероприятия, объединившие художественные силы различных регионов. Так, артисты ряда союзных республик приняли участие в работе концертных бригад, выступавших в крупных городах России и на передовой линии фронта. Шефские концерты проводились и в воинских частях, находившихся в тылу, среди раненых в госпиталях. Были проведены декады музыки республик Средней Азии и Казахстана во Фрунзе (1942) и в Ташкенте (1944). В 1944 году такая же декада была проведена в Тбилиси, где собрались мастера музыки трех республик Закавказья.

Особого упоминания заслуживает музыкальная деятельность на временно оккупированной территории СССР. Фашистская администрация проводила двойную политику — она резко ограничивала художественную деятельность на захваченных землях и в то же время использовала местные творческие силы в своих целях, для

обслуживания оккупационных войск и для профашистской пропаганды среди населения. Истинное же отношение новоявленных культуртрегеров к народам нашей страны лучше всего выражали таблички вроде "только для немцев", "украинцам и собакам вход воспрещен". И все же потребность в музыке была столь неодолима, что порой преодолевала самые жестокие запреты. Даже в немецких концентрационных лагерях устраивались концерты силами заключенных, где в замаскированной, а порой и в открытой форме выражались идеи сопротивления захватчикам, вера в неизбежное крушение их неправого дела. Нужно отметить, что по мере освобождения захваченной врагом земли сразу же начиналась работа по восстановлению учреждений культуры, налаживалась музыкальная и музыкально-театральная жизнь.

Как это ни покажется парадоксальным, но в годы войны несколько ослабла железная хватка командно-административной системы, подавлявшей свободную творческую деятельность художников. Более того, делались широкие жесты, дабы снискать расположение западных союзников и привлечь на сторону Советского Союза всех противников фашизма, в том числе далеких от сочувствия коммунизму. С этой целью виднейшим советским мастерам музыки — ранее опальному Шостаковичу, "подозрительному" вследствие своих связей с Западом Прокофьеву, равно как и их коллегам — Мясковскому, Хачатуряну, Шебалину и другим, присуждались Сталинские премии, их сочинения постоянно звучали по радио. Поддерживалась также исполнительская деятельность.

Нужно признать, что сложившаяся в 30-е годы централизованная система музыкальных учреждений и организаций во время войны в основном отвечала своему назначению, помогая обеспечить планомерную профессиональную деятельность музыкантов, их общение с публикой. Несмотря на все неурядицы военного времени, когда львиную долю средств поглощала напряженная работа, обеспечивавшая потребности фронта, такая система оказалась достаточно эффективной. Основным ее компонентом по-прежнему оставались стационарные учреждения, действовавшие в крупных городах и располагавшие необходимой материальной базой для театральных постановок и концертных выступлений. Это театры оперы и балета, музкомедии, симфонические оркестры, ансамбли песни и пляски и другие музыкально-исполнительские коллективы. На такой базе могла развиваться система гастрольно-концертных выступлений бригад, обслуживавших войска на фронте и в прифронтовой полосе, раненых бойцов в госпиталях и миллионы людей, прежде всего женщин и детей, на плечи которых легла изнурительная работа в тылу. В эти нелегкие для судеб народов страны годы были не только сохранены сложившиеся ранее исполнительские объединения, но и организованы новые — такие, как

Ансамбль советской песни Всесоюзного радио под управлением Б. Александрова (1942), Государственный хор русской народной песни под управлением А. Свешникова (январь 1942). Широкое развитие, как уже говорилось, получила система музыкальных ансамблей, приданных фронтовым объединениям и предназначенных непосредственно для концертного обслуживания армии. После временных затруднений был налажен выпуск художественных кинофильмов, где песня по-прежнему играла ведущую роль. Поистине всенародную популярность приобрел кинофильм "Два бойца" с музыкой Н. Богословского, песня звучала и в кинокомедиях с участием М. Жарова, Л. Целиковской, М. Бернеса и других известных киноактеров.

Совершенно неожиданно оказалось, что предвоенное "мифотворчество", нагляднее всего проявившееся в серии музыкальных кинофильмов, нашло отклик у людей, которые воспринимали мирное время с чувством ностальгии, как бы забыв о притеснениях и расправах, чинимых политическим руководством во главе со Сталиным.

Именно в годы войны вышли на экран фильмы, работа над которыми началась еще в предвоенное время. Зрителям импонировала в этих фильмах великолепная музыка, созданная нашими видными мастерами. Так, лубочно-неправдоподобному фильму "Свинарка и пастух" (стоявшему в ряду фильмов о "счастливой" колхозной жизни — "Трактористы", "Богатая невеста") сообщали силу воздействия песни Т. Хренникова, создававшие атмосферу искреннего лиризма.

Трудности военного времени, конечно, сказались на работе кинопроката, которую не могли полностью обеспечить фильмы отечественного производства, и потому определенную долю кинопроизведений, показывавшихся с экрана, составляли фильмы, сделанные в Англии и США. Музыка, звучавшая в них, зачастую не выходила за рамки голливудских стандартов[3].

Гораздо большее значение в те годы приобрела деятельность Всесоюзного радио. Только те, кто пережил эти поистине легендарные годы, в состоянии понять, чем было радио для миллионов людей, вслушивавшихся в звуки стандартных репродукторов — пресловутых "черных тарелок" — в ожидании ободряющих вестей с фронта. Но люди слушали не только суровый голос диктора Ю. Левитана, открывавшего официальные сообщения столь памятными многим словами "От Советского информбюро". Программы радио буквально заполонила музыка — классическая и современная. Песни и марши звучали наряду с симфониями, камерными

---

[3] Исключение составлял фильм "Серенада солнечной долины" с великолепной джазовой музыкой Глена Миллера.

сочинениями и фрагментами опер, популярное, обращенное к широчайшим массам, сменялось серьезным, требовавшим внимательного вслушивания. И хотя технический уровень музыкального звучания по нынешним стандартам оставлял желать лучшего, трудно найти слова, способные точно передать, что́ значил для советских людей на фронте, на временно оккупированной территории и в тылу поющий и говорящий "голос Москвы", вобравший в себя голоса и дикторов, и виднейших певцов и инструменталистов. Нелегко это понять поколению, для которого телевидение стало повседневной реальностью. Еще труднее понять, каким образом музыка могла найти путь к сердцам людей вопреки трудностям, которые ныне показались бы непреодолимыми, — вопреки неудовлетворительному качеству ее воспроизведения на открытом воздухе, в акустически неприспособленных для ее полноценной передачи помещениях. Видимо, было в музыке то, что оказалось способным оставить прочный след в сознании людей даже при несовершенном ее донесении, — была живая общительность, интонационная правда, способная убедить человека, умеющего понимать с полуслова непосредственный язык души.

Музыка разных жанров звучала в годы Великой Отечественной войны, и она находила отклик у чуткой, доброжелательно расположенной аудитории. Но один жанр, подхвативший эстафету 30-х годов, занял в годы войны исключительное положение. Речь идет о массовой песне, именно в это время вступившей в пору расцвета. В экстремальных условиях, когда особенно остро ощущается потребность в живом, ободряющем слове, обращенном ко всем вместе и к каждому в отдельности, именно песня обладала неоценимыми преимуществами в сравнении с другими видами искусства. Если мы вспомним о тогдашней литературе, то наибольший отклик имели как раз те поэтические произведения, которые заключали в себе внутреннюю музыкальность. "Жди меня" К. Симонова, "Вьется в тесной печурке огонь" А. Суркова, непритязательные, но искренние стихи А. Фатьянова и других поэтов-фронтовиков содержали в себе особую лирическую интонацию и как бы сами просились на музыку. Чаяниям простых солдат отвечали и бодрые частушки с их грубоватым солдатским юмором, соленой шуткой.

Песня стала важным звеном в развертывании антифашистской пропаганды, в которую включились все действовавшие тогда средства массовой информации, печать и радио прежде всего. Враг представал в них как бы в двух ипостасях. С одной стороны, создавался образ насильника и убийцы, лишенного даже капли человеческого сострадания к беззащитным жертвам, которые не призна-

вались за людей. С другой — всячески подчеркивалась глупость, примитивность захватчика, которого занимали лишь животные интересы и низменные инстинкты. Задачи военной пропаганды сводились к тому, чтобы внушить ненависть к полчищам зверей в человеческом облике и в то же время показать их в нарочито сниженном, карикатурном виде, дабы развенчать мнимое превосходство представителей так называемой "высшей расы". Насмешка над тупыми, неповоротливыми и скотоподобными существами, какими фашисты представали в бойких сатирических куплетах, создавала ощущение уверенности в своих силах противостоять врагу, над которым в начальную пору наших тяжких неудач еще веял ореол непобедимости.

Нужно признать, что такая пропагандистская заостренность была не просто неизбежна, она была жизненно необходима. Не случайно резкая поляризация "своих" и "не своих", столь характерная для художественного творчества предвоенных лет, достигла в годы войны своего апогея. До глубокого психологического анализа человека и его взаимоотношений с людьми по эту и по ту сторону фронта не наступило время. Поэтому, в отличие от музыки, тогдашняя литература не может похвалиться крупными художественными завоеваниями — она, по сути дела, выполняла роль боевой публицистики, которой была придана художественная форма. Сама же публицистика достигла в годы войны небывалого подъема. Здесь были шедевры в своем роде, какими следует признать статьи И. Эренбурга, пронизанные поистине неодолимым отвращением к идеологии фашизма, но облекавшие эту ненависть в одежды высокого стиля, опиравшегося на глубочайшее знание европейской культуры. Однако такого рода публицистика была, скорее, исключением, более доходчивой стала пропаганда иного рода. Ее уровень хорошо оценил выдающийся советский кинорежиссер А. Довженко. "Что более всего раздражает меня в нашей войне, — писал он в июле 1942 года, — это пошлый, лакированный тон наших газетных статей. Если б я был бойцом непосредственно с автоматом, я плевался бы, читая в течение такого длительного времени эту газетную бодренькую панегирическую окрошку или однообразные, бездарные серенькие очерки без единого намека на обобщение, на раскрытие силы и красоты героики"[4].

На таком фоне даже самая непритязательная песня гораздо точнее и сильнее воздействовала на сердца людей, одетых в солдатские шинели, нежели трескучая антифашистская риторика, которой были заполнены страницы печатных изданий от объемистых романов до скромных фронтовых листков. В сочетании эмоцио-

---

[4] *Довженко А.* Пишу, разлученный с народом моим // Огонек, 1989, № 19. С. 11.

нального воодушевления, бодрости и уверенности с мягкостью, задушевностью, лирической проникновенностью и заключалась сила и эффективность воздействия песенных обобщений.

В такой вдохновляющей роли живых, общезначимых интонаций не было ничего необычного, если вспомнить о роли массовой песни в предвоенные годы. Но прежние акценты были существенно смещены. Настроениям праздничной приподнятости, находившим выход в шествиях людских колонн и в радостных карнавальных массовых действах, более не было места в сознании людей — вот почему ушли в тень прежде столь любимые народом песни И. Дунаевского. Понятно, что в тематике и образном строе военной песни отразилась суровая решимость дать отпор врагу. Наивысшим выражением психологического настроя военных лет стала "Священная война" А. В. Александрова на слова поэта В. Лебедева-Кумача. И хотя вокруг нее группировалось поистине несметное количество походных, маршевых песен, воплотивших четкий ритм шага, целеустремленного движения сомкнутым строем, именно она поднялась до значения символа героической борьбы, именно в ней в концентрированной форме воплотилась идея противостояния врагу, готовности к тяжким испытаниям. Война привела к расцвету жанры духовой музыки — бодрый военный марш также стал реалией повседневного бытия. И здесь нельзя не отдать должное мастерам жанра — Н. Иванову-Радкевичу, С. Чернецкому.

Песенное творчество военных лет выступило как явление необычайно многообразное, в нем были почти что въявь запечатлены все истинно человеческие качества, ценность которых возросла под непрестанной угрозой самому существованию нашего государства. Реабилитация лирики, столь ярко обнаружившаяся в лучших песнях 30-х годов, подготовила расцвет лирической песни времен Великой Отечественной войны. В ней были запечатлены живая, доверительная интонация, особая сердечность и откровенность выражения тех единственных и нужных мыслей и чувств, которые приходят к человеку перед лицом смерти. Вот почему так много говорила бойцам песня "Вечер на рейде" В. Соловьева-Седого, где соединились в неразрывном сплаве теплота человеческого чувства и ощущение надвигающейся опасности, которую не всем удастся пережить. Наряду с популярными лирическими песнями М. Блантера, В. Соловьева-Седого, А. Новикова, К. Листова, Н. Богословского и многих других одаренных мастеров получила распространение шуточная песня, порой близкая к частушке, с сатирическим прицелом, направленным на врага, и с добрым юмором, освещавшим непритязательное течение солдатских будней. Такие песни, как "Смуглянка-молдаванка", "Вася-Василек" А. Новикова (слова соответственно Я. Шведова и С. Алымова), при внешней простоте

содержали в себе ту непосредственность, отзывчивость и теплоту, которые так были нужны людям, стоявшим перед лицом смерти.

Потребность в песне, в общении людей посредством живой, осмысленной интонации была неодолима. Именно она вызвала к жизни самодеятельное творчество масс на фронте и в тылу, в партизанских отрядах и в советском подполье на территории, захваченной врагом. Понятно, что далеко не всегда такое творчество приводило к рождению подлинно художественных ценностей. Но в оценке этих непритязательных, порой простеньких и сентиментальных песен, сочиненных людьми, далекими от профессионального владения тайнами композиторского ремесла, следует прежде всего исходить из той роли, какую они играли в повседневном быту. Подчас песня, не выдерживавшая критики с позиций взыскательного художественного вкуса, находила отклик в сердцах, и воспринималось в ней именно то, что хотелось услышать.

Вместе с тем и в годы войны происходил естественный отбор в "песенном море", и опять-таки радио, позволявшее донести лучшие песни до сражавшихся людей, явилось мощным, эффективнейшим средством такого отбора, эстетического воспитания народа. Потоку самодеятельного творчества противостояла мастерская работа, способная победить в борьбе за слушательскую аудиторию без помощи риторических заклинаний и крутых административных мер.

Уникальность художественной культуры, рожденной в годы сражений, ощутима и в музыке серьезных жанров. Можно подумать, что в годы испытаний, превосходивших силы человеческие, все помыслы мастеров музыки могли быть направлены лишь на искусство предельно доходчивое, не требовавшее от слушателя определенной подготовки, напряженного вслушивания в смысл новых, непривычных звукообразов. Но в том-то и сказалось величие духа народа, который на грани жизни и смерти сохранил ценности духовной культуры, в том числе и право мастера добиваться художественного совершенства в своих творениях, пользуясь при этом новыми средствами, оставаясь на уровне последнего слова развития искусства. Это и обусловило появление истинных шедевров непреходящего значения, выступающих подобно горным вершинам среди множества сиюминутных произведений-однодневок. Такие творения, сохраняя внутреннюю связь с бурями и тревогами времени, передавали не столько мертвящее дыхание войны, сколько чувство живой сопричастности художника к борьбе народа, веру в его конечную победу. Далеко не всегда атмосфера времени впрямую отражалась в музыке, как отклик на злобу дня, посредством ясных, легко воспринимаемых ассоциаций. Трагическое ощущение бедствий народа и напряжение его духовных сил для отпора врагу

уловимы даже в тех сочинениях, которые, казалось бы, не выходят за пределы чистого инструментализма.

В этом смысле показательна 5-я симфония Прокофьева (1943) — вершинное сочинение композитора, средоточие лучших черт его неповторимой композиторской индивидуальности. Сочинение это по своей природе непрограммное — в нем нет четко выраженного драматургического движения, раскрывающего определенный сюжет, а точнее, некую последовательно развертывающуюся фабулу. Но в чередовании частей, воспроизводящих классическую схему четырехчастного симфонического цикла, постоянно дает о себе знать опаляющее дыхание сурового времени. Наряду со стремлением композитора воплотить в музыкальных звучаниях остроту борьбы, передать свою боль и тревогу за судьбы мира в симфонии ощутимо и его страстное желание утвердить в образах музыки величие и непреходящее значение духовных ценностей, раскрыть красоту мира. Содержание сочинения раскрывается в живой связи времен, а старая традиция предстает обновленной в художественном творении, где великий мастер говорит с нами языком наших дней.

Трагический смысл событий и величие духовного самосознания народа, нетленная красота бытия предстают в обобщенных звукообразах симфонической и камерной музыки в неразрывном сплаве. Такой двойной внутренний смысл проступает едва ли не во всех крупных сочинениях мастеров музыки, творивших в годы войны. Он ощутим во 2-й симфонии Т. Хренникова (1943), отмеченной резким противопоставлением грозных звучаний войны и жизнерадостных театрально-красочных образов. Психологическое восприятие художником войны отразилось в 22-й симфонии Н. Мясковского (1941), оно сказалось и в трагическом настрое его 24-й симфонии (1943). Сочетание трагического и жизнеутверждающего проявилось во 2-й симфонии А. Хачатуряна ("Симфония с колоколом", 1943). Патриотическая направленность присуща многим симфоническим произведениям военных лет, принадлежащим перу Г. Попова (симфония № 2 — "Родина"), В. Мурадели (симфония № 2) и других композиторов.

Естественно, что в годы войны задачи радикального обновления музыкального искусства, освоения новых средств, новой звуковой реальности не стояли в повестке дня — композиторы опирались в основном на прежние накопления, исходили из того уровня, который был достигнут к исходу 30-х годов. Время войны совпало с высшей точкой того движения, которое началось еще в 30-е годы, — движения, связанного со стабилизацией стиля ведущих отечественных мастеров. Сочинения военных лет стали наивысшим, художественно совершенным выражением начатых еще в предвоенные годы стилистических исканий. Советская музыка была под-

готовлена к решению новых задач, она накопила нужный для этой цели арсенал средств и приемов. Это и обусловило качественный сдвиг — вступление в пору расцвета, совпавшее с жесточайшим испытанием, когда-либо пережитым народами нашей страны. Ярче, нагляднее всего этот процесс сказался в творчестве признанного лидера русской советской музыки Д. Шостаковича.

Его 7-я ("Ленинградская") симфония (1941) по своему значению вышла далеко за пределы явлений музыкального искусства. Ни одно из созданий, вызванных к жизни событиями Великой Отечественной войны, не получило столь прямого и широкого отклика у аудитории. Причина беспримерного успеха этого сочинения коренилась не только в его патриотической идее, но прежде всего в совершенстве ее художественного воплощения в броских, порой даже плакатно-наглядных звуковысказываниях. Многие образы этой симфонии и поныне неразрывно спаяны в нашем сознании с конкретными реалиями войны; при этом, однако, они сохраняют меру высокого художественного обобщения, вырастая до емкого символического звучания. Возможно, впервые в мировой симфонической литературе столь обнаженно была представлена резкая конфронтация двух, принципиально не совместимых начал — всего того, что связывается нами с обликом человека, способного осознать истинный смысл своего бытия на земле, и бездушной, механически отлаженной поступи сил зла и уничтожения, составляющих суть и целевую установку фашизма как социального явления. И поныне слушатели усматривают в музыке симфонии и образы довоенной жизни, казавшейся в годы испытаний мирной и безмятежной, и наступательный натиск вражеского нашествия, и несгибаемую силу отпора врагу, и скорбь по миллионам павших героев, и, наконец, ослепительное видение тогда еще чаемой, оказавшейся такой далекой победы. Все это и вправду заключено в самой музыке, но есть в ней и другое, в то время еще не осознанное качество — высокая степень обобщения, заставляющая ощутить в 7-й симфонии Шостаковича нечто большее, нежели простой отклик на события времени. В ней поставлены нравственные проблемы людского бытия, в ней выражен протест против любых форм насилия и подавления неотъемлемого права человека на жизнь, на свободу. Именно такая высокая обобщенность и стала первопричиной успеха симфонии, надолго пережившей свое время. Первое исполнение состоялось в марте 1942 года в Куйбышеве, затем — историческое исполнение 9 августа того же года в осажденном Ленинграде, премьеры в Лондоне, Нью-Йорке[5]. Можно ли назвать хоть одно новое музыкальное сочинение, которое получило

[5] 19 августа 1942 года "Ленинградская симфония" была исполнена в Нью-Йорке под управлением А. Тосканини.

бы в годы второй мировой войны столь широкий общественный резонанс?

Более сложной оказалась судьба другой монументальной симфонической композиции Шостаковича — его 8-й симфонии (1943). Ее связь с образами войны также совершенно очевидна, но она проявляется уже не столь обнаженно, нет в ней и четкой, рельефно-плакатной направленности к конечному разрешению конфликта. В 8-й симфонии с потрясающей остротой поставлена сложная нравственная проблема войны и, шире, насилия как такового. Гуманное и антигуманное, высочайшая ценность человеческой личности и деловито-механическая работа машины уничтожения, свобода духа и напор подавляющей бездуховности — все это нашло здесь самое прямое выражение. Но неизбежный исход трагических коллизий воплощается в этом сочинении менее наглядно и прямолинейно. Его финал подобен многоточию или вопросу, ответ на который способно дать только будущее. Но ответ этот нетрудно предугадать, поскольку нравственная позиция композитора ясна и недвусмысленна — средствами музыки он подчеркивает значение неумирающих ценностей жизни. Возможно, именно потому, что Шостакович предоставил слушателям сделать надлежащие выводы из высказанного им предостережения, и возникли упреки в чрезмерной сгущенности трагедийного мироощущения — понадобилось немалое время, чтобы оценить по достоинству столь далеко смотрящее вперед сочинение, представляющее качественно иной тип симфонической композиции.

По своей внутренней природе композиция эта субъективно-лирическая: немало места занимают в ней внутренние раздумья, напряженные размышления над смыслом происходящего, острейшие переживания личности, страстно отвергающей любые формы подавления духовной свободы, тот "новый порядок", при котором и физическое уничтожение себе подобных становится нормой. Лирический герой симфонии, таким образом, не остается безучастным свидетелем событий, предотвратить которые не в его власти. Мир предстает в симфонии Шостаковича сквозь призму восприятия страдающей личности, и ее трагическая судьба ставит нас перед иной, более широкой проблемой судьбы духовных ценностей под натиском сил зла, подчас даже кажущегося непреодолимым. Многим слушателям 8-й симфонии Шостаковича в те годы казалось, что позитивное начало могло быть представлено более активно, наступательно, и такая реакция во многом определила сложную судьбу этого произведения. Потребовалось время, чтобы осознать его высокий нравственный потенциал и прийти к мысли о возможности разных решений трагической темы в обобщенных образах музыки, не обязательно сопряженных с оптимистически-праздничным настроем финала симфонической композиции.

Кратко скажем о развитии других жанров музыкального творчества. Монументальные симфонические обобщения сочетались в работе композиторов с интенсивными исканиями в сфере камерного творчества. Разумеется, в силу специфики камерных жанров здесь трудно было ожидать столь же прямого, непосредственного отражения типичной тематики военных лет. Поразительнее всего то, что в образном строе многих камерных сочинений суровое дыхание войны было отчетливо ощутимо. И вновь прежде всего следует назвать в этой связи именно Шостаковича, автора 2-го струнного квартета (1944), 2-й фортепианной сонаты (1942) и в особенности фортепианного трио, посвященного памяти И. Соллертинского (1944). Народная трагедия переплелась с личной трагедией людей, терявших друзей и близких, и это сказалось в особенной напряженности и драматизме музыки, не нуждавшейся в программных истолкованиях ее замысла.

Эмоциональное воздействие событий военных лет ощутимо также в вершинных творениях Прокофьева, относящихся к жанру фортепианной сонаты. Его 7-я и 8-я сонаты (1942, 1944) вместе с 6-й, созданной в предвоенные годы, образуют триаду — оригинальный цикл, в котором не трудно уловить воздействие тревожного мироощущения военного времени. Ударная жесткость фортепианного стиля I части 7-й сонаты Прокофьева, присущая ей взрывчатая импульсивность развертывания графически отточенных линий сочетаются с целомудренной лирикой, преобладающей в 8-й сонате, с поющей кантиленой, не чуждой неоклассических веяний (медленная часть 7-й сонаты в духе старинной паваны, 8-й — в характере менуэта). И — апогей динамизма в финалах, пронизанных прокофьевскими регулярно-акцентными ритмами. Не менее органичной для творчества военных лет была иная реакция — утверждение неумирающей красоты мира в гармоничных, художественно законченных образах. Она проявилась во 2-м ("Кабардинском") квартете того же Прокофьева (1942), в "Славянском квартете" В. Шебалина, в концерте для голоса с оркестром Р. Глиэра (1942).

Естественным для военного времени оказалось и развитие вокальных жанров, где обобщенные образы музыки соединились с публицистической злободневностью текста. Отсюда то пристальное внимание, которое уделялось вокально-симфоническим жанрам, дававшим возможность раскрыть патриотическую тему. Монументальная оратория "Сказание о битве за русскую землю" Ю. Шапорина (1944) продолжила отечественную традицию, возрожденную еще в канун войны. Тема борьбы против иноземных завоевателей, против фашистских захватчиков на долгие годы стала животрепещуще актуальной — она проступает в поэме-кантате "Киров с нами" Мясковского (на стихи Н. Тихонова), в "Балладе о

мальчике, оставшемся неизвестным" Прокофьева (на стихи П. Антокольского), во множестве камерно-вокальных произведений.

Более сложными путями развивались в годы войны музыкально-сценические жанры. Если судить по ряду немногочисленных премьер, то можно было бы прийти к ошибочному выводу о застое в развитии отечественной оперы — в репертуаре не удержалась ни одна из созданных в те годы опер на сюжеты военных лет. Сценическая жизнь таких написанных позднее произведений, как "Семья Тараса" Кабалевского и "Повесть о настоящем человеке" Прокофьева, относится уже к послевоенному времени. Однако именно в военные годы Прокофьев начал работу над монументальным замыслом оперы "Война и мир" на сюжет романа Л. Толстого. Судьба этого произведения также оказалась весьма нелегкой — полная "двухвечерняя" версия прозвучала на оперной сцене лишь немногим менее сорока лет спустя после первого показа в концертном исполнении. Трудности в сценической реализации оперных произведений во многом были обусловлены обстановкой военных лет. Все же и в таких нелегких условиях состоялись премьеры новых опер — "Емельяна Пугачева" М. Коваля, "Вэтэн" ("Родина") К. Караева и Дж. Гаджиева, "В огне" Д. Кабалевского. Но эти сочинения не дали убедительного решения главной задачи — синтеза новой интонации с развитыми формами, находящими свое выражение в оперных ариях, хорах, речитативах и ансамблях. Проблема оперы полностью сохранила свою остроту и в послевоенные годы, вполне решенной нельзя признать ее и поныне.

Зато балет достиг в военный период несомненных успехов. Достаточно назвать "Золушку" Прокофьева, прозвучавшую на сцене московского Большого театра вскоре после окончания войны (декабрь 1945 года). Чистота и проникновенность лирики, высокая поэтичность, сказавшаяся, в частности, в одухотворенной стихии вальса, тонкая стилизация старинных танцев и наряду с этим неподражаемый прокофьевский юмор, острота сатирически-пародийной характеристики — все это придало музыке балета подчеркнуто романтическое звучание, предвосхитило искания позднего периода творчества великого русского художника. Пластически-жестовое, танцевальное начало вступило в неразрывный сплав с поющей кантиленой мелодии, насыщенной покоряюще естественными, но всегда неожиданными поворотами.

Заметными событиями музыкально-театральной жизни стали также постановки балетов "Алые паруса" В. Юровского (Куйбышев, 1942) и "Лола" С. Василенко (Москва, 1943). Утверждение красоты жизни, выражение здоровых и полнокровных человеческих чувств, добрая сказочность служили убедительной альтернативой трагедии, развернувшейся на полях сражений. Напротив, опе-

ретта военных лет не может гордиться крупными завоеваниями[6]. И дело тут не в противоречии изначально присущей жанру комедийности духу сурового времени — такое противоречие нисколько не мешало публике воспринимать "легкомысленные" спектакли опереточной классики. Не было крупного мастера, сумевшего решить трудные проблемы жанра, каким в послевоенные годы проявил себя неувядаемый И. Дунаевский.

В борьбе с фашизмом приняли участие все народы Советского Союза. Внесли свой вклад также музыканты разных союзных и автономных республик. Напомним, что враг оккупировал Украину, Белоруссию, Молдавию, Прибалтийские республики, была захвачена большая часть Карелии, на Северном Кавказе немецко-фашистские войска дошли до пределов Чечено-Ингушетии, оккупировали Приэльбрусье. Хотя большинство крупных музыкальных и музыкально-театральных коллективов и многие выдающиеся артисты были эвакуированы в глубь страны, события войны нанесли серьезный урон развитию ряда национальных культур.

Тем не менее оно все-таки продолжалось и творческие деятели внесли свой неоценимый вклад в общее дело борьбы с врагом. Можно напомнить о таком крупном мастере мирового значения, как А. Хачатурян: именно в годы войны им была окончательно завершена партитура прославленного балета "Гаянэ" (первая постановка осуществлена в Перми в 1942 году). Как отклик на героические свершения бойцов "партизанского края", каким стала тогда Белоруссия, возникли опера Е. Тикоцкого "Алеся", кантата А. Богатырева "Белорусским партизанам". И в дальнейшем партизанская тема оставалась определяющей в белорусском искусстве.

Но было бы ошибочным предполагать, будто ценность музыкального творчества национальных композиторов определялась лишь актуальностью его тематики. Не случайно именно в годы войны были созданы оперные и балетные произведения, которые стали важными завоеваниями национальной культуры (оперы "Улугбек" А. Козловского, "Абай" А. Жубанова и Л. Хамиди, "Тахир и Зухра" А. Ленского, "Хосров и Ширин" Ниязи, балеты "Чолпон" М. Раухвергера, "Алдар Косе" К. Корчмарева). Значительную роль в становлении музыкально-сценических жанров в ряде национальных республик СССР сыграла помощь русских и украинских музыкантов. Так, Ю. Мейтус совместно с А. Кулиевым стал автором первой туркменской оперы "Абадан" (1943). Новое и неожиданно актуальное звучание приобрела в годы войны легендарная героико-эпическая опера Н. Жиганова "Алтынчеч", написанная на

[6] Из оперетт, пользовавшихся успехом в годы войны, можно назвать "Раскинулось море широко" (1942) — плод коллективного творчества разных авторов.

либретто великого татарского поэта Мусы Джалиля — автора потрясающего документа времен Великой Отечественной войны, ныне широко известной "Моабитской тетради". Содружество двух мастеров дало новый значительный художественный результат — оперу "Ильдар", которая стала первой татарской оперой на современную тему.

Оперы, равно как и другие музыкально-театральные произведения, появились в годы войны и в ряде других национальных республик. Среди них опера "Ашказар" А. Эйхенвальда (либретто М. Бурангулова), опера "Айхылу" Н. Пейко и М. Валеева (поставлены на сцене Башкирского театра оперы и балета), опера "Несмеян и Ламзурь" Л. Кирюкова (поставлена в столице Мордовской АССР Саранске), музыкальные комедии Дж. Файзи, прозвучавшие в Казани.

Успех большинства этих произведений определила прочная опора на национальный фольклор. Принципы его разработки мало чем отличались от едва ли не повсеместно принятых в 30-е годы. Можно говорить о дальнейшем развитии ориентализма европейского типа с характерными для него приемами гармонизации народных мелодий в рамках мажоро-минорной системы тонального мышления, с подчеркиванием ладовых особенностей национального фольклора. Но уже само звучание с оперной сцены хорошо известных, находившихся на слуху мелодий либо сочиненных в духе народных сообщало музыке на первых порах ту общительность, обращенность к массовой аудитории, которая вызывала ответный отклик. Оперное и балетное творчество некоторых национальных республик в годы войны заложило фундамент музыкально-театральной культуры, привило ей основы композиторского профессионализма.

Еще более наглядно успехи музыки различных народов страны проявились в развитии симфонических жанров — именно в годы войны началось их интенсивное развитие. Можно указать на симфонии А. Баланчивадзе в Грузии, А. Степаняна в Армении, на сочинения в симфонических жанрах К. Караева, Дж. Гаджиева, С. Гаджибекова в Азербайджане. Симфонические произведения были написаны и многими другими мастерами (симфонии "Героическая" и "Слава победителям" М. Ашрафи, 2-я симфония "Памяти Навои" Г. Мушеля в Узбекистане, симфония-кантата "Украина моя" А. Штогаренко, симфоническая сюита "Молдавия" С. Няги).

Значение всех этих произведений заключено прежде всего в том, что они составили определенный этап в освоении композиторами симфонического мышления и присущих ему методов развития. В них была поставлена и по-своему решена задача соединения народных истоков, коренящихся в национальном фольклоре, и достижений европейского профессионализма с преимущественной

ориентацией не столько на "последнее слово" современной композиторской техники, сколько на ценности мировой и прежде всего русской симфонической классики. Почему именно опыт великих русских мастеров оказался решающим в период становления ряда национальных композиторских школ? Прежде всего потому, что русским композиторам-классикам еще в прошлом столетии пришлось решать сходные задачи. Они впрямую соприкоснулись с особым пластом народной музыки — русской крестьянской песней с ее специфическими ладотональными закономерностями. Как совместить неповторимое своеобразие фольклора восточноевропейских народов с завоеваниями профессиональной музыки Западной Европы — эта задача была, как известно, блестяще решена именно русскими мастерами на том уровне развития европейского музыкального сознания, который был достигнут в XIX столетии. Естественно, что их шедевры стали образцом для деятелей молодых национальных культур нашей страны, черпавших в русской классической музыке побудительные стимулы для решения своих специфических проблем.

Особо следует сказать о судьбах тех наций, которые длительное время развивались бок о бок с русским народом и представляли, совместно с ним, музыкальную культуру восточноевропейского региона. К таким нациям принадлежало коренное население большинства автономных республик, входивших в состав РСФСР.

Благодаря своему географическому положению многие из них оказались в глубоком тылу, а прямое соприкосновение с противником проявилось в основном лишь в ряде республик и автономных областей Северного Кавказа (а также в Карелии). До войны здесь были сделаны лишь первые шаги в становлении национальных композиторских школ — немецкая оккупация и последовавшее затем принудительное переселение ряда народов (чеченцев, ингушей, калмыков, карачаевцев и балкарцев) в отдаленные от Кавказа районы страны надолго задержали естественный ход развития культуры в этом регионе. Но война вмешалась в естественное течение музыкальной жизни также и тех автономных республик, которые не испытали ужасов немецкой оккупации, — она привела к невосполнимым потерям. Наиболее чувствительная из них — гибель одаренного, многообещающего композитора, командира стрелкового взвода Фарида Яруллина — автора балета "Шурале" (поставлен в 1945 году в Казани), позднее обошедшего многие театры нашей страны. Не вернулись и многие другие музыканты автономных республик России, погибшие на полях сражений.

Следствием высокого развития советского музыкального творчества в годы войны стало его широкое мировое признание. Никогда еще сочинения наших композиторов не имели такого общественного резонанса, не становились весомой составной частью

музыки, звучавшей за рубежом. Наряду с совершенно уникальным успехом "Ленинградской симфонии" Шостаковича внимание любителей музыки союзных воюющих стран привлекли произведения Прокофьева, Хачатуряна, Хренникова, Кабалевского и других мастеров. Конечно, исполнение их произведений воспринималось и как дань уважения к народам страны, вынесшей на своих плечах основное бремя борьбы против фашизма. Но главной причиной было бесспорное первенство в объективном движении музыки как искусства, которое завоевали наши композиторы, в глубине и совершенстве решения чисто художественных задач.

И это ни в коей мере не является преувеличением. Развитие музыкального творчества в годы войны подвело к высшей точке те тенденции и процессы, которые обозначились в европейском музыкальном сознании еще в 30-е годы. Поворот к стабилизации стиля, тяга к четкой откристаллизовавшейся форме, поиски новой простоты и одновременно нового смысла на время отодвинули в сторону потребность в завоевании новых "музыкальных материков". В опыте прежней музыки, в переосмыслении ее звукообразов и музыкальных символов композиторы пытались найти путь к истинному художественному совершенству в мире, раздираемом конфликтами и противоречиями. Со времени начала второй мировой войны значительно усилились гуманистические тенденции в творчестве видных зарубежных мастеров музыки, и в своих целеустремленных исканиях они во многом приблизились к музыкантам нашей страны. Суровое дыхание войны ощутимо в ряде созданий виднейших творческих деятелей — в концерте для оркестра Б. Бартока, в "военных симфониях" (2-й и 3-й) А. Онеггера, в "Симфонии в трех движениях" И. Стравинского, в созданной уже в послевоенные годы кантате "Уцелевший из Варшавы" А. Шёнберга. Противостояние фашизму сказалось уже в самом факте появления такого опередившего свое время сочинения, как 2-я кантата А. Веберна — композитора, не принявшего фашизм с его псевдонародной, демагогической культурной политикой и отстаивавшего духовную природу музыки как искусства.

Однако ни в одном из упомянутых произведений не выражены с той же остротой, как в лучших творениях советской музыки военных лет, активное противление уничтожающей силе фашизма, пафос борьбы за освобождение народов от его гнета, высота нравственного осуждения его варварской, человеконенавистнической сущности. Особая активность и действенность сопротивления вражеским полчищам, напавшим на нашу страну, вызвали к жизни новые, обостренные выразительные средства музыки, способной зазвучать в унисон с мироощущением людей, физические и духовные силы которых находились на пределе возможного. В разработке средств разящего музыкального слова советская музыка оказа-

лась наиболее последовательной, целенаправленной, и международное признание подтвердило ее ведущую роль.

2

Окончание второй мировой войны ознаменовало новый период в истории человечества, вызвало необратимые изменения в развитии его духовной культуры. В полной мере сказанное относится к судьбе нашей страны, которая перенесла самые тяжкие испытания и столкнулась с проблемами поистине неизмеримой сложности. Речь идет не только об огромных разрушениях, которым подверглись области и регионы, пережившие фашистскую оккупацию, — необходимо было восстановить культурную жизнь, обеспечить деятелям искусства возможность для плодотворной работы, воссоздать государственные и общественные учреждения, открывающие доступ миллионам людей к художественным ценностям. Иными словами, речь шла не только о возрождении прежнего, но и о строительстве нового, в том числе и новой культуры, отражавшей реалии послевоенного мира.

Не сразу была осознана вся мера сложности задач, вставших перед деятелями литературы и искусства. В первые послевоенные годы еще давала о себе знать инерция той мировоззренческой установки, которая сложилась в годы войны и отразилась как в тогда созданных произведениях, так и в замыслах, рожденных в годы войны и осуществленных во время, последовавшее за Днем Победы. Незабываемое ощущение радости и подъема, которое родилось под воздействием долгожданной и наконец вернувшейся мирной жизни, охватило народы нашей страны, оно сменило ностальгию по довоенному времени, окрашенному в годы испытаний в радужные тона. Таким же светлым представлялось будущее и тем людям, которые включались в новую жизнь, приступали к строительству "нового дома", в котором отныне им предстояло жить.

Однако возврата к прежним рубежам, к прежней "точке отсчета" быть не могло — мир вступал в новую фазу своего развития, складывалась послевоенная общественно-политическая система. Быстро нарастала международная напряженность, достигшая апогея в период холодной войны. О политических причинах этого явления написано множество книг, и если приходится упоминать здесь об этом решающем для судеб народов мира обстоятельстве, то только потому, что оно впрямую отразилось на развитии культуры, в том числе и музыкальной. Резкая конфронтация установилась и во взаимоотношениях двух культурных миров, представлявших два политических объединения, два лагеря, две мировые системы.

В таких условиях взаимодействие культур, строившихся на разной идейно-эстетической основе, не могло не принять характер жесткого, порой непримиримого противостояния. Можно даже говорить о периоде почти полной изоляции художественного движения в нашей стране, его обособленности от мирового культурно-исторического процесса — периоде, растянувшемся на протяжении первого послевоенного десятилетия. Информация о том, что происходило "по ту сторону", была не просто скудной — она создавала зачастую искаженное представление о той картине, которая представала непредубежденному взору. Можно даже подумать, что делалось все возможное, дабы лишить деятелей культуры, особенно представлявших молодое поколение, доступа к опыту не только зарубежных мастеров, действовавших в послевоенное время, но и к тому, что ныне признано классикой XX века.

Следует понять закономерность, хотя отнюдь не неизбежность именно такого поворота событий: мир вступил в ядерный век, возникло и обострялось противостояние ядерных держав, по отношению к нашей стране велась политика "с позиции силы". В свою очередь укрепление сталинской диктатуры, установившей жесткий контроль над всеми сторонами общественной жизни, духовной культуры народов СССР, безжалостно подавлявшей любое проявление свободомыслия, привело политическое руководство страны к курсу на конфронтацию со странами Запада, на ограничение и даже прекращение живого общения людей по разные стороны "железного занавеса". В условиях реальной, отнюдь не воображаемой угрозы новой войны работникам культуры необходимо было осознать всю сложность новых задач в стремительно развивавшемся послевоенном мировом устройстве.

Однако установка на непримиримую борьбу со всем тем, в чем порою безо всяких на то оснований усматривалось выражение буржуазной идеологии, а как следствие — на полную изоляцию отечественной культуры от мирового художественного процесса, — потерпела в конечном счете крах. Иначе и быть не могло во время всеобщих связей и противостояний, характерных для современной мировой системы и развертывающихся по многим линиям: в экономике, технологии, политике и, конечно, культуре. Поэтому советское художественное творчество, сохраняя самобытность, не могло не воспринимать воздействий, идущих "из-за кордона" вопреки всевозможным ограничениям, не могло не определять к ним своего отношения, даже двигаясь по иным путям. И неприятие было тоже родом такого отношения, вскормленного извечной российской потребностью критически оценивать приходящее извне, порою даже усматривая в иноземном покушение на основы своего жизненного уклада, на утвердившиеся духовные ценности.

Но столь же традиционна была и потребность к усвоению чужого, его ассимиляции, к укоренению на российской почве. Речь идет о той отзывчивости ко всемирному, к завоеваниям культуры всех времен и народов, которая составляла внутреннюю природу, сущностное свойство русского взгляда на мир. Вот почему период временной и, по сути дела, мнимой изоляции от мирового художественного процесса не мог длиться слишком долго — XX съезд КПСС (1956) открыл дотоле надежно запертые шлюзы, началось освоение всего лучшего, что было создано не только зарубежными, но и отечественными мастерами, в том числе ушедшими сравнительно недавно.

Колебания между стремлениями к сближению и разъединению, схождению и расхождению проявились наглядно и демонстративно в движении послевоенной отечественной музыки. Именно с ней был связан жестокий и несправедливый документ, который, в сущности, означал полное отрицание каких бы то ни было заслуг советских мастеров в обширных областях музыкального творчества, за исключением песни и музыки для кино[7]. Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере "Великая дружба" В. И. Мурадели», которое исходило, на первый взгляд, из вполне понятного и оправданного стремления повернуть деятелей советской музыки лицом к новым задачам, побудить их найти пути к широким массам слушателей, создавать музыку, достойную поколения победителей, которым предстояло теперь вынести все тяготы восстановительного периода. Но ошибочность и порочность принятого ЦК ВКП(б) документа заключалась не только в несправедливых обвинениях, выдвинутых в адрес самых выдающихся деятелей советской музыки, но и в том, что в нем, по существу, дискредитировались важнейшие принципы отечественного искусства, которые были трактованы упрощенно и вульгарно.

Так, установка на сохранение традиций прошлого любой ценой вплоть до прозвучавшего в докладе А. Жданова (на совещании в ЦК ВКП(б)) призыва писать музыку, похожую на классическую, игнорировала ту истину, что любой вид искусства неизбежно развивается, меняет стили, хотя прежнее при этом не только не отменяется, но включается в исторический процесс в переосмысленном виде.

Призывы к простоте музыкального выражения, ориентированного на нормы классического наследия, не принимали в расчет того непреложного факта, что революция в музыкальном сознании XX века давно совершилась и привела к становлению новых принципов музыкального мышления. В частности, произошла эмансипация

---

[7] Нечего и говорить об оценке современной зарубежной музыки: в докладе А. Жданова было открыто провозглашено, что она находится в состоянии глубокого упадка и разложения и использовать из нее нечего.

диссонанса, что повлекло за собой художественное освоение новых средств, отличавшихся повышенной экспрессивностью, остротой и резкостью звучания. Уподобляя современную музыку шуму на строительной площадке в момент, когда работают камнедробилки и бетономешалки, Жданов попытался представить свои личные вкусы и консервативные взгляды как выражение мнения всего народа[8]. Обвинение Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна и некоторых других музыкантов в приверженности к формализму[9] било тем больнее, что на деле их творчество было связано теснейшими узами именно с русской классической традицией, отличалось необыкновенно яркой и впечатляющей выразительностью.

Наиболее грубо и примитивно решался вопрос о доступности новой музыки. Широкое хождение получил вульгарный тезис Жданова, согласно которому все подлинно гениальное доступно и оно тем гениальнее, чем доступнее для широких масс народа[10]. Абсурдность этого тезиса была особенно очевидна в эпоху постоянно усиливавшегося натиска массовой культуры, вытеснявшей шедевры классического и современного музыкального творчества. Не менее нелепым было и утверждение, согласно которому новое должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла. Между тем история музыки наглядно показала, что новые стили, отвечая требованиям изменившихся художественных представлений общества, отнюдь не обязательно приводят к шедеврам, превосходящим прежние по степени художественного совершенства. Во вступительной речи и докладе Жданова, в тексте партийного документа, принятого на их основе, содержалось немало других неверных, безграмотных и даже откровенно смехотворных утверждений[11].

И все же развитие музыкального искусства в нашей стране можно было затормозить, затруднить, но невозможно было остановить, а тем более повернуть вспять. Даже в самые тяжелые времена, непосредственно последовавшие за 1948 годом, советская музыка развивалась и представляла собой органическую часть мирового музыкального процесса.

Если принять в качестве рубежа движения современной отечественной музыки начало второй мировой войны, то следующую гра-

---

[8] Поразительнее всего, что эта аналогия возникла при слушании вполне "гладкого" в стилистическом отношении и чуждого намека на так называемый формализм сочинения, каким является опера В. Мурадели "Великая дружба". См.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 6.

[9] Этот жупел был выдвинут еще деятелями РАПМ на рубеже 20 — 30-х годов в борьбе с музыкантами, не разделявшими их художественных установок.

[10] См.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). С. 143.

[11] Среди них были и такие "шедевры" критической мысли, как упреки в забвении полифонии и в увлечении однотонной унисонной музыкой, в крайне ограниченном применении ресурсов оркестра и человеческого голоса, что, по мнению Жданова, выражается в кратковременном использовании всего оркестрового ансамбля и в ориентации певцов на пол- и две трети октавы, когда они могут давать две, и т. п.

ницу можно условно провести на рубеже 50 — 60-х годов. При этом следует учитывать переходную роль пятилетия, ему предшествовавшего, где явственно сказалось воздействие хрущевской "оттепели".

В целом такая периодизация соответствует принятой в гражданской истории, но допускает известные отступления, определяемые спецификой музыкально-исторического процесса в нашей стране. Так, по большей части именно в 60-е годы в нашей музыке широко развернулись процессы обновления, своего рода технического "довооружения", освоения ранее неведомых и запретных "музыкальных материков". Условной гранью, отмечающей окончание первого послевоенного периода, может служить знаменательная дата — день принятия постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий" и "От всего сердца"»[12]. Принятие этого документа было вызвано требованиями времени, но и само по себе это решение оказало стимулирующее воздействие на развитие музыки, ускорив процессы ее обновления[13].

И здесь прежде всего надо отметить основополагающую роль, которую приобрело в эти годы творчество крупнейшего мастера советской музыки, ее признанного классика Д. Д. Шостаковича. Его деятельность вплоть до кончины (1975) наложила неизгладимый отпечаток на все, что делалось у нас в самых различных жанрах музыкального творчества. Само его существование как великого мастера, умевшего слушать время и отзываться на его требования, сыграло консолидирующую роль. И даже те композиторы, которые следовали иными путями, а иной раз демонстративно противостояли Шостаковичу, помимо своей воли стремились подняться до того высочайшего нравственного и художественного уровня, который был достигнут в творениях великого мастера отечественной музыки.

Высокие эталоны искусства, предложенные Шостаковичем, определяли "эстетическую доминанту" нашего музыкального творчества при всей разноголосице стилевых устремлений, направлений и тенденций. Всеобщее стремление к высокой духовности, содержательности новой музыки, порой даже демонстративное подчеркивание ее укорененности в опыте прошлого, в художе-

---

[12] Отметим непоследовательность этого документа: в нем подтверждались ведущие идейно-эстетические установки постановления 1948 года и содержались оговорки, отмечавшие "неверные" тенденции в творчестве реабилитированных мастеров. Тем не менее его значение трудно переоценить — впервые в истории партии публично исправлялись ошибки ранее принятых решений по вопросам искусства.

[13] В свою очередь окончание 60-х годов отнюдь не обозначало завершения периода исканий. Первая половина 70-х годов стала кульминацией творческих экспериментов, связанных в это время преимущественно с идеей полистилистики.

ственной культуре всех времен совпали со взрывными процессами в движении музыкального сознания народа, в изменении художественной ориентации людей, подвергшихся мощному давлению средств массовой информации. Магнитофонный век полностью вступил в свои права, сложилась новая ситуация, связанная с принципиально иными формами функционирования музыки в жизни общества.

По окончании Великой Отечественной войны перед страной, как упоминалось, встала необходимость восстановления и развития народного хозяйства. Это в полной мере касалось и государственного музыкального строительства. Однако восстановление нормальной концертной и музыкально-театральной жизни не означало простой реставрации прежних учреждений и организаций, ответственных за распространение музыки, — рождались новые формы ее общественного бытия, определявшие пути ее вхождения в жизнь, устанавливались новые каналы, по которым она достигала своего "адресата"[14].

Продолжали, однако, существовать и традиционные формы связи музыки со слушателем. Публичный концерт, музыкальный спектакль на сцене театра оперы и балета представляли музыку слушательской аудитории в наиболее естественном, органичном для нее звучании, на которое она, собственно, и была рассчитана. Это касалось в равной мере музыки классической, давно утвердившейся в концертном и театральном репертуаре, и музыки новой, создаваемой нашими мастерами.

Что же изменилось в функционировании традиционной системы концертно-филармонической и музыкально-театральной деятельности? Изменилось прежде всего соотношение спроса и предложения — количества вновь создаваемой музыки и возможностей традиционных концертных и музыкально-театральных организаций. Число людей, занятых профессиональной композиторской работой как в сфере массовых, так и, условно говоря, серьезных жанров, стало возрастать. Однако обеспечить исполнение множества создаваемых произведений оказалось невозможным, отбор же среди них наилучшего был крайне затруднен — не столь уж редко ему сопутствовали ошибки, обусловленные некомпетентностью лиц, решавших судьбу произведений, либо субъективными и групповыми пристрастиями. Иными словами, речь идет об издержках командно-административной системы управления культурой и о застойных явлениях, сказавшихся во всех звеньях организации музыкальной жизни.

---

[14] Некоторые изменения претерпела и система музыкального образования и воспитания, готовившая кадры музыкантов-профессионалов.

Вновь вспомним о поистине колоссальном развитии музыкального творчества всех народов нашей страны — послевоенное время связано со значительным подъемом их национальной культуры. Но обмен творческими достижениями, их вхождение в музыкальную жизнь всех регионов нашей обширной страны столкнулись также со значительными трудностями организационного характера. Новая музыка нелегко пробивала себе дорогу на концертную эстраду и театральную сцену, и эти затруднения со временем все более возрастали. Централизация музыкальной жизни страны, опутанной разветвленной системой бюрократических организаций, достигла крайнего предела. Помимо Министерства культуры СССР, представлявшего вершину гигантской пирамиды управления художественным движением в стране, возникли и специальные концертные организации, от которых зависела судьба музыканта, сама возможность его общения с публикой. Централизованные структуры внедрились и в музыкальную самодеятельность, почти исключительно находившуюся под контролем специально обученных руководителей, подготовленных в учреждениях музыкального и культурного образования[15].

Основой концертного и музыкально-театрального репертуара по-прежнему оставались шедевры классики: сложился даже определенный ряд наиболее часто исполняемых произведений, где предпочтение отдавалось отечественной музыке, созданной в прошлом столетии. Музыка зарубежная также была в основном представлена сочинениями классико-романтической ориентации. Что же касается зарубежной музыки XX и даже конца XIX столетия, то она практически попросту вышла из обращения. Невозможно было услышать на концертах не только сочинения Стравинского или Бартока (не говоря уже о мастерах новой венской школы), но даже симфонии Брукнера и Малера. Немецкая опера почти полностью выпала из репертуаров музыкальных театров, а Вагнер был представлен лишь эпизодическими постановками "Летучего голландца" и "Лоэнгрина". Иная позиция сложилась в отношении к советской музыке: хотя отдельные сочинения "композиторов-формалистов" звучали в концертных программах, на большинство остальных был наложен строгий запрет. Не звучали сочинения Прокофьева, созданные в зарубежный период творчества, не могло быть и речи о возобновлении опер Шостаковича. Более того, возник своего рода феномен

---

[15] Неудивительно поэтому, что позднее, уже в 70-е и 80-е годы возникли многочисленные неформальные объединения, культивировавшие преимущественно рок-музыку. Это движение стало выражением растущего протеста против чрезмерной заорганизованности музыкальной жизни и зачастую некомпетентного руководства ею.

музыкальных произведений, партитуры которых складывались в стол. Зато явно конъюнктурным работам была открыта "зеленая улица" — программы концертов пленумов Союза композиторов СССР отягощались многочисленными вокально-симфоническими композициями на "актуальную" тематику, в которых не ощущалось живой, взыскующей мысли, стремления найти неординарные решения.

Тем не менее именно в первые послевоенные годы начала выдвигаться плеяда молодых композиторов, вступавших в творческую жизнь или известных ранее, но в полной мере развернувшихся в десятилетия, наступившие вслед за окончанием Великой Отечественной войны. Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Эшпай, Б. Чайковский, А. Петров, Р. Леденёв, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Слонимский, Б. Тищенко — все эти мастера определили лицо нашей музыки послевоенных десятилетий, представили ее важнейшие тенденции. Но о сути того нового, что внесли названные и многие другие музыканты-профессионалы в движение отечественной музыки, речь пойдет в следующем томе учебника.

Вхождение молодых композиторов в творческую жизнь затрудняла система отбора для исполнения, поощрявшая так называемые "реалистические" произведения. На деле речь шла об откровенном традиционализме и столь же традиционной музыке, опиравшейся на фольклор, обработанной в духе принципов, утвердившихся в прошлом столетии. Талантливое, неординарное встречалось с недоверием, а в смелости исканий усматривался зловещий призрак "формализма". Лишь во второй половине 50-х годов началось энергичное обновление, обозначились и утвердились новые тенденции и процессы.

Но были и другие причины тех трудностей, которые постепенно нарастали в работе концертно-филармонических и музыкально-театральных коллективов. Одной из них стала растущая конкуренция со стороны средств массовой информации, которые именно в послевоенные годы пережили бурное и стремительное развитие, достигли успехов, поражающих воображение. Наиболее широкое, массовое распространение уже к концу первого послевоенного десятилетия приобрело телевидение. Важной частью телепрограмм стали передачи музыкальные, в том числе и знакомившие телезрителя с новой музыкой. Однако специфика телевидения, как и прочих средств массовой информации, связана с тем, что оно ориентировано на миллионы людей и потому вынуждено считаться с их вкусами и пристрастиями. Это и определило сравнительно малое, можно даже сказать, ничтожное место в телепрограммах новой отечественной музыки, обычно представляемой короткими фрагментами, в обзорном освещении.

Однако и в других сферах средств массовой информации место новой музыки оказалось более чем скромным. Хотя переход на

долгоиграющие пластинки открыл возможности широкого распространения произведений академических жанров, основную массу грамзаписей по-прежнему составляла популярная эстрада. То же можно сказать и о структуре радиопрограмм — новое симфоническое и камерное сочинение являлось там редким и, как правило, нежеланным гостем. Вместе с тем положение музыки академических жанров в радиовещании было сравнительно более благоприятным — вокруг Радиокомитета объединились многие музыкальные коллективы; среди них Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио. Мы затронули эту проблему лишь с той целью, чтобы показать, сколь велика и неумолима была постоянно прогрессировавшая тенденция вытеснения новой музыки из обихода, ограничения ее доступа к аудитории. Новая музыка загонялась в рамки фестивалей, в наиболее невыгодные часы радио- и телепередач, редко записывалась на диски, поступавшие в широкое обращение.

Одной из объективных причин подобного положения стало коренное изменение музыкального сознания широчайших масс людей, потребляющих музыку как в современном городе, так и в деревне. Речь идет о внедрении в музыкальный обиход новых песенных стилей, получивших едва ли не повсеместное признание, особенно среди молодежи. Об этом тоже следует сказать, поскольку без учета такого важнейшего фактора невозможно не только разумно объяснить сложившийся статус новой музыки в жизни современного общества, но и понять движущие силы ее внутреннего преобразования. Напомним, что под выражением "новая музыка" имеем в виду музыку концертно-филармонических и музыкально-театральных жанров, которая условно называется "серьезной". А эта музыка, как правило, не может существовать в живом звучании, не включившись в систему государственных и общественных организаций, вокруг которых сосредоточены исполнительские силы. Она немыслима вне высокопрофессиональной интерпретации, рассчитанной на концертные и театральные залы, обладающие совершенной акустикой и располагающие дорогостоящими высококачественными инструментами.

И все же при всей заорганизованности и неповоротливости сложившейся в нашей стране централизованной системы управления музыкальной жизнью время от времени принимались полезные решения под мощным давлением "снизу", исходившим от постоянно растущего контингента высококвалифицированных музыкантов-исполнителей. Достаточно напомнить, что в первое послевоенное десятилетие активно действовали виднейшие представители отечественного пианизма — А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, С. Фейнберг, М. Юдина. В пору творческого расцвета вступили также те мастера, которые выдвинулись еще в предвоенные годы своими успешными выступлениями

на конкурсах у нас в стране и за рубежом. Среди них пианисты Э. Гилельс, Г. Гинзбург, М. Гринберг, Я. Зак, Л. Оборин, Р. Тамаркина, Я. Флиер, скрипач Д. Ойстрах, виолончелист С. Кнушевицкий. В музыкальную жизнь включались и новые исполнители. Достаточно назвать победителя Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, состоявшегося в декабре 1945 года, великого музыканта современности С. Рихтера, именно в первые послевоенные годы взошла звезда прославленного виолончелиста М. Ростроповича.

Значительно расширилось участие наших музыкантов в многочисленных международных конкурсах. Победа в таком конкурсе рассматривалась официальными инстанциями как престижное отличие, как доказательство расцвета культуры, заботливо опекаемой политическим руководством страны. И как бы мы ныне не восставали против "конкурсомании", трудно отрицать, что именно конкурсы открыли слушателям таких певцов, как И. Петров, А. Ведерников, А. Эйзен, Б. Руденко. На международных состязаниях победу одержали скрипачи И. Безродный (конкурс имени Кубелика в Праге, 1949), Л. Коган (конкурс в Брюсселе, 1950), И. Ойстрах (конкурс имени Венявского в Познани, 1952), пианисты Т. Николаева (конкурс имени Баха в Лейпциге, 1950), Е. Малинин (конкурс имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, 1953), Д. Башкиров (конкурс имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже, 1955).

Естественно, что, располагая столь обширным контингентом высококлассных музыкантов, можно было развернуть филармоническую деятельность по всей стране. Но огромные возможности, которыми располагали концертные организации, использовались не лучшим образом. Руководство культурой, где ведущие позиции занимал печально знаменитый Комитет по делам искусств, во главе которого зачастую находились случайные и малокомпетентные люди, было в плену старых концепций организации музыкальной жизни, сложившихся еще в 30-е годы. Необходимость согласовывать сколько-нибудь ответственные решения с центральным ведомством и его бюрократическими подразделениями крайне тормозила естественное развитие концертного дела в стране. Отметим, что рождение новых коллективов было обязано прежде всего инициативе крупных исполнителей, обладавших организаторским талантом. Так, усилиями дирижера С. Самосуда был создан в 1953 году симфонический оркестр Московской филармонии, ставший активным популяризатором творчества советских композиторов. Настойчивости дирижера и альтиста Р. Баршая мы обязаны возникновением камерного оркестра, в репертуар которого вошли как полузабытые сочинения классиков, так и новые произведения наших мастеров. Наряду с прославленным квартетом им. Бетховена признание музыкальной общественности завоевал квартет Москов-

ской филармонии (позже квартет им. Бородина)[16]. Но, разумеется, и старые симфонические коллективы сохраняли свои позиции. Здесь в первую очередь следует назвать Государственный симфонический оркестр Союза ССР (с 1946 года его возглавлял дирижер К. Иванов).

Немалые трудности предстояло преодолеть в послевоенные годы в музыкальной жизни других культурных центров страны, в том числе и столиц национальных республик. Нельзя отрицать, что было сделано достаточно в восстановлении музыкально-культурных учреждений на территориях, бывших под оккупацией врага. Восстанавливались музыкальные театры, филармонии, музыкально-образовательные учреждения всех ступеней. В то же время культуре ряда народов был нанесен непоправимый ущерб — необоснованным репрессиям подверглись целые народы, выселенные с их исторической родины. Лишь во второй половине 50-х годов была восстановлена государственная автономия чеченцев, ингушей, балкарцев, карачаевцев и калмыков. Получила распространение практика проведения декад национального искусства со всеми издержками предварительной режиссуры, показного благополучия. Подобные широковещательные мероприятия были демонстрацией успехов и достижений, которые могли быть поставлены в заслугу местным властям. О серьезном же анализе проблем и противоречий национальной культуры не могло быть и речи.

Между тем развитие национальных культур в те годы было сопряжено с серьезными противоречиями. По-прежнему приоритетным направлением оставалась работа в сфере музыкального театра. В первое послевоенное пятнадцатилетие центрами музыкальной жизни республик Средней Азии стали театры оперы и балета, а главным жанром, ставшим сферой приложения творческих сил, оказалась опера. Однозначная оценка роли оперных и балетных театров в национальной культуре ряда республик Советского Союза невозможна. Не будем отрицать, что на определенном этапе их значение оказалось неоценимым: вокруг театров оперы и балета сконцентрировались наиболее квалифицированные творческие силы — певцы, инструменталисты, дирижеры. И в то же время музыкальный театр нередко представлял собой лишь блестящий фасад национальной культуры, показную демонстрацию ее расцвета, однако истинным, глубинным традициям нации подчас не находилось места.

Значительное внимание уделялось также хоровому движению. Здесь следует выделить в первую очередь хоровую культуру народов Прибалтики, располагавшую давними традициями. Особенную

---

[16] В его состав входили Р. Дубинский, Я. Александров, Д. Шебалин, В. Берлинский.

популярность приобрели праздники песни, собиравшие многие тысячи участников[17]. Но и в других областях и регионах страны развернулось хоровое движение — Сибирский, Волжский, Уральский хоры, хор студентов вузов Москвы приняли участие в интенсивной гастрольно-концертной деятельности. Иное положение сложилось в республиках Средней Азии, где организация хоровых коллективов приобщала слушателей к непривычному роду исполнительства, сыграла определенную роль в развитии навыков восприятия многоголосной музыки. Всячески поощрялась также практика организации ансамблей песни и пляски, коллективов народных музыкантов. Упор делался на развитие различных форм коллективного музицирования. Подобного рода ансамбли создавались также в автономных республиках РСФСР — наряду с музыкальными театрами они стали центрами сосредоточения музыкальной культуры, причем одновременно с профессиональными коллективами возникали самодеятельные.

И все же ведущее значение обрели в те годы главные культурные центры страны, которые "задавали тон" всей музыкальной деятельности. И если Москва менее пострадала за годы войны, то переживший блокаду Ленинград вступил в послевоенный период со значительными потерями. Тем не менее ведущие ленинградские коллективы сыграли немалую роль в восстановлении нормальной музыкальной жизни в стране. Следует прежде всего назвать симфонический оркестр Ленинградской филармонии, который по-прежнему выступал в роли первооткрывателя сочинений советских мастеров, неоценима его деятельность и по внедрению в концертную практику симфонических произведений зарубежной музыки XX века. Успехи этого коллектива в значительной мере определила деятельность выдающегося музыканта, долгие годы бессменно руководившего оркестром, дирижера Е. Мравинского.

Наряду с ним в стране действовали многие другие симфонические и оперные дирижеры; среди них Н. Голованов, Н. Аносов, Н. Рахлин, Б. Хайкин, К. Элиасберг, К. Зандерлинг. Из молодых тогда мастеров следует выделить Г. Рождественского и Е. Светланова, сразу же заставивших заговорить о себе.

Руководимые крупнейшими дирижерами, ведущие музыкальные театры страны определили стиль оперного спектакля, его эстетику, связанную с ориентацией на пышное, монументальное зрелище с богатым декоративным оформлением. Оно гармонировало с той тягой к барочной пышности и тяжеловесности, которая определяла архитектуру сталинского времени. И если в архитектуре во второй половине 50-х годов произошла настоящая революция, ут-

---

[17] Здесь прежде всего надо отметить деятельность видного музыканта Эстонии Густава Эрнесакса.

вердившая предельно упрощенное, функционально целесообразное строительство однообразных жилых массивов, то в оперном театре позиции постановочного монументализма на долгое время оставались незыблемыми. Московский Большой театр и Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова остались законодателями моды. Крупнейшими достижениями в рамках этого направления стали постановки "Бориса Годунова" и "Хованщины" Мусоргского, "Садко" Римского-Корсакова, осуществленные в 40-е годы под руководством Н. Голованова.

Что же касается балета, то в нем все еще господствовала хореодрама, обнаружившая к началу 50-х годов явные признаки кризиса. Однако именно в 40-е годы были осуществлены наиболее яркие постановки в рамках этого направления, среди них — "Ромео и Джульетта" Прокофьева в постановке Л. Лавровского (Ленинград — 1940, Москва — 1946). В успехе этой и ряда других постановок ("Золушка" Прокофьева, 1945; "Медный всадник" Р. Глиэра, 1949) решающую роль сыграла плеяда неподражаемых исполнителей, среди которых блистала великая балерина-актриса Г. Уланова.

В эти же годы существовали и иные формы воплощения музыкально-театральных произведений. Наряду с радиопередачами опер в трансляции и в студийной записи определенное распространение получило концертное исполнение опер. Здесь пальму первенства держал созданный еще в 1934 году Ансамбль оперы Всероссийского театрального общества (ВТО). Он заслуженно завоевал репутацию лаборатории советской оперы, дав жизнь ряду новых оперных сочинений; помимо этого в его исполнении прозвучали также малоизвестные в нашей стране произведения зарубежных композиторов[18]. Позднейшее расформирование этого коллектива стало тяжелым ударом, затруднившим вхождение в исполнительскую практику новых отечественных опер. В этом сказалось воздействие командно-административной системы руководства художественной деятельностью в стране с присущей ей склонностью к неожиданным волевым решениям.

Подобная система, равно как и та музыка, которая звучит по контролируемым ею каналам, не в состоянии, однако, обеспечить полный контроль над музыкальным сознанием миллионов, она отнюдь не исключает возможности свободной самоорганизации. История послевоенной музыкальной культуры в нашей стране может послужить наглядным примером спонтанных, трудно контролируемых преобразований, развернувшихся преимущественно в обширной области массовых жанров. Любительское музыкальное творчество имеет в нашей стране давние и глубоко укоренившиеся

---

[18] Силами Ансамбля ВТО были исполнены оперы: "Порги и Бесс" Дж. Гершвина, "Заколдованный замок" С. Монюшко, "Момчил" Л. Пипкова.

традиции. При советской власти оно приняло организованные формы музыкальной самодеятельности в рамках культурно-просветительских учреждений. Невозможно в пределах краткого обзора осветить все этапы развития этого движения — укажем лишь на то, что оно чаще всего объединяло любителей в хоровых, оркестровых коллективах и ансамблях, руководимых музыкантами-профессионалами. Эта система, окончательно сложившаяся в 30-е годы, продолжала функционировать и в послевоенное время, сохраняя как свои положительные свойства (вовлечение широких масс людей в организованную концертную и клубную работу), так и отрицательные, проистекавшие из чрезмерной заорганизованности и преимущественной ориентации на уровень профессиональной музыкально-культурной работы.

Такие издержки особенно проявились в политике культурно-просветительских учреждений, определявшей их отношение к фольклору. Фольклор профессионализировался, подвергался унифицированной обработке, представая в адаптированных звучаниях многочисленных государственных, региональных и самодеятельных ансамблей песни и пляски, народных хоров, оркестров духовых и народных инструментов. При этом использовались далеко не все жанры, стилистические слои фольклора — установка на праздничность, фестивальную красочность зрелища исключала возможность включения в репертуар коллективов народной музыки, исполненной внутреннего драматизма, а тем более трагического мироощущения. Вот почему ни русская протяжная лирическая песня в ее аутентичной форме, ни плачи-голошения почти не имели выхода на концертную эстраду. Утвердился приподнятый, залихватски-бодрый песенный стиль, вполне гармонировавший с расписной сусальностью костюмов и оформления. Такая же праздничность и показной оптимизм превалировали и в практике национальных ансамблей, призванных продемонстрировать нерушимую дружбу народов под водительством очередного вождя. И все же в такой профессионализации были свои позитивные стороны — фольклор выносился на общесоюзную арену, включался в систему конкурсных показов, в межреспубликанский, межобластной и даже международный культурный обмен. Народная песня переставала быть достоянием отдельного народа, района и порою даже села и становилась доступной достаточно широкой аудитории. Однако не менее существенными были и негативные стороны этого процесса — потеря фольклором спонтанности живого музицирования, особой доверительности общения в сравнительно узком кругу. Особенно остро дефицит живого музицирования сказался в быстро растущем современном городе, поглощавшем деревенское население. Довольно быстро новое население приобщалось к тем формам музыкальной деятельности, которые утвердились в послевоенном городе.

И здесь особенную роль обрела профессиональная эстрада, судьбы которой развивались особенно драматично. Едва начавшееся после окончания войны ее стремительное развитие было грубо оборвано после событий 1948 года. Даже ансамбли, выступавшие в ресторанах и фойе кинотеатров, на первых порах перестали играть развлекательную музыку и строили свой репертуар на приспособленных к их возможностям классических произведениях, что приводило, разумеется, к их искажению. Но подобная практика не могла быть продолжительной — жизнь взяла свое, и эстрада вновь обрела свою специфику. Беда заключалась, однако, в том, что на ее высокие формы был наложен запрет, тогда как низкопробные поделки, рассчитанные на невзыскательный вкус, не встречали препон. Снова получил хождение ошибочный тезис Горького, назвавшего джаз "музыкой толстых", а популярные джаз-оркестры Л. Утесова и Э. Рознера были вынуждены изменить своему направлению и приспособиться к новым установкам на полную изоляцию от воздействий, проникавших с Запада.

Переходя к оценке реальной стилистической панорамы, раскрывавшейся в спонтанном движении массовых жанров, следует прежде всего подчеркнуть ее многоуровневость и многосоставность. Стилевой плюрализм современного музыкального сознания, возможно, нигде не проявился с такой наглядностью и остротой, как в общедоступной сфере деятельности людей. В этом сказались общие свойства развития массовой культуры в современном индустриальном обществе. Хотя в условиях, сложившихся в Советском Союзе, не было ничего подобного по размаху и силе воздействия, сравнимого с коммерческой индустрией развлекательной музыки, продукты последней нашли у нас хорошо подготовленную почву. В то время как на Западе возникли влиятельные движения, противостоявшие "общедоступной" массовой культуре (это сказалось как в элитарной установке авангарда, так и в некоторых направлениях молодежной контркультуры), в СССР еще сохранялась ведущая роль массовой композиторской песни, творцы которой в первое послевоенное пятнадцатилетие сумели ответить на запросы широкой аудитории и получить у нее признание. Более того, лучшие песни, связанные с темой борьбы за мир, нашли отклик и за рубежом, особенно среди радикально настроенной молодежи, принимавшей участие во всемирных фестивалях, ставших важным звеном пропаганды мирового коммунистического движения.

Но массовая песня составляла лишь часть той бытовой музыкальной культуры, которая жила в сознании народа. Если принимать в расчет не закостеневшую, отмирающую, а живую традицию, то своеобразие нашей страны (в отличие от ситуации, сложившейся во многих странах Запада) сказалось в уникальной жизнеспо-

собности фольклора, сохранившегося в обширных регионах. Фольклор представал в многообразии национальных форм, жанров, стилистических течений, областных и даже сугубо локальных диалектов.

Особенно устойчивыми традиции народного музицирования оказались в ряде национальных республик СССР (преимущественно Закавказья и Средней Азии). Профессиональная музыка устной традиции оказалась там необыкновенно жизнеспособной — более того, средства массовой информации помогли привлечь к ней внимание широкой аудитории. Тем не менее и здесь пальму первенства и наибольшие предпочтения завоевала национальная эстрада, где народные мелодии предстали в унифицированной обработке, в оправе четких, функционально однозначных гармоний, в каркасе равномерно-периодического тактового размера. И такая ориентация на принципы мышления, утвердившиеся в музыке европейского происхождения, нисколько не препятствовала доступности такой эстрады широким массам людей, будто бы с детства усвоивших иное музыкальное сознание. Подобная картина сложилась также в зарубежных странах, признанных цитаделями неевропейской музыки, — в Индии, Японии, странах Африки и Арабского Востока. Отличие заключено, может быть, лишь в том, что процессы коммерциализации массового искусства у нас тогда еще не зашли далеко и фольклор, как и профессиональная музыка устной традиции не утеряли своих позиций, хотя и были основательно потеснены.

Развитие русского народного творчества также показывает всю сложность процессов, которые развернулись в послевоенные годы. Явное и наглядное отмирание старых песенных стилей в условиях магнитофонного века, под воздействием средств массовой информации, ставших и в нашей стране проводниками интернациональных стандартов развлекательной музыки, обозначилось позднее, начиная с 60-х годов. Ранее же была сильна потребность сохранить старую традицию, приспособить ее к новым условиям, в чем сказалась необыкновенная устойчивость памяти людей, укорененность в их сознании норм национального музыкального мышления. Вот почему традиционный фольклор еще сохранял свою привлекательность для своих носителей, более того, позднее, уже в 60-е годы развернулась деятельность энтузиастов, ставивших своей целью возродить на время забытое в условиях, максимально приближенных к нормам его естественного бытования.

В стремлении сохранить фольклор наша страна была не одинока — интерес к возрождению утраченных форм народного творчества, к культивируемой и щедро финансируемой деятельности, рассчитанной на демонстрацию фольклорного музицирования

(равно как и на показ фольклорных обрядов, танцев и действ), приобрел в послевоенное время всемирный масштаб.

Однако фольклор не существует в наше время в изоляции от тех бурных процессов, которые развернулись в массовом музыкальном сознании современного развитого индустриального общества, — наша страна не явилась здесь исключением. Составной частью активно освоенного "музыкального фонда" стали новые песенные стили, наиболее чутко и динамично отразившие потребность общества, подчас совершенно непредсказуемые сдвиги в его мироощущении. Общедоступная песенная культура претерпела бурные и во многом неожиданные изменения. И нужно сразу же подчеркнуть, что в нашей стране эти взрывные процессы приняли своеобразные очертания, где воздействия зарубежной космополитической моды отнюдь не во всем оказались определяющими.

В первое послевоенное десятилетие музыкальное сознание народа во многом определяла советская массовая песня — еще действовали ее выдающиеся мастера, чье творчество полюбилось народу в предвоенное время, а в особенности в годы войны. Творческий подъем пережил крупнейший мастер массовых жанров И. Дунаевский, появились новые шедевры таких прославленных композиторов, как М. Блантер, В. Соловьев-Седой, А. Новиков, и многих других. Изменилась тематика — широкую популярность приобрели песни, где прозвучала тема борьбы за мир (среди них пальму первенства завоевал "Гимн демократической молодежи мира" А. Новикова — Л. Ошанина), появилось немало великолепных образцов песенной лирики — всемирная известность "Подмосковных вечеров" В. Соловьева-Седого (слова М. Матусовского) свидетельствует о жизнеспособности лирического жанра в его современном интонационном выражении. Можно было бы назвать немало других песен одаренных мастеров, которые подхватывались слушателями.

Вместе с тем развитие массовых жанров музыки далеко не представляло собой безоблачную картину. Программы радио буквально заполонили казенные песни-официозы, ничего не говорившие ни уму, ни сердцу слушателей. "Барабанные вирши" "текстовиков", ловко рифмовавших официальные лозунги, ложномногозначительный пафос, стандартная клишированность мелодии — все это подрывало доверие к массовым жанрам, обесценивало их. Композиторская песня уже тогда начала терять тот авторитет, который усилиями выдающихся мастеров она завоевала в годы войны. И только неувядаемая свежесть их дарования еще спасала положение — народ подхватывал оригинальные, нестандартные мелодии Дунаевского, Блантера, Мокроусова, Соловьева-Седого и других.

Большие трудности испытывала эстрада — по большей части несправедливые упреки в пошлости, дурном вкусе следовали, как тень, за ее послевоенным движением. Можно было подумать, что вернулись времена 20-х годов, когда по головам авторов эстрадного жанра гуляла рапмовская дубинка. Разнузданная, проработочная критика вновь вошла в моду, она не щадила даже великих мастеров — основоположников советской музыки, не говоря уже о песенно-танцевальных стилях Запада. Их распространение в среде молодежи было крайне ограниченным, поскольку государство тогда еще прочно держало в своих руках монополию на средства массовой коммуникации, а бытовая техника записи и воспроизведения звука пока не получила массового распространения и была доступна лишь немногим. Определенные сдвиги обозначились лишь во второй половине 50-х годов, но робкие, по современным представлениям, попытки возродить столь своеобразно развернувшуюся в 20-е и 30-е годы культуру отечественного джаза натолкнулись на резкое противодействие не только официальных ведомств, но и некоторых композиторов, прочно и надолго утвердившихся на официальных постах[19]. Но эра новых песенных стилей, обозначившихся в деятельности спонтанно возникших, как и организованных профессионалами вокально-инструментальных ансамблей (ВИА), была уже на пороге.

Окончание второй мировой войны открыло новую эпоху в развитии тех жанров музыки XX века, в которых нашли, возможно, наиболее полное и глубокое выражение внутренние противоречия времени, отраженные в движении интонируемых звукообразов. Но для советской музыки вступление в послевоенную эпоху означало также утверждение своего места в развертывании мировой музыкальной культуры. Можно даже говорить о ее нелегком, порою даже драматичном отношении к мировому музыкальному процессу, а точнее, к тем стилистическим направлениям, которые сложились в странах Западной Европы и Северной Америки. Резкое противостояние, неприятие едва ли не всех достижений музыки XX века сменялось не менее сильным притяжением, страстной жаждой осмыслить, усвоить, активно ассимилировать все то, что ранее находилось под запретом, с издержками, присущими любому искреннему увлечению. Неизменным оставалось одно — неравнодушие и даже род ревности к чуждому и одновременно неотразимо привлекательному. Схождение и расхождение с опытом зарубежной музыки, сопричастность к ее проблемам, равно как и к противоречиям,

---

[19] Можно напомнить о яростных антиджазовых выступлениях Д. Кабалевского на страницах журнала "Советская музыка".

определили своеобразие нашей музыки как органической части мирового художественного процесса, без которой само представление о нем как о целостном, многоканально развертывающемся, непрерывно становящемся явлении было бы односторонним и неполным. Отечественная музыка обретает свою роль, свое историческое значение только в контексте мирового музыкально-исторического движения, но без нее представление об этом движении неизбежно будет искаженным.

Исходная точка отсчета, обозначенная Днем Победы — 9 мая 1945 года, — застала, условно говоря, западную и восточную ветви европейской музыкальной культуры на одном рубеже. Инерция военных лет, сказавшаяся на тематике композиторских замыслов, на образности произведений, задуманных еще в разгар ожесточенных сражений, по-своему отразилась в творчестве многих видных мастеров. При всем различии их стилистических ориентаций, сочинения, созданные в первые послевоенные годы, в основном развивались в русле тех тенденций, которые обнаружились еще в 30-е годы. Радикальный поворот в композиторских представлениях, решительный рывок к новым, поначалу казавшимся столь заманчивыми берегам "обетованной земли" был делом пусть сравнительно близкого, но еще трудно распознаваемого будущего.

Именно в первые послевоенные годы Прокофьев завершил свое монументальное творение — оперу "Война и мир", тогда же прозвучала его своеобразнейшая по замыслу 6-я симфония, в которой слышны явственные отзвуки военных лет. Мясковский выступил с 25-й симфонией, благородно-сдержанной по тону. Шостакович поразил своих почитателей совершенно неожиданной по концепции 9-й симфонией, где отразилась сложная реакция художника, вступающего в послевоенный мир. Добавим к этому премьеру балета "Золушка" Прокофьева, в котором своеобразно скрестились неоклассические веяния с проникновенной романтикой, отраженной в стихии вальса, с преломленной по-новому русской традицией сказочного музыкально-хореографического повествования.

Тот поистине уникальный в истории музыки творческий подъем, который пережили наши мастера в годы тяжких испытаний, не только не иссяк — их деятельность словно бы обрела второе дыхание. Ведущие стилистические тенденции музыки, созданной менее чем за три года после окончания войны, во многом были созвучны движению мировой музыкальной культуры, где первые послевоенные годы также были связаны с творческим подъемом ряда мастеров, заявивших о себе в двадцатилетие между двумя мировыми войнами. Творчество Б. Бриттена, П. Хиндемита, О. Мессиана, И. Стравинского обогатилось капитальными достижениями, и даже прежде, казалось бы, столь далекий от бурь вре-

мени А. Шёнберг выступил с сочинением антифашистского звучания ("Уцелевший из Варшавы").

Тяга к общественно значимому, содержательному искусству, способному отразить суровое дыхание времени, сближала советских мастеров музыки с крупнейшими художниками-гуманистами, способными "слушать время". Но общность сказалась и в стилистической ориентации. При всем ярко новаторском звучании сочинения наших композиторов были более четко ориентированы на классическую традицию. Творчество русских классиков оставалось для них исходным рубежом, концепционной основой, с которой они поверяли свои решения. Глубокие, органические связи с заветами русского эпического симфонизма можно уловить в поздних симфониях Мясковского (например, в 26-й и 27-й), где волевой порыв, упругая энергия нарастаний сочетаются со сдержанной, но глубоко личной экспрессией лирического переживания. Русская национальная основа ощутима и в творениях Прокофьева, ставших достоянием музыкальной общественности в послевоенные годы. Она явственно проявилась в опере "Война и мир", где доверительные беседы-диалоги персонажей эпопеи Толстого, представленных яркими интонационными портретами с присущей каждому из них речевой характерностью, сочетаются с эпическим размахом массовых хоровых сцен, которые поднимаются до уровня лучших достижений Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина. И наряду с этим — проникновенность сольных и диалогических сцен, сложными путями восходящих к русской песенно-романсовой лирике. При этом речь идет не о повторении традиции, а о ее творческом развитии, отразившем опыт музыки XX века. Он ощутим в остроте гармонии, отмечающей кульминации 6-й симфонии Прокофьева, где в то же время достигнуто оригинальное претворение русской интонации, напоминающей о фольклорных прообразах. С мироощущением XX века связаны и неоклассические веяния, проявившиеся в финале той же 6-й симфонии, в ряде фрагментов балета "Золушка", в 8-й фортепианной сонате. Ориентация на современную традицию сказалась и в музыке многих других мастеров, например в прелюдиях Д. Кабалевского, комической опере Т. Хренникова "Фрол Скобеев", в творчестве Г. Попова, В. Шебалина.

Иными, более сложными путями классическая основа претворялась в творчестве Шостаковича. Парадоксальность его 9-й симфонии во многом была обусловлена несовпадением того, что ждали от автора прославленной "Ленинградской", с тем, что реально было представлено в первом послевоенном сочинении композитора. Вместо монументального полотна, воспевающего величие одержанной победы, композитор выступил с произведением, с виду облегченным, показавшимся даже легкомысленным, в котором нашла продолжение давняя линия, связанная с претворением му-

зыки "легкого жанра", с опорой на общезначимое, бытовое. За музыкой, напоминавшей о 1-м фортепианном концерте, скерцо и финале 6-й симфонии, не был расслышан современниками иной, серьезный подтекст, не были должным образом восприняты напоминания о недавно пережитом, столь весомо прозвучавшие в этом сочинении.

Как уже говорилось, события 1948 года, последовавшие за принятием партийного постановления, вне всяких сомнений, оказали негативное воздействие на развитие отечественной музыкальной культуры. Но было бы прямым искажением исторической правды признать, будто развитие советской музыки вовсе остановилось, что в конце 40-х — начале 50-х годов господствовали лишь одни конъюнктурные произведения, подавлявшие все сколько-нибудь жизнеспособное. По ценности творческих достижений десятилетие, последовавшее за 1948 годом, ничуть не уступит тому периоду, который начался после отмены в 1958 году несправедливых ограничений и реабилитации крупнейших мастеров отечественной музыки — Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна и других.

Именно в это время появились такие значительные сочинения, как Симфония-концерт для виолончели и оркестра, 7-я симфония Прокофьева, 27-я симфония Мясковского, 10-я симфония и 1-й скрипичный концерт Шостаковича, выдающиеся кантатно-ораториальные, хоровые и камерные сочинения этих же и других мастеров. Не менее важно было и другое: стилистическое развитие советской музыки не только не было прекращено, но и получило новые стимулы в своем естественном развертывании. Не была вовсе прервана и связь отечественной музыки с мировым музыкальным процессом — она лишь приняла менее очевидные и не столь ясно распознаваемые формы. Конечно, по сравнению с музыкой послевоенного Запада освоение новых техник музыкальной композиции, прорыв в неизведанное, вторжение в новые "музыкальные материки" стали реальностью с некоторым запозданием. Но это мнимое "отставание" по историческим масштабам оказалось не столь значительным.

Особенностью пути отечественной музыки с момента окончания войны и вплоть до принятой нами условной грани (1958 год) явилось прежде всего лидирующее положение четырех ведущих мастеров — Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и Хачатуряна, с именами которых связаны не только наиболее значительные художественные достижения, но и само направление развития послевоенной музыки в целом. Прежде всего речь идет о "чистой", непрограммной симфонии, не связанной с конкретным сюжетом, четко разработанной фабулой, но заключающей в себе высокие художественные обобщения. Такой была 27-я симфония Мясковс-

кого, где композитор подвел итог своему многолетнему творческому пути, сохранив верность заветам классики. Мудрая уравновешенность и стремление к высшему художественному совершенству отличают и позднее творчество Прокофьева — великолепный закат его многотрудного пути, символом которого стала 7-я симфония. Однако наиболее важным, принципиальным завоеванием послевоенного советского симфонизма стала 10-я симфония Шостаковича.

Ее сила — в многогранности, многоаспектности замысла и в совершенстве его воплощения. Очевидна ее субъективно-лирическая направленность, в чем отразились автобиографические мотивы, драматизм личной судьбы композитора, ставшего "совестью эпохи"[20]. Но симфония эта выходит за рамки сугубо личного высказывания — в ней слышны явственные отзвуки трагических свершений истории, угадываются судьбы миллионов людей, принесенных в жертву на ее кровавый алтарь. Именно гражданское звучание этой музыки, в которой нет поражающих звуковых новаций, определило ее непреходящее значение, определило и направленность последующего движения советского симфонизма, концепционный смысл и глубину заключенных в нем художественных обобщений.

По музыкальному стилю это сочинение, как и ряд великолепных квартетов, находившихся с ним "по соседству", а также монументальный цикл "Прелюдий и фуг", явившийся данью традициям великого Баха, с особенной четкостью обнажает национально-русские корни мелодического строя музыки Шостаковича, присущую ей распевность и одновременно энергию интонационных прорастаний, то тематически-концентрированное развертывание[21], в котором ощутимо мышление художника XX века. Об этом говорят интенсивная взрывчатая драматургия, контрастные противостояния взаимоисключающих образов и погружения в медитативные состояния, в которых раскрываются неразгаданные глубины внутреннего мира страдающей личности. При этом везде сказывается активная нравственная позиция, страстное, даже яростное неприятие зла во всех его жестоко-агрессивных проявлениях.

Но для ряда молодых мастеров, выдвинувшихся в послевоенные годы, значительно ближе был прежний Шостакович — автор 8-й симфонии. Не случайно у многих возникало впечатление, что композиторская молодежь ориентировалась в те годы на музыку Шостаковича — воздействие оказывали не только ведущие принципы его стиля, но и характерные черты его творческого почерка. В их музыке можно было найти и энергичные, маркатные нагнета-

---

[20] Символическое значение приобрела в этом сочинении тема-автограф D-Es-C-H.

[21] Термин В. Бобровского (см. его книгу "Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича". М., 1961).

ния, и длительные, бесконечно развертывающиеся мелодические линии, и четко выраженный драматургический профиль с резко подчеркнутыми кульминациями, и диссонантную напряженность гармонии. И как это ни покажется парадоксальным, именно в тяге к музыке Шостаковича как раз и проявлялась сопричастность молодых композиторов, чей стиль еще только формировался, к мировому музыкальному процессу. Шостакович был для них "полномочным представителем" музыки XX века, в нем они осознанно или интуитивно угадывали ведущие тенденции современности, улавливали присущее новому времени мироощущение. Не имея ясного представления о музыке Бартока, Стравинского (не говоря уже о нововенцах), как следует не зная даже зарубежного Прокофьева, они усваивали композиторское мышление XX века через Шостаковича в силу особой универсальности его стиля, вобравшего в себя едва ли не все ведущие тенденции, по-разному проявившиеся у других великих мастеров, как еще живших и творивших, так и ушедших сравнительно недавно.

Явная зависимость от Шостаковича не может, однако, заслонить индивидуальность творческой манеры представителей новой поросли. Так, для Б. Чайковского ближе был интеллектуализм Шостаковича, строгий отбор средств, умение ограничиваться самым необходимым, избегая чрезмерного многословия; симфоническое мышление великого мастера на многие годы определило творческий путь М. Вайнберга; в творчестве Р. Бунина яснее ощущалась национально-русская основа тематизма при сохранении характерных для Шостаковича приемов его развития. Особо следует сказать о творчестве Г. Уствольской — строжайшее самоограничение и предельная экономия средств сближали ее с неоклассическими мотивами музыки ее учителя.

Как бы ни было велико воздействие Шостаковича на композиторское мироощущение молодых и весьма немолодых мастеров, сфера стилистических предпочтений даже в те годы, когда был сооружен прочный барьер, казалось бы надежно оттородивший нашу музыку от зарубежных воздействий, вовсе не ограничивалась одним лишь Шостаковичем. Но воздействие другого "властителя дум", каким по праву признавался Прокофьев, было гораздо менее отчетливым. Слишком уж явно выдавало первоисточник прямое заимствование характерных черт прокофьевской музыки. Но ведущие принципы стиля Прокофьева: эпическая драматургия в ее современном, действенном выражении, стремление к законченным мелодическим обобщениям, своеобразный "монтажный ритм" формы, где отдельные этапы "продолжающего тематизма" были рельефно очерчены и в то же время обнаруживали внутреннее родство, особенная роль акцентной регулярности, не говоря уже о

пластически-жестовой характерности, отражающей театральную природу его мышления, — все это по-своему проявилось в музыке композиторов разных поколений. Среди получивших прочное признание можно назвать Т. Хренникова и Д. Кабалевского, а из молодых — в первую очередь Р. Щедрина[22]. Но в раннем творчестве последнего уже проступили новые веяния, первые порывы "ветра перемен".

Отмечая бесспорные завоевания отечественных мастеров, подчеркивая очевидный факт органического движения советской музыки, и в эти, трудные для нее годы остававшейся естественным слагаемым мирового музыкального процесса, необходимо упомянуть и о тех негативных явлениях, которые существенно тормозили эволюцию музыкального творчества. Такие явления неодинаково сказались на развитии разных музыкальных жанров. В сфере инструментальной — симфонической и камерной — музыки их роль оказалась менее заметной: сугубо конъюнктурные работы быстро обнаруживали свою художественную несостоятельность на фоне великих творений классиков советской музыки, пробивших себе дорогу вопреки попыткам ограничить их выход в концертную практику.

Процесс реабилитации крупнейших художественных завоеваний, а тем самым и оправдание тех эстетических принципов, которые определяли направление композиторских исканий, был связан также с пересмотром догматических установок, с поисками более гибких решений музыкально-теоретических проблем, с бóльшим доверием к новому. Постановление 1948 года ориентировало композиторов на развитие программной музыки. Но принцип программности толковался прямолинейно вплоть до откровенной иллюстрации избранного сюжета и в то же время безбрежно широко, когда терялось различие между программностью и содержательностью. На щит поднимались симфонические поэмы, разные по уровню и художественным достоинствам, такие, как "Краснодонцы" А. Мазаева, "Чайка" М. Кусс, "Белая береза" А. Нестерова, "Азовгора" А. Муравлева, симфония-легенда "Памяти Зои Космодемьянской" С. Разоренова (сочинения начала 50-х годов). Но не эти произведения определили главные тенденции времени: ведущую роль обрела симфония непрограммная, где жизненное содержание находило выражение в обобщенных, многозначных по смыслу образах, в неординарных симфонических концепциях. Можно назвать 3-ю и 4-ю симфонии М. Вайнберга, симфониетту и 1-ю симфонию В. Салманова, ряд симфоний Н. Пейко. Заметными собы-

---

[22] Ориентация на стиль Прокофьева проявилась и в ранних сочинениях Р. Леденёва.

тиями музыкальной жизни стали также 4-я симфония Д. Кабалевского и 5-я В. Щербачева.

Именно в 40-е и 50-е годы началось интенсивное развитие концертного жанра, которое привело к его расцвету в позднейшее время. Исходной "точкой отсчета" стало творение Шостаковича — его 1-й скрипичный концерт (1948) — по сути дела, симфония с солирующим инструментом. В 1952 году появилось другое этапное произведение — Симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева, явившийся результатом творческого общения композитора с М. Ростроповичем. Стойкую приверженность к инструментальному концерту проявила и творческая молодежь — Р. Щедрин, Г. Галынин, А. Эшпай. Примечательной чертой ряда концертных сочинений стала интенсивная разработка фольклора. В концертах, как и в ряде вокальных и камерно-инструментальных сочинений, можно уловить истоки того движения, которое условно определяется выражением "новая фольклорная волна". Проявилось в них и стремление к театрализации симфонических жанров, что сказалось в игровом состязании солирующего инструмента с оркестром, в мускульной упругости музыкального жеста.

Сочетание шедевров, вошедших в золотой фонд музыкального творчества нашей страны, и ростков нового стало итогом развития камерного инструментализма в первое послевоенное десятилетие. 3-й и 5-й квартеты Шостаковича (1946, 1952), 1-я скрипичная и 9-я фортепианная сонаты Прокофьева (1946, 1947) и поныне занимают почетное место в программах выдающихся исполнителей. Квартетный стиль Шостаковича развивался в послевоенные годы параллельно с эволюцией его симфонизма: несомненна общность языковых средств и композиционных решений оркестровых и камерно-ансамблевых созданий мастера. Но разумеется, не менее важна и специфика жанра — скромные возможности малого струнного ансамбля требовали предельно отшлифованного изложения, экономии средств. И если по утонченности ладового развертывания, динамике интонационных процессов многие квартеты Шостаковича не уступают его симфониям, то в противовес мощи оркестровых массивов в них сплетаются изысканная полифоническая вязь, отточенность ищущей мысли, графическая скупость, порой даже аскетичность ее выражения. Это не исключает динамики "маркатных" нагнетаний, моментов предельного эмоционального накала. Продолжил плодотворную работу в жанрах камерного творчества В. Шебалин (6-й и 7-й струнные квартеты, фортепианное трио).

Но своего рода фокусом, где скрестились тенденции творческого развития Шостаковича, стал прежде всего его монументальный цикл — 24 прелюдии и фуги для фортепиано (1951). Неоклассическая его ориентация составляет важную, но далеко не един-

ственную сторону произведения. В рамках строгой канонической формы композитор развернул неисчерпаемо многообразное содержание, где углубленная психологичность, острейшая экспрессия соседствуют со строгой уравновешенностью, а порой даже жанровой характеристичностью. И снова, как и в 10-й симфонии, композитор раскрыл очарование русской диатоники в развернутых мелодиях песенного склада. Вместе с тем в прелюдиях, а особенно в фугах цикла Шостаковича проявилось мастерство лепки формы, напряженность внутренних процессов, ее наполняющих. Конструктивность и экспрессия сплелись в этой музыке неразделимо — в ней многое было обращено в будущее. Потому не случайно истинное значение цикла утвердилось не сразу — он стал предметом острой дискуссии, где наряду с трезвыми оценками прозвучали и совершенно несправедливые обвинения в нездоровом субъективизме и "самокопании", умозрительном стилизаторстве, модернистской переусложненности языка[23]. Не ясно было одно: почему именно такое "субъективистское" сочинение доказало свою жизнеспособность, а уделом многих "объективных" опусов стало прочное забвение?

Иное положение сложилось в области вокально-симфонического и оперного жанров. Кантаты "на злобу дня" были словно поставлены на поток, но приметы внешней актуальности лишь подчеркивали схематизм решений. Мощные хоровые массы, где голоса сливались в аккордовых колоннах, сольные эпизоды в духе массовых песен, симфонический фрагмент, рисующий батальную картину, и, конечно, непременный громогласный торжественный апофеоз — все это можно найти во множестве произведений, ныне заслуженно забытых. Но такова была сила истинного таланта, что даже при внешнем следовании апробированной схеме великим мастерам удавалось находить нестандартные решения. Они заключены в оратории Шостаковича "Песнь о лесах", поднявшей тему защиты природы, и в оратории Прокофьева "На страже мира", где своеобразным центром тяжести оказались великолепные лирические эпизоды ("Колыбельная" и "Урок родного языка"). Звучание детского хора не стало в этих сочинениях чисто внешним приемом, освежающей тембровой краской — оно символически подчеркнуло ту надежду на лучшее будущее, которое уготовано поколению, лишь вступающему в жизнь.

Наиболее ярким достижением середины 50-х годов стала "Поэма памяти Сергея Есенина" Г. Свиридова (1956). В ней явно обнаружились новые тенденции, представленные также в хоровой музыке без сопровождения. Таковы "10 хоровых поэм на тексты

---

[23] Ход этой дискуссии был тенденциозно освещен в редакционной статье журнала "Советская музыка" (1951, № 6).

революционных поэтов" Шостаковича (1950), где тонко осуществлен сплав старинного крестьянского фольклора и русской революционной песенности. Черты нового явственно ощутимы и в четырех хорах на стихи А. Твардовского молодого Р. Щедрина, которые, однако, вошли в музыкальную жизнь значительно позднее. "Поэма" Свиридова была воспринята как художественное открытие, как истинное возрождение русской песенной стихии, из которой выросла поэзия Есенина. Бесповоротно порывая с привычным, набившим оскомину парадно-помпезным типом кантаты, Свиридов сумел музыкально воплотить глубинный смысл поэтической речи, ее искреннюю, хватающую за душу интонацию, уловить ее неповторимую, чисто русскую духовность. Композитор достиг такого эффекта, предельно ограничив используемые средства, уделив основное внимание работе над интонацией, воплощенной в естественно льющейся мелодии.

Именно нестандартность решений обеспечила успех немногим пережившим свое время сочинениям, принадлежащим камерно-вокальному жанру. При всей отшлифованности стиля, тонком вкусе, ясной ориентации на классические традиции, присущих романсам таких признанных мастеров жанра, как Ю. Шапорин и Ан. Александров, существенные сдвиги, открывшие советской камерной вокальной лирике новые рубежи, были связаны с именами Шостаковича и Свиридова. Созданный Шостаковичем в 1948 году цикл "Из еврейской народной поэзии" был исполнен впервые лишь спустя семь лет. Композитор нашел в музыке точный эквивалент поэтическому содержанию избранных им текстов, их несколько аффектированной экспрессии, придав интонационному стилю цикла яркую национальную окрашенность. Широкое общественное признание выпало на долю цикла Свиридова "Песни на слова Р. Бёрнса" (1955), в основу которого положены великолепные переводы стихов замечательного шотландского поэта, осуществленные С. Маршаком, где точно переданы не только смысл, но и сама неподражаемая интонация оригинала. В лучших песнях цикла Свиридова, где подлинным шедевром явился уникальный в своем роде "Финдлей", композитор выступает как достойный партнер замечательного поэта-переводчика, отражая в музыке не только грубоватую простоту, здоровый юмор поэзии Бёрнса, но и ее трагический подтекст.

Трудности в развитии оперы также были обусловлены жестко-нормативными требованиями догматической эстетики. Поощрялась преимущественно историко-революционная тематика, трактованная, однако, в духе прямолинейного плаката. При этом строго выдерживалась установка на монументальное, пышно-постановочное зрелище, причем эталоном были постановки русских классических

опер, осуществленные московским Большим театром[24]. И здесь наиболее заметные достижения шли вразрез со штампами. Нестандартное решение темы дано в опере Прокофьева "Повесть о настоящем человеке" (1948), лучшие страницы которой отличает та правда интонационного выражения, которая придавала жизненность оперному стилю композитора. В опере Кабалевского "Семья Тараса" (1950) наиболее удачные страницы связаны с краткими, но рельефными интонационными портретами, с образами детства и юности, столь близкими дарованию композитора. Оригинальное преломление бытующих интонаций выделило оперу Хренникова "Фрол Скобеев" (1950) — одно из немногих сочинений в комическом жанре[25]. Наконец, в опере Шапорина "Декабристы" (1953) наибольшей удачей оказался коллективный портрет когорты героев с присущими им гимническими интонациями. Но в целом эти немногие произведения тонули среди сочинений, оставшихся данью времени.

В развитии балета первое послевоенное пятнадцатилетие стало временем утверждения прежних достижений, составивших фундамент советской балетной классики. Совершенно исключительное положение в послевоенном балетном репертуаре занял балет "Ромео и Джульетта" Прокофьева. Это музыкально-хореографическое произведение уже тогда воспринималось как составная часть классического наследия. Стоит отметить возобновление ряда прославленных в 20-е и 30-е годы балетных спектаклей: на сцене появились в обновленных постановках "Пламя Парижа" и "Бахчисарайский фонтан" Б. Асафьева, "Красный цветок" ("Красный мак") Р. Глиэра, "Лауренсия" А. Крейна.

Однако развитие балета затрудняла безраздельная монополия того типа спектакля, где ведущую роль играл не столько танец как таковой (танцевальные эпизоды обычно сюжетно мотивировались), сколько своеобразный хореографический речитатив. Были едва ли не полностью забыты другие пути развития жанра, и в частности тот тип балетной композиции, в котором танец оставался ведущим средством раскрытия музыкально-хореографического замысла. Поэтому в движении балета к исходу 50-х годов явственно обозначились симптомы кризиса: возможности балета-пьесы оказались в известной мере исчерпанными, хотя именно в это время и появился ряд примечательных работ в разделе названного направления. "Золушка" и "Каменный цветок" (1945, 1954) Прокофьева проявили

---

[24] Подобного рода установка отразилась на одновечерней сценической версии оперы Прокофьева "Война и мир", которой был придан облик монументального действа.

[25] Была наконец поставлена "Дуэнья" Прокофьева (1946, Ленинград), Шебалин выступил с оперой "Укрощение строптивой" (1957, Москва).

лучшие черты дарования мастера — меткость и точность музыкальных характеристик, увлекающую поэзию одухотворенного танца. Прокофьев показал себя в этих балетах как художник-романтик, а музыка его поздних балетов в чем-то предвосхитила позднейшие неоромантические искания.

Своеобразной кульминацией в развитии хореодрамы 50-х годов стала постановка "Медного всадника" Глиэра (1949, Ленинград). Спектакль Р. Захарова обнажил как сильные, так и слабые стороны господствовавшего в те годы направления. В нем удалось решить главную задачу — создать убедительный образ героя пушкинской поэмы Евгения, воспроизвести колорит далекой эпохи. Однако подчеркнутая декоративность решения некоторых сцен, перегруженных постановочными эффектами, стремление сюжетно оправдать малейший поворот действия отяжеляли спектакль.

Балетная музыка той поры в целом предлагала хореографам задачи, требовавшие иной поэтики, иного типа балетного представления, где средства танца должны были занять определяющее положение. В этом смысле показательна судьба двух выдающихся балетных партитур, созданных в 50-е годы, — балетов "Каменный цветок" Прокофьева и "Спартак" Хачатуряна. Лишь в постановке 1957 года, осуществленной тогда еще начинавшим свой творческий путь Ю. Григоровичем, "Каменный цветок" обрел хореографическое воплощение, отвечающее духу музыки. С именем этого балетмейстера во многом связано движение "в защиту танца", доказавшее свою эффективность в ряде выдающихся работ, среди которых в первую очередь можно назвать постановку "Спартака" Хачатуряна. Полностью раскрылись возможности музыки армянского мастера, насквозь пронизанной буйной стихией танца, когда с ней соединилась в органическом сплаве стихия пластических движений, где именно танец стал альфой и омегой хореографического действия.

В 50-е годы появились и новые композиторские имена — к созданию балетной музыки была привлечена одаренная молодежь. Блестящим дебютом молодого мастера стал "Конек-Горбунок" Р. Щедрина (1955) — сочинение, основанное на современной разработке русского фольклора, где острая жанровая характеристичность, неподражаемый юмор сочетались с бесшабашной удалью русского пляса и по-новому претворенными мотивами русской сказочности — сверкающим великолепием Жар-птицы и декоративной красочностью подводного царства. Примечательным событием стал также балетный дебют молодого ленинградского мастера, композитора А. Петрова — балет "Берег надежды" в постановке Л. Якобсона. Успех сопутствовал и балету "Жанна д'Арк" Н. Пейко.

В развитии оперетты 50-е годы обозначили крутой подъем. Если в годы войны оперетта не могла гордиться крупными достиже-

ниями, сравнимыми с довоенными "Золотой долиной" И. Дунаевского и "Свадьбой в Малиновке" Б. Александрова, то после окончания войны интерес к жанру значительно возрос. В то время как комедийная тема в нашем кинематографе практически сошла на нет и лишь в фильме Э. Рязанова "Карнавальная ночь" с музыкой А. Лепина появились обнадеживающие приметы обновления жанра, оперетта пережила едва ли не новое рождение. Решающую роль сыграла здесь деятельность крупнейшего мастера жанра И. Дунаевского, который обрел в послевоенные годы "второе дыхание". Его оперетта "Вольный ветер" (1947) стала вершиной в развитии жанра, где простые песенные формы сочетались с динамичными ансамблевыми сценами. Но главное, конечно, — броскость, зажигательность мелодических характеристик, среди которых центральное положение заняла "Песня о вольном ветре" — своего рода стержень музыкально-драматургического движения. Заметными событиями музыкальной жизни стали также оперетты Ю. Милютина ("Трембита", "Девичий переполох"), И. Ковнера ("Акулина" на сюжет "Барышни-крестьянки" Пушкина), Г. Свиридова ("Огоньки").

Послевоенная отечественная музыка выявляет основополагающую проблему соотношения творчества, представленного музыкально-культурной "метрополией", двумя ведущими центрами страны — Москвой и Ленинградом, — и композиторской деятельности, развернувшейся в других регионах огромной страны. Разумеется, эта проблема вовсе не была новой. Еще в 20-е и 30-е годы отчетливо проявилась многонациональная природа советской музыки, своего рода уникальная общность, где единство ведущих тенденций сочеталось со своеобразием их неповторимого выражения, отражавшего мироощущение, психический склад, традиции различных народов СССР. Но больший или меньший разрыв между высочайшим художественным уровнем, достигнутым в двух форпостах европейской традиции, какими утвердили себя еще до революции Москва и Ленинград, и музыкальной культурой других городов, республик, позднее вступивших на путь освоения опыта мировой музыки, на путь становления композиторского творчества, развивавшего национальные основы с учетом такого опыта, был очевиден.

Разумеется, послевоенные годы привели к известному выравниванию уровней музыки разных народов, но процесс этот и поныне далеко еще не завершен. Тем не менее успехи, достигнутые во многих национальных республиках, приобрели общесоюзное и даже мировое значение. Не учитывая вклада композиторов различных народов страны, невозможно представить себе облик советской музыки, особенно на том этапе ее развития, который открылся

после окончания Великой Отечественной войны и привел к современной ситуации.

Справедливая оценка истинного вклада различных национальных культур в развитие советского музыкального творчества сопряжена с рядом значительных трудностей методологического характера. Едва ли отвечает истине полная унификация процессов движения национальных культур, подводимых под рубрики общих тенденций. Такие тенденции получали принципиально различное выражение в крупных региональных общностях, что было обусловлено прежде всего своеобразием исторически сложившихся традиций.

Конечно, решительно перед всеми композиторами стояла задача освоения опыта мировой культуры, представленной музыкой европейской, наиболее влиятельной и важной ветвью которой в наших условиях стала музыка русская — классическая и современная. Но пути освоения существенно расходились в зависимости от того, шла ли речь о национальных культурах народов Восточной Европы (Прибалтика, Украина, Белоруссия, Молдавия, Поволжье и Приуралье) или о традициях неевропейской музыки, представленной в фольклоре и профессиональном творчестве устной традиции народов Советского Востока (Закавказье, Сибирь, Казахстан и Средняя Азия). Помимо этого совершенно разные задачи стояли перед теми народами, которые уже имели прочные традиции композиторского профессионализма, и теми, у кого лишь в советское время появились кадры всесторонне образованных музыкантов, представлявших коренную национальность.

Эта неравномерность уровней и неравнозначность задач сказалась уже в первые послевоенные годы. И здесь известное постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года сыграло тормозящую роль. Речь идет не только о попытках обнаружить и заклеймить своих "формалистов", в ряды которых зачисляли "крепких" профессионалов, музыка которых порою была чужда каким-либо радикальным новациям. Куда опаснее было другое — стремление подогнать развитие национальных культур под одну линию. Ценность произведения зачастую определялась прежде всего его связью с фольклорными истоками, подчас даже безотносительно к тому, насколько явственно обнаруживала себя творческая инициатива автора в разработке таких истоков. Композиторы же ориентировались именно на те методы работы с фольклором, которые утвердились в русской классической музыке[26]. Тем самым затруднялось

[26] Так, осуждался популярный в Средней Азии и в республиках Поволжья и Приуралья жанр музыкальной драмы за приверженность к архаике, к формам музицирования, близким к фольклору либо к нормам профессиональной музыки устной традиции.

развитие новаторских форм освоения фольклора и прочих видов музыки устной традиции, где в высшей степени эффективными могли оказаться средства, выработанные музыкой XX века, в том числе художественные открытия ведущих советских мастеров. Новые направления развития национальной музыки, связанные с отражением отдельных авангардных тенденций, в некоторых республиках СССР появились в ряде случаев со значительным опозданием. Потому в общую периодизацию, намеченную нами ранее, применительно к каждому региону следует внести существенные коррективы, учитывающие реальную размытость граней и неполную синхронность в развертывании общих для всей современной отечественной музыки процессов.

Такая несинхронность менее всего ощущается в послевоенном развитии музыки Прибалтики. Решительное обновление стиля и языковых средств ярче всего обнаружилось в Эстонии. Хронологически оно соответствовало процессам, развернувшимся с середины 50-х годов в русской советской музыке. В первый послевоенный период в нашу музыкальную культуру вошел ряд выдающихся мастеров Прибалтики, сформировавшихся ранее. Речь идет о таких композиторах разных поколений, как Г. Эрнесакс и Э. Капп в Эстонии, А. Калниньш, Я. Иванов, А. Скулте в Латвии, Б. Дварионас, Э. Бальсис, Ю. Юзелюнас в Литве, и многих других.

На Украине, где позиции мастеров, строго следовавших нормам классической традиции прошлого века, были сильны, постановление ЦК ВКП(б) лишь закрепило, зафиксировало исторически сложившееся положение. Наиболее выдающиеся достижения были связаны с именами Л. Ревуцкого, К. Данькевича, С. Людкевича и А. Штогаренко, сумевших найти оригинальные решения в рамках безраздельно господствовавшего стилистического направления — своеобразного "украинского романтизма". Иное направление, представленное по преимуществу творчеством крупнейшего мастера украинской музыки Б. Лятошинского, было подвергнуто осуждению за мнимый "формализм", но именно школа этого мастера выдвинула ряд новых имен, вступивших позднее, уже в 60-е годы в резкую конфронтацию с официально насаждаемым направлением[27].

Неоднозначной была ситуация, сложившаяся в музыкальной культуре республик Закавказья. В отличие от Украины, в них не имела особого успеха политика унификации стилей; напротив, именно в первое послевоенное десятилетие выдвинулись крупные мастера-новаторы, определившие лицо национальной музыки. Из них в первую очередь следует назвать К. Караева, который создал в эти годы выдающиеся произведения, открывшие новые пути раз-

---

[27] В принципе сходные процессы развернулись в послевоенной музыке Белоруссии и Молдавии.

вития музыки Азербайджана. Среди других композиторов выделим имена Ф. Амирова, С. Гаджибекова, Дж. Гаджиева. В Армении успешно творчески работают А. Арутюнян, Л. Сарьян, Э. Мирзоян и А. Бабаджанян. Но воздействие такой мощной фигуры, как А. Хачатурян, было слишком велико — попытки открыть новые пути относятся также к более позднему времени. Грузинская музыка не выдвинула в те годы какой-либо творческой фигуры, которая заняла бы доминирующее положение; начали свой путь молодые композиторы, в полной мере развернувшие творческую деятельность уже в 60-е годы, — С. Цинцадзе, О. Тактакишвили и А. Мачавариани.

В Средней Азии и Казахстане по-прежнему ведущую роль играли русские музыканты, связавшие свою судьбу с национальной культурой и выступавшие нередко в содружестве с композиторами-мелодистами. Но начали набирать силу и будущие мастера национальной музыки, представлявшие коренную национальность, которые получили серьезную подготовку в ведущих музыкальных вузах страны. Это М. Бурханов, М. Тулебаев, К. Кужамьяров — с ними и были связаны художественные идеи, вдохнувшие в дальнейшем новую жизнь в развитие композиторской музыки республик этого обширного региона.

Среди различных жанров, развивавшихся в разных национальных республиках, пальму первенства прочно держали опера, балет и симфоническая музыка. Крупнейшими достижениями стали балет "Семь красавиц" и симфоническая поэма "Лейли и Меджнун" К. Караева, симфонические мугамы "Шур", "Кюрды-овшары" Ф. Амирова, сюита "Памяти Леси Украинки" А. Штогаренко, 3-я симфония и "Славянский концерт" для фортепиано с оркестром Б. Лятошинского, балеты "Сакта свободы" А. Скулте и "Калевипоэг" Э. Каппа, концерт для фортепиано с оркестром О. Тактакишвили, "Кантата о Родине" А. Арутюняна, хоровые произведения М. Бурханова, опера "Биржан и Сара" М. Тулебаева, симфоническая поэма "Ризвангуль" К. Кужамьярова — первое советское сочинение на уйгурские темы.

В этих произведениях обнаружились значительные сдвиги в стиле музыки, восходящей к национальному фольклору. Они были связаны с более глубоким проникновением в сущностные его свойства и в то же время с активной, творческой разработкой, отражавшей воздействия музыкального мышления XX века, где определяющим стал опыт виднейших русских советских мастеров. Здесь следует прежде всего указать на выдающиеся произведения крупного мастера азербайджанской музыки, ученика Д. Шостаковича — К. Караева. В балете "Семь красавиц" (1952) ему удалось органически объединить национальную почвенность, опору на интонаци-

онное и ладовое мышление, восходящее к азербайджанскому мугаму, с остротой гармонических красок, полифонических сочетаний и блеском оркестрового наряда, что свидетельствовало об органическом усвоении завоеваний европейской музыкальной культуры XX столетия. Тонкое претворение свойств уникального грузинского народного многоголосия отличает квартетное творчество С. Цинцадзе, сказавшего новое слово в развитии советского камерного ансамбля. Важным этапом на пути освоения многоголосного хорового стиля стали произведения М. Бурханова. В развитии музыки национальных республик явно вызревали новые тенденции, обусловленные все более крепнувшим их взаимодействием и взаимообогащением, усвоением опыта мирового музыкального творчества и одновременно более глубоким и тонким постижением богатств народного искусства, специфики присущего ему мышления звукообразами.

Сходные процессы обозначились и в развитии музыкальных культур автономных республик Российской Федерации. Значительного подъема достигает профессиональная музыкальная деятельность, что было вызвано притоком молодых композиторов и исполнителей. Уже в первые послевоенные годы развернулась сеть образовательных учреждений среднего и младшего звеньев — музыкальных училищ и школ. Крупнейшим событием, свидетельствовавшим о росте молодых национальных школ, стало открытие в 1945 году Казанской государственной консерватории. Она стала ведущим центром подготовки композиторских и исполнительских кадров не только Татарии, но и других республик Поволжья и Приуралья. Однако решающую роль в развитии музыки этих республик в те годы сыграла композиторская молодежь, получившая образование в Московской и Ленинградской консерваториях.

Профиль музыкальной жизни автономных республик Российской Федерации, жанровые предпочтения композиторов определялись прежде всего музыкально-театральными коллективами — театрами оперы и балета, музыкально-драматическими театральными объединениями и многочисленными ансамблями народной песни и танца.

В развитии музыкально-театральных жанров важнейшую роль сыграли композиторы Татарии. Выдающимся достижением стала опера Н. Жиганова "Джалиль" (1957), сочиненная композитором в содружестве с поэтом А. Файзи. В опере-исповеди широко использованы стихи из "Моабитской тетради" поэта, исполненные гражданского, патриотического звучания. Опера "Джалиль" приобрела общесоюзное звучание, она вышла на международную арену — ее постановки были осуществлены в московском Большом театре (1959) и в Национальном театре в Праге (1960).

Существенные сдвиги обнаружились и в развитии симфонических жанров. И здесь композиторы Татарии оказались в первых рядах: симфонии, симфонические поэмы и сюиты Н. Жиганова, А. Ключарева, М. Музафарова, инструментальные концерты А. Лемана, Р. Яхина, 1-я симфония А. Валиуллина стали важными вехами на пути становления симфонизма в Татарии — оригинальной ветви отечественной симфонической школы. Симфонические произведения появились также в Башкирии (сочинения Х. Ахметова, Р. Муртазина, Х. Заимова, Н. Сабитова), в Чувашии (сочинения А. Токарева, Т. Фандеева и ряда других); в Марийской республике подъем симфонического творчества связан с именами К. Смирнова и Я. Эшпая, в Карелии выдвинулся как автор оркестровых сюит и симфоний Г. Синисало, в Якутии значительный вклад в развитие инструментальной музыки внес Г. Григорян. Среди примечательных работ композиторов Северного Кавказа выделились произведения Н. Карницкой, Л. Кулиева, Х. Плиева, Д. Хаханова, Т. Кокойти (Северная Осетия), Х. Карданова, Т. Шейблера (Кабардино-Балкария), Г. Гасанова, Н. Дагирова, С. Агабабова, М. Кажлаева (Дагестан).

Первое послевоенное пятнадцатилетие в развитии многонациональной музыки у нас в стране явно уступало по весомости творческих завоеваний довоенному времени. Одной из причин существенных трудностей, обнаружившихся в ее движении, стала односторонняя трактовка общепринятого тезиса о единстве национального и интернационального. Речь шла о сочетании национальных истоков — фольклорных мелодий, ладовых и ритмических особенностей, свойственных музыке устной традиции, и системы средств, разработанных в европейской классической музыке; это предполагало среди прочего освоение многоголосия даже теми культурами, которые испокон веков развивались как культуры монодические. И хотя по этому пути синтеза и поныне следуют многие крупные мастера, нельзя не учитывать диалектики процессов, предполагавших борьбу двух тенденций — сохранения национальной самобытности и тяготения к интеграции, к универсальному стилю, опирающемуся на завоевания европейской музыки XX века. В те годы порою не принималась в расчет сложность, многоканальность становления национальной культуры, где равно важны как стили, восходящие к глубинным основам старой традиции, так и стили, где самый внимательный слух не найдет прямых связей с интонационным строем фольклора, хотя национальная основа достаточно ощутима в самой природе музыкального мышления. Реальное развитие национальных культур опрокинуло догматические установ-

ки, вместе с тем оно обнаружило трудноразрешимые проблемы и противоречия, обострившиеся на исходе XX века.

Нелегко развивались в конце 40-х годов и особенно в 50-е годы международные связи нашей музыки. Если в первые послевоенные годы ее авторитет был высок и в ряде стран, освобожденных от тирании фашизма, любителям музыки открывалась в шедеврах советских мастеров новая красота, то в период холодной войны контакты со слушателями стран Европы и Америки оказались крайне ограниченными. Не использовалась должным образом даже та форма показа новой музыки, которая родилась еще в довоенные годы. Речь идет о фестивалях современной музыки, которые устраивались также и в странах Восточной Европы. Значительный международный резонанс приобрели фестивали "Пражская весна" (с 1946 года), а позднее "Варшавская осень" (с 1954). Организация такого рода мероприятий в Москве была тогда делом далекого будущего.

И все же в середине 50-х годов, начиная с эры "хрущевской оттепели", обозначились существенные сдвиги, отразившиеся в расширении и упрочении связей с зарубежными музыкантами. Правда, явственнее всего этот процесс сказался в сфере музыкального исполнительства. Состоялись гастроли виднейших симфонических оркестров США — Филадельфийского, Бостонского и Нью-йоркского, оркестра Лондонской филармонии и многих других. Слушатели оценили мастерство выдающихся дирижеров современности — Л. Бернстайна, А. Блисса, Дж. Джоржеску, А. Клюитенса, П. Монте, Ш. Мюнша, Ю. Орманди, М. Сарджента, Л. Стоковского, К. Цекки. Среди виднейших музыкантов, посетивших страну, — прославленные певцы Поль Робсон, Ева Бандровска-Турска, Тито Скипа, скрипачи И. Менухин, И. Стерн, пианисты Глен Гульд, Анни Фишер и другие. Общению музыкантов-исполнителей способствовали также периодически проводимые Международные фестивали молодежи и студентов.

Установление же плодотворных международных контактов наших композиторов с их зарубежными коллегами крайне затруднялось, как упоминалось, резко негативным отношением ко многим признанным ценностям западной музыки. Чуждой объявлялась едва ли не вся зарубежная музыка конца XIX — начала XX века и даже значительная часть отечественного наследия предреволюционных лет. Критические стрелы были устремлены на крупнейших мастеров, классиков музыки XX века, на Стравинского, Хиндемита, Бартока, Онеггера, Бриттена, Шёнберга, Берга, Веберна, которые заслуживали вдумчивого и спокойного подхода, серьезного анализа внутренних противоречий их творчества, гуманистического по своей направленности.

Значительно осложнилось общее положение на мировой музыкальной арене в 50-е годы, когда стали реальностью новые направления музыкального авангарда — опыты в области сериализма, конкретной и электронной музыки. Справедливая оценка этих явлений затруднялась недостаточной информированностью и крайним негативизмом в отношении любых, даже объективно необходимых исканий в музыке, связанных с освоением новых средств, техник музыкальной композиции. Парадоксальнее всего было именно то, что крайностям послевоенного музыкального авангарда противостояло творчество тех советских мастеров, которые были необоснованно зачислены в разряд композиторов-формалистов. Жизнь требовала пересмотра догматических установок, преодоления тенденций к упрощенчеству и бесконфликтности, нанесших вред развитию отечественного музыкального искусства.

Песня

Среди жанров композиторского творчества массовая песня долгое время занимала особое, даже привилегированное положение. Ее обошло известное партийное постановление 1948 года, где не без доли высокомерно-снисходительного одобрения были отмечены известные достижения советских мастеров музыки в песенном творчестве и в музыке кино. Но и ранее, и в дальнейшем массовая песня признавалась бесспорной ценностью, поднималась на щит как жанр, рожденный революцией[1]. Отметим, что такое отношение частично отразилось и на рассуждениях о массовой песне, содержащихся в первом выпуске нашего учебника.

Стремительные преобразования, происходящие начиная с середины 80-х годов в нашей стране, привели к переоценке многих явлений культуры советского периода, ранее признававшихся бесспорными достижениями. Пришло время иначе, с большей критичностью подойти и к массовой песне — жанру, развитие которого было сопряжено с немалыми трудностями, издержками и серьезными противоречиями. Иначе нам не понять причины того жестокого кризиса, который ныне переживает этот жанр песнетворчества, по сути дела, вышедший из обращения в быту многих слоев современного общества, прежде всего в быту молодежи.

Однако стоит снова подчеркнуть принципиальную позицию, которую занимает авторский коллектив учебника: никакие пересмотры не могут вести за собой отрицание и дискредитацию истинно художественных, мастерских произведений, созданных нашими композиторами во всех жанрах музыки, в том числе и в области массовой песни.

Нельзя игнорировать бесспорные факты. Массовая песня действительно была качественно новым явлением, возникшим в пору грандиозных потрясений, пережитых страной, и в том смысле она существенно отличалась от тех явлений, что послужили ее истока-

[1] Из этого вовсе не следует, что конкретные песни не становились мишенью критики, — напротив, их оценка порой была достаточно безапелляционной и несправедливой. Но значимость самого жанра не подвергалась никаким сомнениям.

ми, — от песни фольклорной, от песен революционной борьбы, каторги и ссылки. Она пережила интенсивное развитие, к началу Великой Отечественной войны были созданы высокохудожественные произведения, завоевавшие всенародную популярность. Наконец, интонационный строй массовой песни по-своему воздействовал на все жанры музыкального творчества, и не было композитора, в той или иной мере не впитавшего и не претворившего в своей музыке импульсы, исходившие из того рода музыки, в котором не без оснований усматривали символическое выражение духа времени, мироощущения человека суровой поры, казавшейся многим столь радостной и вдохновлявшей на славные дела.

Вместе с тем в наши дни было бы трудно отрицать, что массовая песня, создававшаяся крупными мастерами, успешно выполняла социальный заказ политического руководства страны во главе с И. Сталиным. Наряду с музыкальными кинофильмами она внесла решающий вклад в создание особой эмоционально-приподнятой, оптимистической атмосферы предвоенных лет. Именно таким явилось поистине уникальное дарование И. Дунаевского, как и других видных мастеров жанра, к которому прикоснулись даже такие титаны, как Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян. Видное место в музыкальном творчестве тех лет заняли песни, прославлявшие величие и мудрость отца народов, окруженного повсеместным почитанием и всенародной любовью. Воспеть великого, мудрого, родного и любимого стало делом чести композиторов, что не уставала внушать вдохновенно-подобострастная пропаганда. Да и сама массовая песня стала звеном этой пропаганды — она создавала образ простого советского человека-энтузиаста, творящего подвиги в совместном труде миллионов, непримиримого и беспощадного к врагам. Так выродилась идея коллективизма, сплочения масс в борьбе за лучшее будущее, ныне будто бы уже построенное. И высшей целью песни, как и любого вида искусства, стало воспевание героической нови Страны Советов, выражение горячей благодарности вождю за счастливую жизнь и отеческую заботу. "Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек" — эта формула потонула бы в море официозной риторики, если бы не прекрасная мелодия, которая понесла ее на своих крыльях. Репрессивный режим сумел использовать в своих целях ум и талант мастеров музыки, вполне искренне убежденных в необходимости служения не за страх, а за совесть архитекторам нового строя.

Ни на минуту не забывая об этом, следует, однако, сохранять должную меру объективности и признать чисто художественные завоевания творцов массовой песни тех лет. Не будь их — массовая песня никогда бы не сыграла свою историческую роль в последующие годы еще более тяжких испытаний, которые когда-либо переживала страна.

Нападение фашистской Германии сразу поставило все на свои места, фальшивое и показное исчезло едва ли не в мгновение ока, а истинно ценное доказало свою непреходящую значимость. Ушли из памяти народной приподнятые песни Дунаевского, а сам мастер на долгие годы оказался в тени и только в послевоенное время обрел второе дыхание. Но что было показательно, так это столь же быстрый выход из обращения и тех песен, которые, казалось бы, были призваны укреплять в народе решимость в борьбе с врагом. Речь даже не идет об ура-патриотических, "шапкозакидательских" поделках, обещавших разгромить врага "малой кровью, могучим ударом": ушли в небытие лихие кавалерийские, "гарцующие" мелодии, аффектированные песни-баллады, создававшие миф о героях гражданской войны с их чувствительностью к соратникам и боевым подругам и свирепой беспощадностью к идейным противникам, ко всем, "кто не с нами". В первые дни войны по радио зазвучали бодрые марши, строевые песни с подчеркнутым ритмом поступи, шага. Еще не истек месяц после 22 июня — даты вражеского нападения, как была создана песня-эмблема, песня-эталон, которая почти с фотографической точностью передала смысл свершившегося события и тот сдвиг, который произошел в мироощущении людей. Это была "Священная война" А. В. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача:



По интонационному строю, включающему характерные "интервалы активности", по четкости структуры, обеспечивающей молниеносную запоминаемость, эта мелодия аккумулировала в себе все то, что содержится во множестве армейских песен, восходящих еще к старому солдатскому фольклору. Но в ней было то неуловимое, трудно поддающееся музыковедческому анализу свойство, которое возвышало ее над сонмом походно-маршевых, строевых песен, рассчитанных на коллективное исполнение. Это подчеркнутая суровость минора, создающая ощущение тяжести постигших людей испытаний, но это и мужество, готовность к сопро-

тивлению, особенно сильно проступающие на словах "пусть ярость благородная", высветленных сдвигом в параллельный мажор. Не меньшее значение имеет и единство четких словесных формул текста и формул интонационных, придающих ему чеканную броскость. "Идет война народная, священная война" — это уже не бодряческий призыв, а простая констатация суровой реальности происходящего. Отсутствие риторики официальных призывов-заклинаний гораздо сильнее и эффективнее служило главной цели — внушить народу сознание серьезности происходящего, вдохнуть в него решимость противостоять врагу.

Конечно, далеко не всем авторам песен в духе марша-плаката удалось подняться над нормами походно-строевой музыки и добиться столь же высоких художественных результатов. Песен-маршей прикладного назначения писалось несметное множество, но очень скоро они стали восприниматься как некий фон, сопутствующий событиям и терпимый по необходимости. На войне не могут звучать лишь одни призывы, и на позициях никто не марширует. И если бы в интонационной атмосфере военных лет доминировали песни-марши, то наша музыка ничем не отличалась бы от той, что вдохновляла солдат противной стороны, одурманенных нацистской пропагандой. Бодрость шага, активность мелодики, четкая метричность, квадратность структуры — эти качества отличают любую военно-строевую песню вне зависимости от ее национальной принадлежности, в том числе и песни, которые распевали на парадах поклонники пресловутого "Хорста Весселя". Вот почему уже с первых месяцев войны композиторы упорно стремились найти неординарное, нестандартное воплощение даже тех "песенных сюжетов", которые тянули на проторенный путь марша-плаката[2]. Они правильно ощутили потребность сражающегося народа в живом, человеческом слове, пусть даже отмеченном преувеличенной сентиментальностью. Простым людям отнюдь не казались неуместными мелодраматические интонации на словах "от ярости я задыхаюсь" в песне В. Соловьева-Седого (на слова В. Лебедева-Кумача), начинавшейся словами "О чем ты тоскуешь, товарищ моряк, гармонь твоя стонет и плачет". Не шокировали и надрывные возгласы песни "Ой вы, ночи, матросские ночи, только ветер и небо вокруг" В. Соловьева-Седого (слова С. Фогельсона). Тяга к преувеличенной чувствительности была неодолима, она определялась экстремальностью ситуации, острой потребностью людей в "хватающем за сердце" слове, доносимом пусть даже крайне душещипательной, источающей слезы мелодией. Такие мелодии

---

[2] Здесь можно сослаться на удачные образцы — песню-марш Хренникова "Прощание" или на песню Дунаевского "Моя Москва", где в облике марша предстает бытовой романс.

составляли львиную долю в песнетворчестве любителей — солдат и офицеров армии, военнопленных и населения, оставшегося на оккупированной территории. Не случайно к числу наиболее любимых принадлежала песня "Огонек" (на слова М. Исаковского) с ее проникновенным зачином ("На позиции девушка провожала бойца") — песня, ставшая плодом коллективных усилий безымянных авторов. И высокомерие хорошего вкуса здесь было неуместно — люди слышали в песне то, что было им жизненно необходимо.

В условиях фронтовых будней, особенно в периоды затишья не всегда могла "реализоваться" песня, рассчитанная на хоровое исполнение, — уместное на демонстрациях и парадах, оно теряло почву среди солдат, разбросанных по линии окопов и блиндажей. Вот почему значительные преимущества получила песня, предполагавшая индивидуальное исполнение — причем не столько мастера, "вещающего" с эстрады, сколько боевого товарища, с которым делились тяготы войны и немногие радости, выпадавшие на долю тех, кто был оторван от привычных условий мирного существования. Люди, между которыми витала смерть, естественно тянулись к порой непритязательным мелодиям, способным задеть за живое. Поэтому песенная лирика стала для них отдушиной. Однако только немногие мастера сумели возвыситься над обыденностью и создать яркие песенные обобщения, в которых мера истинного вкуса не была нарушена. К числу таких мастеров принадлежал В. Соловьев-Седой, именно в военные годы вступивший в пору расцвета. Его прославленный "Вечер на рейде" (на слова поэта А. Чуркина) стал, возможно, лучшим образцом песнетворчества, где лирическая проникновенность обретает гражданственное звучание:



Песня повествует об уходящих в далекий поход, о тех, кто, может быть, никогда более не вернется назад, не ступит на мостовые любимого города. Суровая реальность предстоящего рождает особый строй чувств моряков, отправляющихся в опасное плавание. В музыке нет надрыва, нет аффектированной чувствительности, чем так грешат иные "матросские" песни, — благородная сдержанность возвышает души людей, готовых к сражению.

В создании такого эмоционального настроя решающую роль играют стилистические свойства мелодии: она глубоко национальна, но без подчеркнутой фольклорности, поскольку в ней можно проследить связи с самыми разными истоками — с песней крестьянской, городской и даже эстрадной. Но подслушанные обороты типа размашистых октавных скачков словно очищены от всего лишнего, случайного и прочно сцементированы в гармоническое целое[3]. Особенно выразительна кульминация песни, выделяющая ключевые слова припева "Прощай, любимый город", — в союзе с удачным текстом поэта А. Чуркина создается незабываемая картина удаляющегося города, куда, быть может, суждено вернуться не всем...

Большой популярностью на фронте и в тылу пользовалась песня "Темная ночь" Н. Богословского (слова В. Агатова) из кинофильма "Два бойца", доходчиво донесенная М. Бернесом. В этой, по современным представлениям, демонстративно-чувствительной песне была заключена надежда на верность той единственной дорогой подруги, которая осталась где-то там, далеко в тылу. Мотив женской преданности, столь ярко прозвучавший в прославленном стихотворении К. Симонова "Жди меня", отвечал жгучей потребности миллионов солдат, тянувшихся к простому, теплому слову, к надежде на верность оставленных в тылу жен и невест.

Поэтому даже повествованиям о подвигах, о жестоких схватках с врагом, где уцелели лишь немногие, придавалась живая интонационность русского распева, что смягчало типовые обороты громогласных призывов и характерную для массовой песни четкую метричность. Ярчайшим выражением такого переосмысления героической тематики стала песня-баллада Б. Мокроусова "Заветный камень" (слова А. Жарова):

---

[3] О механизме таких сцеплений-сочленений мотивов сказано в книге В. Зака "О мелодике массовых песен" (М., 1979).



Показательно уже само обращение к трехдольному размеру, не свойственному пению на марше, что предопределяет сольное и даже концертное исполнение. Более того, сама мелодия песни, насыщенная протяженными тонами, предполагает определенный и достаточно высокий уровень вокального мастерства[4]. Между тем песня явно опирается на общезначимые обороты, восходящие, в частности, к популярной матросской песне "Раскинулось море широко", еще до войны возрожденной к жизни Л. Утесовым.

Но привычные обороты и здесь облагорожены, сцементированы в мелодию, словно высеченную из камня резцом скульптора. Особенную роль приобрела здесь четко обозначенная линия скрытого голосоведения, где последовательному нисхождению по ступеням отвечает столь же неуклонное восхождение[5]. Неудивительно, что столь рельефная мелодия как нельзя более точно донесла суровый смысл повествования-легенды о последнем матросе, покинувшем Севастополь и взявшем с собой камень — напоминание о родном городе. Горечь поражения сочетается в музыке с верой в пока еще далекую, но неизбежную победу.

Не случайно лучшие песни военных лет отличает широкая распевность, подчеркивающая акцент на раздумье — не на простом описании событий, а на стремлении проникнуть в их смысл. Такова суровая песня-баллада С. Каца "Шумел сурово Брянский лес" (на слова А. Софронова), таковы многие песни М. Фрадкина, такова и популярнейшая песня В. Соловьева-Седого "Соловьи-соловьи" (на слова А. Фатьянова), где живой голос неумирающей природы на какой-то момент вытеснил шум и скрежет полей сра-

---

[4] Наиболее известным исполнителем "Заветного камня" в годы войны стал прославленный певец-бас М. Рейзен.

[5] Эта особенность песни была отмечена автором этих строк в 1950 году (см. статью о песенном творчестве Б. Мокроусова в журнале "Советская музыка", 1950, № 12).

жения. И такая картина временного затишья, отдыха после боя резче подчеркивает бесчеловечность войны, ее враждебность естественному течению жизни на земле, нежели иная антивоенная риторика.

Ранее говорилось о роли русской распевности в песенных мелодиях военных лет. Но вопрос может быть поставлен шире — о национальной окраске массовых песен, создававшихся мастерами музыки, представлявшими разные народы страны. В движение массового песнетворчества включились многие композиторы-песенники, создавшие бесчисленное количество мелодий подчеркнуто фольклорной ориентации. Так, широкое признание среди украинских партизан получила песня "Зашуміла калинонька" М. Вериковского (слова народные), где черты украинского фольклора неразрывно слиты с общетипологическими свойствами современного песенного жанра. Можно назвать множество других видных композиторов, которые создавали песни фольклорной ориентации. Подобные песни появлялись и в Белоруссии (песня "Мы — белорусы" Н. Соколова на слова М. Клинкевича, ставшая затем национальным гимном республики), и в Закавказье, и в Средней Азии, и в автономных республиках Российской Федерации. Однако далеко не всегда национально-фольклорная природа песен была ведущим их свойством, часто она и вовсе отсутствовала. Так, ничего специфически армянского не содержалось в по-русски распевной песне "Море Балтийское", созданной А. Хачатуряном. Впрочем, исконно русское начало, в духе крестьянского фольклора, крайне редко было ведущей основой песенных мелодий. Наиболее удачным образцом массовой песни, отразившей свойства русской протяжной мелодики, явилась песня В. Захарова "Ой, туманы мои, растуманы" (на слова М. Исаковского):



Но даже эту песню, в которой сохранены тонкая вязь подголосочной полифонии, контраст сольного запева и хорового припева, нельзя признать строго выдержанной в какой-либо одной манере народного песнетворчества. От прихотливо-распевного сольного зачина мелодия движется к более строго очерченному рисунку подхвата, что отражает переход от задумчивой меланхоличности к суровой решимости хорового провозглашения[6].

Гораздо яснее стилевая многосоставность истоков выражена в песнях, не столь явно связанных с крестьянским фольклором, — в песнях, ориентированных на сольное исполнение. А именно такие песни преимущественно подхватывались на фронте солдатами, представлявшими разные национальности. При этом стоит указать на отмеченный рядом исследователей факт переосмысления, переинтонирования общеизвестных песенных мелодий в духе национальных традиций того или иного народа (этот процесс особенно сказался на песнетворчестве населения временно оккупированных территорий Украины и Белоруссии). В целом же массовая песня по самой своей природе служила межнациональному общению, причем нередко она возникала на основе мелодий зарубежного происхождения либо жанров европеизированного фольклора[7].

Среди таких жанров поистине уникальную популярность приобрел вальс. Сложилась даже парадоксальная ситуация — вальсы И. Штрауса были в равной мере любимы солдатами противостоящих друг другу армий. Неудивительно, что появились массовые песни вальсового характера — такие, к примеру, как "Моя любимая" М. Блантера, а в особенности получившая всеобщее признание на фронте и в тылу песня-вальс того же автора "В лесу прифронтовом". Апелляция к старинному вальсу "Осенний сон", придававшая музыке оттенок ностальгии по тем временам, когда в садах и парках еще звучали духовые оркестры с меланхолическими мелодиями типа "На сопках Маньчжурии", вдохновляла отнюдь не только людей старшего поколения, в памяти которых еще были живы воспоминания о дореволюционном быте, — даже "зеленая" молодежь сумела оценить красоту лирического вальса еще в предвоенную пору, когда вновь зазвучали полузабытые мелодии, а фильм "Большой вальс" вызвал волну интереса к музыке великого И. Штрауса. Сошлемся на феноменальный успех откровенно сентиментального "Синего платочка", против которого с таким ожесточением метали критические стрелы беспощадные ревнители реа-

---

[6] О сочетании в этой песне разных типов и жанров народной музыки сказано в книге Л. Мазеля "О мелодии" (М., 1952, с. 288).

[7] Так, по свидетельству И. Нестьева, популярнейшая песня "Огонек" была сложена на основе тангообразной эстрадной песни польского происхождения (см.: История музыки народов СССР. М., 1972. Т. 3. С. 145).

лизма и народности. И даже песни, восходящие к вовсе нерусскому танго, находили отклик в те годы, окрашиваясь типично русской меланхолией.

И наконец, стоит указать еще на один слой массовой песни военных лет — шуточно-сатирический. Обращение к юмору, к музыке подчеркнуто веселой, вплоть до легкомысленного вальса, — старая традиция музыкального быта армии. Давно уже была понята военачальниками едва ли не всех армий мира жизненная необходимость внушать солдатам бодрость, оптимизм, бесшабашную удаль, бравое молодечество, дабы они могли успешно выполнять свой воинский долг. Но одних лишь "бодрячков" типа традиционной солдатской песни "Солдатушки, бравы ребятушки" наряду с приемом "боевых ста грамм"[8] перед атакой оказалось явно недостаточно. И в этом массовая шуточная песня, звучавшая на фронтах Великой Отечественной войны, существенно отличалась от тех легкомысленных мелодий, которые столь полюбились в армиях наших союзников[9].

Правда, сразу же надо оговорить, что и в самодеятельности, и в профессиональном песнетворчестве было немало скороспелых поделок с претензией на юмор. Чего стоят хотя бы многочисленные омузыкаленные вирши, восхвалявшие предметы воинской амуниции и обозно-вещевого довольствия. Конечно, свою роль выполняли и образчики бесшабашного легкомыслия вроде песенки фронтового шофера:

Эх, путь-дорожка фронтовая,
Не страшна нам бомбежка любая,
Помирать нам рановато:
Есть у нас еще дома дела.

С таким настроением человек мог с легким сердцем идти под обстрел, тем более что музыка таких песенок щедро черпала из родных, до боли знакомых впечатлений, заложенных в кладовых памяти людской. Тут и колоритный "портовый" юмор одесских куплетов (не случайно тот же М. Бернес в фильме "Два бойца" наряду с "Темной ночью" лихо напевал бодрый мотивчик "Шаланды, полные кефали"), тут и сатирически-заостренная эстрада вроде джазированной песенки ансамбля Л. Утесова, повествовавшей о незавидной судьбе самоуверенного Барона фон дер Пшика. Но главным истоком стала все-таки деревенская частушка как в духе лихих виршей сельских озорников, так и в манере девичьих "стра-

---

[8] "Мои боевые сто грамм" упоминаются даже в тексте популярного "Солдатского вальса" Ю. Воронова.

[9] Одна из таких песенок ("Нашел я чудный кабачок") вошла даже в репертуар прославленного ансамбля под управлением А. В. Александрова.

даний". Вероятно, шуточно-сатирическая песня заметнее всего была связана с фольклорной традицией, близкой не только русскому солдату, но и военнослужащим — выходцам из других народов. Именно фольклорная основа сообщила особую чистоту и прелесть лучшим образцам песен, где снята грубовато-ядреная плоскость иного солдатского юмора и представлен образ простого сердечного парня, наивно отдающегося непритязательным радостям. И здесь наибольший успех сопутствовал А. Новикову — автору незабываемой "Смуглянки-молдаванки" и обаятельного "Васи-Василька". Не менее значителен был и вклад В. Соловьева-Седого — композитора, добивавшегося прицельного попадания "в десятку" и создавшего великолепные мелодии, способные молниеносно, "с налету" войти в сознание масс, прочно отложиться в их памяти. "На солнечной поляночке", "Ничего не говорила", "Как за Камой за рекой" — эти песни были близки миллионам людей, поскольку в них ярко живописались приметы народного быта и были схвачены свойства доброго юмора, столь близкого мироощущению человека, искавшего душевной опоры в экстремальных условиях.

Можно назвать немало имен крупных мастеров песенного жанра, чьи произведения получили признание в годы войны, — В. Белого, К. Листова, М. Фрадкина, Т. Хренникова и ряда других. Но в нашу задачу не входит исчерпывающее освещение панорамы жанра, столь популярного в военные годы[10]. Важно указать, что никогда массовая песня не играла столь определяющей роли в формировании музыкального сознания народа, никогда она не достигала в послевоенном будущем такого высокого уровня, сказавшегося в шедеврах композиторского творчества в содружестве с поэтическим.

Послевоенные годы привыкли связывать с интенсивным движением в области массовой песни. И действительно, достижения жанра несомненны, и вплоть до начала 60-х годов не могло быть и тени опасений за его будущую судьбу. Но на исходе XX века, когда кризис жанра стал слишком явной очевидностью, а хоровое пение основательно сдало свои позиции в практике бытового музицирования, вполне уместно поставить вопрос, а не было ли в развитии массовой песни в первое послевоенное десятилетие такого поворота, который, собственно, позднее и определил ее выход из обращения в среде молодежи. Симптомы будущего упадка отчетливо обнаружились начиная с 60-х годов, когда в сознание людей стали

---

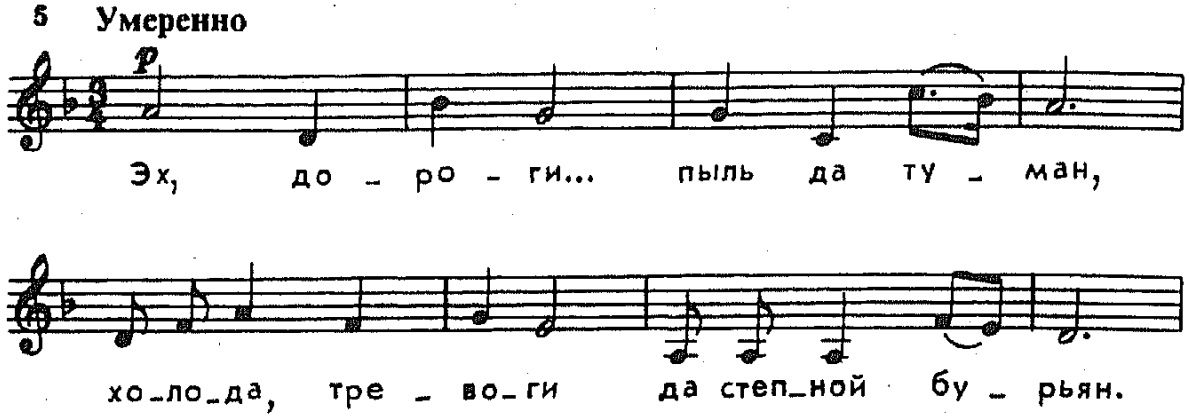
[10] Интересующиеся могут ознакомиться с трудами музыковедов и филологов, посвященными песням Великой Отечественной войны, среди которых следует выделить монографию А. Сохора "Русская советская песня" (Л., 1959).

энергично внедряться иные песенные стили, в том числе и стимулированные зарубежной массовой культурой. Подобной экспансии, вероятно, не произошло бы, не будь в музыкальном сознании миллионов людей некоего вакуума, вследствие чего чужеродное укоренилось на хорошо подготовленной почве. Но упоение действительными и мнимыми достижениями мастеров песенного жанра было так велико, что, повторяем, не допускалось и сомнений в перспективности завоеваний, суливших радужные надежды на еще более блистательные успехи. Вероятно, и здесь недопустим односторонний подход, и здесь неплодотворной была бы позиция свержения с пьедестала тех богов, которым дотоле усердно поклонялись. Истинно критическая позиция предполагает отнюдь не быстрый поворот от восторженных восхвалений к яростным обличениям, а иной, возможно, менее эффектный подход, но тщательно взвешивающий в поисках истины все "за" и "против".

Многое в песнетворчестве послевоенных лет еще определялось инерцией пережитого. Но теперь живое ощущение реалий войны, психологического настроя его участников сменилось иным отношением, подернутым дымкой ностальгии. И снова можно поразиться точности попадания в цель, в который раз продемонстрированной В. Соловьевым-Седым. Его песня "Где же вы теперь, друзья-однополчане" (слова А. Фатьянова) взывала к прежним боевым товарищам, разбросанным судьбой по городам и весям обширной страны. Фронтовое содружество, когда совместно делились радости и невзгоды, осталось в их душах неугасимым воспоминанием — той истиной, в свете которой стирается случайное, забываются самые тяжелые испытания, а сохраняется ощущение братства, солидарности во имя великой цели. Эти слова могут показаться чересчур высокопарными, но уже тогда сложился тот "комплекс ветерана", который дожил вплоть до наших дней. Участники Отечественной войны стали неким почетным легионом, члены которого владели самой лучшей привилегией — своей сопричастностью к борьбе за победу над вероломно вторгнувшимся врагом. И даже сама тяжесть испытаний, кровопролитных сражений и изнурительных маршей приобрела в воспоминаниях бывших солдат и офицеров возвышенно-романтический смысл. В отличие от трескучепатриотических романов сталинской поры, военных кинофильмов, где простой солдат был всего лишь винтиком гигантской машины, требовавшей беспрекословного выполнения приказов мудрых предводителей, в массовой песне нашли выражение думы и чаяния людей, которым были дороги годы, вырвавшие их из будней мирного существования.

Поистине беспримерная популярность песни А. Новикова "Дороги" на слова Л. Ошанина определялась не столько тем, что в ней с удивительной рельефностью предстает уходящая вдаль пыль-

ная лента дороги, по которой движутся измученные усталостью солдаты, сколько самим настроением ностальгической тоски по пережитому, когда человек, шагающий среди необозримых просторов, был не защищен от холодов, бушующего пламени, пуль и тревог, а также от воздействия однообразного пейзажа, оживленного лишь придорожным бурьяном:



Мелодия эта близка русскому романсу, но в ней ощутим, пусть не совсем явно, и ритм поступи, шага движущихся колонн, что придает ей строгость и подчеркнутую конструктивность. В то же время ей присуща доверительность, даже некоторая разговорность — это не просто картина непосредственно развертывающегося действия, а повествование, ведущееся от лица рассказчика, тепло вспоминающего о безвозвратно отошедшем в прошлое.

И совершенно в ином духе — призыва-клича к оставшимся в живых — выдержан "Бухенвальдский набат" В. Мурадели (слова А. Соболева).

Но жить одними воспоминаниями невозможно, и перед массовой песней встали новые задачи, вызванные реалиями послевоенного бытия. Наглядным выражением новой ситуации, сложившейся в считанные годы после окончания войны, стали песни в защиту мира.

До сих пор еще четко не определено, как следует относиться к массовому международному движению леворадикальной молодежи, призывавшей к сохранению мира и резко осуждавшей антисоветские позиции правящей верхушки стран Запада. Думается, однако, что и здесь круто менять оценку с позитивной на негативную было бы едва ли плодотворно. Нет тем не менее сомнений в том, что сталинское, как, впрочем, и хрущевское руководство использовало это движение в целях дестабилизации общественного мнения в странах, расположенных по другую сторону "железного занавеса", и придало ему облик широковещательной кампании, "витриной" которой послужили Международные фестивали молодежи и студентов.

Но усматривать в движении просоветски настроенных "сторонников мира" всего лишь род деятельности новой "пятой колонны", призванной расшатать антикоммунистический фронт, было

бы грубым искажением исторической правды. В основе движения все же лежало искреннее стремление миллионов людей не допустить новый мировой пожар. Как бы ни оценивать политику сталинского режима, нельзя отрицать, что и противная сторона приложила немало усилий в протягивании "железного занавеса", в формировании "образа врага". Потому массовое движение, связанное с акциями типа сбора подписей под Стокгольмским воззванием, отнюдь не было всего лишь родом коммунистической пропаганды — оно отражало искренние чувства противников военных конфликтов, сознававших опасность применения ядерного оружия. Потому и в развитии новой жанровой разновидности — "песен мира" — следует усматривать естественный процесс, где не требовалось принудительного выполнения спускаемого сверху социального заказа.

Нельзя отрицать и значительной популярности лучших песен, связанных с темой защиты мира. Эти песни звучали не только на официальных собраниях, демонстрациях или по радио — они подхватывались и там, где спонтанно собирались группы молодежи. Тем более, что их стилистическая основа коренилась в практике плакатно-маршевых мелодий, которые были еще на слуху. Интонации чеканной поступи, мерного шага, волевого призыва пропитывали многие мелодии. Не случайно в связи со многими "песнями мира" вновь заговорили о воздействии плакатной манеры мелодий Ганса Эйслера. Столь характерное для многих его песен утверждение кварты, как "интервала активности", в сочетании с пунктированным ритмом можно уловить и в песне "Мы за мир" С. Туликова на слова А. Жарова, и в родственной ей мелодии "Москва — Пекин" В. Мурадели (слова М. Вершинина). От немецкой песни идет и многократное утверждение броских ключевых слов типа Einheit (единство). Подобные песни ничего не теряли в переводе, ибо были интернациональны по смыслу.

Наивысшим достижением среди них стал прославленный "Гимн демократической молодежи мира" А. Новикова на слова Л. Ошанина:



Секрет особой выразительности этой мелодии заключен в сочетании типологической основы, отраженной в привычных, легко узнаваемых оборотах, с индивидуальностью их претворения. Отнюдь не новостью является контраст сурового запева и утверждающе-светлого припева, что сказывается, в частности, в чередовании одноименных минора и мажора. Привычно и настойчивое скандирование слов и даже целых фраз на одном тоне, равно как и троекратное повторение ключевого слова "молодежь". Эффект новизны создается особой концентрацией известных оборотов, сплавленных в конструктивно четкую мелодию, — здесь использованы и прогрессирующее сжатие масштабов мелодических построений, в обнаженной форме реализующее идею дробления с замыканием, и особая целеустремленность упругого мелодического подъема к терции мажорного лада — кульминационному тону-вершине песни, и многие другие приемы[11]. Но главное средство — это преодоление первоначально заявленной маршевости и декламационности с последовательным усилением роли распевности, предполагающей "пропевание" протяженных тонов. Сам по себе этот прием также известен, поскольку в ряде песен довоенного времени сухой маршевый ритм смягчался по-русски широкораспевным интонированием, но идея постепенного возрастания певучести реализована в данной мелодии с редкой последовательностью и целеустремленностью.

Неудивительно, что "Гимн демократической молодежи мира" стал песней-эмблемой всемирного движения и вызвал множество подражаний, намного уступавших оригиналу. Можно назвать также песню "В защиту мира" В. Белого на слова И. Френкеля, "Песнь студентов" В. Мурадели на текст Л. Ошанина, "Марш советской молодежи" С. Туликова на слова Е. Долматовского и многие другие. Успеха достигали только решения нестандартные, ломавшие стереотипы жанра. Так, еще в 1948 году Шостакович создал благородно-сдержанную по тону "Песню мира", впервые прозвучавшую в кинофильме "Встреча на Эльбе". Но наибольший успех завоевала песня "Летите, голуби" неувядаемого И. Дунаевского (слова М. Матусовского), где основательно к тому времени избитая тема получила совершенно неожиданное лирически-мечтательное воплощение. Отказ от лобовой, приподнято-маршевой патетики оказался благотворным, и гражданская тема зазвучала в духе теплого, доверительного общения. Особая полетность отличает, к примеру, мелодию песни "Летят перелетные птицы" М. Блантера (слова М. Исаковского), чеканная маршевость которой смягчается выразительными романсовыми оборотами, рельефно выделяющими ключевую мысль ("Не нужно мне солнце чужое").

---

[11] Подробный анализ мелодии дан Г. Головинским (см. статью "Массовая песня" в кн.: История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 4. С. 229 — 231).

К песням мира примыкали другие жанровые разновидности. Уже тогда, в первое послевоенное десятилетие возник острый дефицит в песне, способной отразить думы и чаяния молодежи, не знавшей войны и столкнувшейся с новыми, трудноразрешимыми проблемами. Нужно признать, что композиторская песня вообще не сумела достойно отразить новую ситуацию, выразить умонастроения молодых людей с достаточной степенью ответственности. Даже лучшая из композиторских работ, рассчитанных на вкусы молодежи, — "Песня новоселов" В. Мурадели на слова Э. Иодковского — отмечена некоторым легкомыслием в духе показного энтузиазма 30-х годов. Могли ли вдохновить людей, перед которыми встали сложные задачи в обстановке разрухи, вызванной войной, всеобщей неустроенности, такие, к примеру, слова:

Едем мы, друзья, в дальние края,
Станем новоселами и ты, и я.

А ведь это одна из удачных песен среди множества иных "дорожно-молодежных".

Коренные проблемы массовой песни обнажились с особенной остротой в сфере лирики. Но прежде чем перейти к лирической разновидности жанра, стоит немного задержаться на общей картине развития песнетворчества в первые послевоенные годы.

Задача эта неимоверно трудна, поскольку многие явления были скрыты за завесой секретности, не сдернутой и поныне. Так, практически ничего нельзя сказать о лагерной песне, создававшейся заключенными, число которых исчислялось десятками миллионов (к прежним лагерникам добавились новые, из числа бывших военнопленных). Что же касается официальной самодеятельности, то она ориентировалась на композиторскую песню, не достигая уровня лучших ее образцов. Известно о популярности так называемой "блатной" лирики с присущей ей аффектированной душещипательностью, бытовали также "туристские песни", подчас весьма легковесные по содержанию.

Постепенно усиливалось расслоение песенного творчества на массовую ветвь, рассчитанную на хоровое, любительское исполнение, и на песню концертно-эстрадную в исполнении артистов и певцов-профессионалов. Еще в годы войны появились такие певцы, среди которых редкую популярность приобрела Клавдия Шульженко. В послевоенные годы многие артисты завоевали себе признание пением песен концертно-эстрадной ориентации. Правда, среди них не было мастеров, переживших свое время, фанатическое поклонение звездам эстрады могло возникнуть лишь в то время, когда наконец пал официально насаждавшийся культ, не допускавший соперников[12].

---

[12] Драматические судьбы таких известных в свое время певцов, как В. Козин или Л. Русланова, — лишнее свидетельство ревности вождя народов к чьей-либо массовой популярности.

Песенная лирика и стала пробным камнем, на котором испытывался на прочность массовый жанр. И нужно признать, что в целом, вопреки даже бесспорным достижениям, он такого испытания не выдержал. Главная причина трудностей, с которыми столкнулись композиторы, — это упорное насаждение официально-гражданственной тематики даже в сфере интимного излияния чувств. Песня должна была, по идее, служить воспитанию покорных исполнителей мудрых предначертаний властителей Кремля в осуществлении "великих строек коммунизма", в освоении целины, внушать им чувство энтузиазма.

Естественный отбор наглядно доказал, что трескучие однодневки более не могут найти отклика даже в сердцах вполне лояльных к режиму людей. И когда гражданская тема подавалась в одеждах лирики, цель достигалась более эффективно. Именно лиризация придала такую выразительность песне Шостаковича "Родина слышит" (слова Е. Долматовского), которую пел первый космонавт, пролетая над просторами страны. Вполне искренне (хоть и не без сусальности) чувство восхищения людским трудом, результатом которого стало колышущееся море хлебных злаков, выражено в песне "Пшеница золотая" М. Блантера (слова М. Исаковского). И даже в энергичной мелодии "Песни трудовых резервов" ("Пройдут года") В. Захарова (слова М. Исаковского) привлекает особая теплота фольклорной интонации, сплавленной с маршевым ритмом.

Люди подхватывали такие песни из неодолимой потребности в лирике, которую не могли удовлетворить авторы многочисленных производственных романов, ныне поражающих нас своим неправдоподобием. Творился новый мир, а время, когда людям надоели многочисленные обещания будущей лучшей жизни, было еще далеко. Однако неверно списывать все просчеты на идеологическое давление сверху и сокрушаться над близорукостью критики. Напротив, критические высказывания музыковедов того времени о песенном жанре пестрят нападками на пошлость, дурной вкус, на издержки неоправданной лиризации серьезных тем. И не во всем такая критика была безосновательной. Действительно, появлялись образчики псевдогражданской песни, где тема была решена в духе чувствительных излияний бытового романса, душещипательной "сиротской" лирики. Не хватало лишь умения распознать действительную пошлость, приводившую к нестерпимому диссонансу между текстом и музыкой, от действительно удачных попыток претворения интонаций "жестокого романса". Показательна судьба песни К. Молчанова "Вот солдаты идут" (слова М. Львовского): встреченная в штыки критикой, она полюбилась массам. Их привлекла, вероятно, та ностальгическая нота, которую сообщали песне проникновенные мотивы, столь знакомые по еще любимым в народе старинным романсам из репертуара Н. Обуховой, И. Юрье-

вой и других исполнителей, с чувством повествовавших об отцветших в саду хризантемах. Но когда в манере соло баритона из маршевых трио преподносилась мелодия Б. Мокроусова "Россия — наша Родина", то фальшь становилась уже нестерпимой, потому и теперь можно присоединиться к суровой, но справедливой критике, которой было единодушно подвергнуто это явно неудачное произведение талантливого автора.

Но критика не смогла распознать грозной опасности, подстерегавшей лирический жанр, — опасности примитива. Сложилось устойчивое представление о так называемой песенной поэзии, которая в силу самой своей природы представлялась однолинейной, упрощенной, рассчитанной на восприятие неискушенных в серьезном искусстве масс. Несмотря на то что иные вирши "поэтов-текстовиков" порой оценивались критикой по достоинству, в целом, однако, ни у кого не было сомнений в установке песенной лирики на мнимый "демократизм", подчеркнутую непритязательность повествований с их девчоночками и парнишечками, с непременной спутницей — гармонью. Кто мог тогда предположить, что рафинированно-утонченная, "интеллигентская" поэзия Булата Окуджавы ответит чаяниям народа, а в духе новых песенных стилей станут осваиваться шедевры высокой поэзии. Но феномен бардов и менестрелей в описываемое нами время еще не заявил о себе во всеуслышание. И потому наряду с шедеврами песенной поэзии М. Исаковского, Л. Ошанина, А. Фатьянова и других мастеров жанра в литературе композиторам приходилось довольствоваться изделиями "текстовиков".

Нужно признать, что даже на такой скудной поэтической основе рождались великолепные мелодии, где пальму первенства следует отдать прославленным "Подмосковным вечерам" В.Соловьева-Седого:



Будем откровенны — текст поэта М. Матусовского не принадлежит к числу достижений даже в строго очерченных рамках "песенной поэзии". И не прикоснись к ним рука выдающегося мастера-музыканта, этот текст потонул бы в море тогдашней версификаторской продукции.

Мелодия эта кажется весьма незамысловатой: зачин в миноре, переход в параллельный мажор, а трезвучно-аккордовую интонационную основу можно найти во множестве песен тех лет и много ранее. Секрет успеха заключен в сочетании формульной четкости мелодии и множественности истоков, сплавленных в предельно концентрированном обобщении. И в самом деле, уже начало мелодии, ее первые четыре такта объединяют обыгрывание минорного трезвучия (типовая черта "городской" лирики) и чисто русский кварто-квинтовый трихорд концовки. Далее следует ее своеобразный вариант в параллельном мажоре (второй четырехтакт) с достижением более высокого тона. А последующая "надрывная" интонация, возвращающая в основную тональность, напоминает о старинном романсе, но лишь на короткое мгновение. Подчеркивая своей экспрессией мелодическую вершину, она не получает далее продолжения (великолепное проявление чувства меры!) — мелодия возвращается к исходному состоянию и замыкается уже ранее прозвучавшей трихордной концовкой. Итак, мелодические обороты связаны с различными жанрами песенной лирики, но композитор только намекает на них, не досказывая до конца, выстраивая их в строгие контуры крепко спаянной конструкции. Феноменальная популярность песни обусловила выбор ее начального мотива в качестве позывных радиопрограммы "Маяк".

Другой песенный шедевр — "Одинокая гармонь" Б. Мокроусова (слова М. Исаковского) — привлек внимание поэтичностью отраженного в нем ночного деревенского пейзажа, оживляемого доносящимися издали звуками гармони. Здесь решающую роль сыграла поэтическая основа, чутко претворенная в словно выписанной тонким пером мелодии композитора. Однако такое согласие текста и музыки скорее исключение, нежели правило. Этим не могут похвалиться многие, в целом неплохие лирические песни, получившие известность в те годы, но затем вышедшие из обращения. Можно назвать песни "Клен" В. Макарова (слова Я. Шведова), "За дальнею околицей" Н. Будашкина (слова Г. Акулова), "Далеко, далеко" Г. Носова (слова А. Чуркина)[13]. К ним примыкает "Сормовская лирическая" Б. Мокроусова (слова Е. Долматовского), только внешне связанная с производственной темой. Сейчас уже

[13] Этот список можно было бы значительно продолжить. Здесь и "Школьный вальс" И. Дунаевского (слова М. Матусовского), "Лодочка" и "Песня верных друзей" Т. Хренникова (слова того же М.Матусовского) и многие другие.

трудно понять, чем же именно могли восхищать такие поэтические образы, как клен, влюбленный в березку, или река голубоглазая и прочие аксессуары псевдонародной версификации. Но, видимо, искренняя речь, обращенная от сердца к сердцу, была столь редка, что "проходило" даже простое повествование о вероломной подруге, живущей в рабочем поселке, которая клялась в вечной любви, а нынче не вышла в назначенный срок.

Этими же соображениями можно объяснить и всенародный успех песен Дунаевского из фильма-олеографии "Кубанские казаки". Песни "Ой, цветет калина", а в особенности "Каким ты был" распевали повсюду. И хотя моделью последней песни, видимо, послужила несравненно более удачная "Пшеница золотая" М. Блантера, пели не ее, а мелодию, творившую легендарный образ степного орла, лихого казака, покорившего податливое женское сердце. Пути народных пристрастий поистине неисповедимы!

Несколько слов стоит сказать о шуточных песнях в духе частушек, припевок. Конечно, им также уделялось внимание, но крупных достижений, сравнимых с шедеврами военных лет, так и не появилось. Можно напомнить об эстрадно-джазовой песенке "Журчат ручьи" И. Дунаевского (из кинофильма "Весна"), дружно разруганной критикой. Известность приобрели также частушечные песенки Б. Мокроусова, написанные для спектакля Московского театра сатиры "Свадьба с приданым". Они послужили причиной успеха незатейливой пьесы о счастливой сельской жизни, где, однако, выделился образ хвастливо-легкомысленного, но обаятельного деревенского парня Курочкина. В целом же не только сатира, но даже и юмор были явно не в чести — трагическая судьба М. Зощенко была тому наглядным примером.

В нашем повествовании отсутствовали упоминания о массовых песнях, созданных композиторами, представлявшими нерусские народы СССР. Можно было бы назвать немало имен композиторов-песенников ряда союзных и автономных республик страны. Мы, однако, воздержимся от таких перечислений по той причине, что ни одна из массовых песен, созданных ими в ту пору, не обрела общесоюзной известности (тем более, что многие из них создавались по образу и подобию мелодий, сочиненных столичными авторами). Безусловно, национальный колорит присущ композиторским работам ярко фольклорной ориентации, рассчитанным на исполнение коллективами типа ансамблей песен и плясок.

Завершая разговор о песенном жанре, вновь подчеркнем, что при внешнем благополучии отчетливо назревали симптомы подступавшего кризиса композиторской песни, который растянулся в дальнейшем на многие годы, даже десятилетия. Эта разновидность

песенного жанра хотя и неявно, но во многом исчерпала свой потенциал, а почва для вторжения чужеземных воздействий была уже подготовлена. Но это тема будущего очерка в третьем выпуске, посвященного развитию жанра начиная с 60-х годов.

Вокальная и инструментальная музыка популярных жанров

Война в истории массовых жанров отечественной музыки стала временем глубочайших сущностных изменений, и прежде всего потому, что заставила переосмыслить масштаб и осознать истинную ценность человеческой личности, человеческих отношений. Война не только методично поверяла практикой растиражированные государством нормы и принципы, но и корректировала сложившиеся на их основе эстетические критерии. Заметные изменения к тому же произошли и в сфере бытования музыки, особенно популярных жанров. Изменения эти коснулись не только общего настроя аудитории (что естественно), но и пространства существования музыки. Конечно, она не покинула концертные залы, клубы, танцевальные площадки, не перестала звучать по радио. Однако основная часть из тех примерно 830 тысяч концертов, которые дали 2550 концертных бригад за годы войны, пришлась на госпитали и места, находившиеся непосредственно около района боевых действий. И госпиталь, и блиндаж предлагали совершенно новую ситуацию для общения музыки и слушателей, требования качественно иной по сравнению с массовыми шествиями интонации. Очень точно сформулировал эту новую задачу поэт А. Сурков, много работавший в песенном жанре: "Не нужно пытаться перекрыть войну. Чтобы живой человеческий голос не затерялся в хаосе звуков войны, надо разговаривать с воюющими людьми нормальным человеческим голосом"[14].

На фоне развития новой героико-патриотической песни началось возрождение и старой солдатской песни, еще недавно презрительно называвшейся "солдафонской", а также нередко перетекстовывавшихся песен гражданской войны. Зазвучала даже часть традиционных крестьянских песен. Драматический контекст окрасил новыми красками песни "Бородино" и "Варяг", "Взвейтесь, соколы, орлами", "Дело было под Полтавой". Особое значение приобрела в Сталинграде песня "Есть на Волге утес". Можно привести и другие аналогичные примеры. Перечисленные виды старых песен не про-

[14] Цит. по: *Брыкалова Н.* Тема любви в лирике военных лет // Историко-литературный сборник: Ученые записки Ивановского ГПИ им. Д. Фурманова. Иваново, 1970. Т. 73. С. 111.

сто стихийно исполнялись в войсковых частях и соединениях, но и целенаправленно распространялись в виде "летучих листков" или листовок, выпускавшихся политотделами частей Красной Армии и Военно-Морского Флота, а также государственными нотными издательствами. Вероятно, основной причиной ослабления цензурных ограничений в этой сфере было не переосмысление какой-то части основ культурной политики страны, а простой голод на репертуар, соответствовавший ситуации и способный консолидировать мироощущение широких масс. При этом не забывались интересы национальных культур. Уже в 1941 году, несмотря на сложнейшую ситуацию на фронте, выходят популярные песни в переводе на языки народов СССР, среди них наряду с произведениями А. Александрова, И. Дунаевского, В. Белого, Н. Богословского и других русских советских композиторов обработки народных песен или авторские произведения композиторов-песенников других республик (от Эстонии до Узбекистана).

Если реставрация части исторического песенного фонда, охватывавшего военную тематику, или так называемой "молодецкой песни" шла от государства, "сверху" и тиражировалась нередко более или менее крупными по численности хоровыми коллективами, общепризнанным лидером и ориентиром которых был Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной Армии, то мощная лирическая струя военной песни обрела право гражданства исключительно под давлением снизу, а распространением ее занимались тысячи не только профессиональных, но и самодеятельных солистов. Едва ли не впервые в истории сольная индивидуальная песня получила возможность средствами лирики выразить огромную гражданскую тему.

Противостояние лирической военной песни и традиционных для прошлого десятилетия норм этого жанра в первую половину войны нередко было достаточно острым. Известен, например, конфликт на крейсере "Киров", возникший из-за перетекстовки по указанию цензуры знаменитой "Землянки" К. Листова на слова А. Суркова. Кого-то в верхних эшелонах власти смутило упоминание в тексте слова "смерть", до которой оставалось четыре шага, и был отдан приказ придать песне более жизнеутверждающее, оптимистическое звучание и новый текст донести до бойцов, чему была посвящена специальная передача. Посаженные перед приемником на крейсере "Киров" матросы расценили это как кощунство, потребовали выключить радио и демонстративно спели песню со старыми словами[15].

Поскольку лирический пласт военной песни бытовал не только благодаря концертам профессиональных артистов, но и получил

---

[15] См.: *Сурков А.* Голоса времени. М., 1965. С. 238.

широкое распространение в армейской самодеятельности и среди тех, кого мы сегодня называем "любителями", очень характерными для него оказались разного рода переработки и адаптации. Причем чем популярнее была песня, тем больше было у нее вариантов, как музыкальных, так и текстовых, и тем чаще встречались так называемые "ответы" — песни, сочиненные композиторами-любителями от лица адресата профессиональной песни-источника. Одним из лидеров здесь стала предвоенная "Катюша" М. Блантера и М. Исаковского, число вариантов и "ответов" на которую превышало несколько десятков. В результате возник целый песенный цикл, развивавший сюжет первоначальной песни.

Знакомые слушателям бытовые детали, названия городов и поселков, использование авторами текстов распространенных имен нередко приводили к отождествлению частью слушателей сюжета песни со своей личной биографией или жизнью знакомых людей. Массовое сознание начинало присваивать песню не как лозунг или призыв, не как некий идеальный тип мироощущения, а как подсмотренное и подслушанное в самой живой реальности. Отсюда и "эпидемия узнавания", сопровождавшая появление наиболее удачных песен этого жанра, — феномен малохарактерный для предвоенной поры. В контексте подобных процессов подчас переинтонировались и обретали новый смысл и новое дыхание песни десятилетней давности. Таков, например, "Синий платочек" Г. Гольда и Г. Петербургского, так и оставшийся в памяти поколений одной из лирических эмблем Великой Отечественной войны. Наконец, вместе с песенной лирикой советских композиторов война втянула в музыкальную жизнь и ранние пласты протяжной лирической и лирико-эпической песни о смерти на чужой стороне, разлуке с семьей, любимой. Война обнажила огромный жизненный потенциал народных традиций. Ряд композиторов обращается к древним пластам национального мелоса. Так, А. Долуханян в 1942 году, в гастрольной поездке по частям, расквартированным в Иране, записывает с голоса известного поэта С. Кочаряна старинные армянские напевы и аранжирует их.

Приведенные примеры показывают, насколько расширились для авторов песен пределы возможного. В зону единовластия цензуры на какое-то время вмешался сам народ, отбирая, что ему нравится, а что нет[16]. Еще недавно попытка вынести на эстраду старинные пласты национального мелоса могла завершиться обвине-

---

[16] В практике некоторых композиторов было даже предварительное "обкатывание" песенной заготовки перед публикой, в процессе которого собирались советы, мнения слушателей, после чего песня, собственно, и доводилась до конца и получала путевку в жизнь. Подобный метод восходит к тому, которым пользовались композиторы, создававшие массовую песню на рубеже 20 — 30-х годов.

нием в "протаскивании" национализма. 40-е же годы отмечены созданием специальных коллективов и подразделений, призванных заниматься собиранием и обработкой фольклора. Именно с такими целями, если верить сохранившимся документам, создавался, например, Дагестанский Союз композиторов, а из Дагестанского государственного национального ансамбля песни и пляски вычленялась концертно-эстрадная группа[17]. Аналогичные коллективы были созданы еще до освобождения ряда других республик из числа отозванных с фронта представителей соответствующих коренных национальностей. Все это позволяло заметно разнообразить "песнепоток", позволяло находить яркие, запоминающиеся мелодии, хотя, естественно, само возникновение народных ансамблей было вызвано отнюдь не художественными, а чисто политическими причинами.

В области массовых жанров война то и дело заставляла пренебрегать устоявшимися в прошлое десятилетие идеологическими концепциями. Жесткие требования военного времени заставили дать широкую дорогу джазу. Джазовые оркестры были в составе практически всех армий и флотов. Уже в июле 1941 года Государственный джаз СССР был преобразован в Образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны. Джаз-оркестр Я. Скоморовского вошел в состав Ансамбля песни и пляски Военно-Морского Флота, которым руководил В. Мурадели. Чрезвычайно активно работал Государственный джаз РСФСР под руководством Л. Утесова, подготовивший за военные годы четыре большие программы: "Бей врага" (1941), "Напевая, шутя, играя" (1942), "Богатырская фантазия" (1943), "Салют" (1944). По всем фронтам пролегли гастрольные пути теа-джаза Б. Ренского, джаз-оркестров А. Цфасмана, Б. Карамышева, К. Шульженко и В. Коралли. Многие крупные джазовые музыканты были инициаторами формирования джазовых коллективов непосредственно в военных частях. Так, Н. Минх собрал джаз-оркестр Краснознаменного Балтийского флота, Т. Кулиев — Каспийской флотилии, В. Кнушевицкий организовал несколько оркестров на Волховском фронте. Нередко и в небольших подразделениях музыкантские взводы представляли собой, по существу, джазовые ансамбли. Даже И. Дунаевский, относившийся к джазу в этот период довольно критически, ввел в состав Ансамбля песни и пляски железнодорожников, которым он руководил, джаз-оркестр Д. Покрасса.

Джаз, как сольная лирическая песня, доходил до самой передовой. Не случайно небольшие группы артистов, выступавшие прямо в окопах, называли "джаз-бригады". Аналогичные маленькие

---

[17] См.: Культурное строительство в Дагестанской АССР. Махачкала, 1988. Т. 2. С. 149, 161.

коллективы выступали и в госпиталях. Учитывая, что значительную часть армии составляло сельское население, с джазом контакта практически не имевшее, можно признать, что солисты и коллективы джазового профиля впервые приобщали многих своих сограждан к ведущему течению мировой популярной музыки. Более того, судя по воспоминаниям Б. Крупышева, приведенным известным историком джаза А. Баташовым, в армии поощрялось создание джаз-оркестров, в том числе и самодеятельных[18].

Джазы, как и лирическая эстрадная песня, принесли в военное лихолетье запах мирного довоенного быта. Конечно, джазовые коллективы, особенно крупные джаз-оркестры, исполняли и советские массовые песни, однако наряду с ними звучали танго, фокстроты, вальс-бостоны и т. п. Выпускавшийся нотный материал был рассчитан, как правило, на смешанные составы — саксофоны, труба, тромбон, скрипка, гитара, контрабас, ударные и аккордеон, замещавший в походных условиях рояль. Впрочем, партитуры лишь предлагали материал для обработок. В каждой части в зависимости от наличного состава музыкантов делалась специальная аранжировка, и особенно на передовой нередки были случаи, когда дирижер или руководитель оркестра после ранения или гибели музыканта переписывал партии заново.

Наряду со знакомой довоенной музыкой и новыми пьесами советских композиторов оркестры и ансамбли постепенно начали исполнять и музыку современных американских композиторов. Очень распространенными были отдельные номера и целые сюиты из известного американского кинофильма "Серенада солнечной долины", в котором участвовал оркестр Г. Миллера. Широко распространились и обработки американских джазовых сочинений, которые с 1944 года стали фиксироваться грамзаписью. Больше также стало звучать английских и американских песен с джазовой аранжировкой. Песни эти, впрочем, в основном были о войне, а также о дружбе наших и американских или английских солдат.

Война заставила искать новые краски и новые выразительные средства не только песню. Несмотря на сложности времени (а может быть, и благодаря им), джаз продолжал экспериментировать. Движение это шло в двух противоположных направлениях.

Одно из них представлял "Мелодия-оркестр", организованный в 1941 году А. Варламовым. Позже руководитель вспоминал о нем как о своем лучшем оркестре: "Это было нечто новое именно с оркестровой точки зрения: смычковый состав, но не салонный, а джазовый, играющий настоящий свинг"[19]. Скрипачи этого оркестра имели консерваторскую подготовку и все же научились свинго-

---

[18] См.: *Баташов А.* Советский джаз. М., 1972. С. 94.

[19] См.: Там же. С. 96.

вать. В этом сочетании можно обнаружить одну из тенденций музыкальной культуры времени — тенденцию к лиризации. Но одновременно есть и сравнительно новое — сам свинг, иными словами, разрушение четкой и общей ритмической пульсации, "игра" с сильными долями и метрической сеткой. Такой стиль требует сочетания большой личной исполнительской свободы с четким ощущением ансамбля. И если второе само по себе было хорошо знакомо, то первое было настоящим завоеванием. Советский джаз обрел новые для себя краски.

Второе направление — сатирическое. Оно связано прежде всего с деятельностью оркестра Всесоюзного радиокомитета под руководством А. Цфасмана. В самом начале войны там возникла мысль создать средствами джаза цикл сатирических миниатюр в традициях "Окон РОСТА". Музыкальная основа цикла была подготовлена К. Листовым в стиле эксцентриады популярного самодеятельного театра 20-х годов — "Синей блузы". Руководитель оркестра со своей стороны добавил различные виртуозные и звуковые эффекты. Резонанс был большой, и подобные "микроциклы" перекочевали в программы почти всех джаз-оркестров.

Несмотря на тяжелую войну, которую вела страна, конкурсы и смотры, получившие особенно широкое распространение в 30-е годы, продолжались. В 1941 году прошел конкурс на лучшую массовую красноармейскую песню, организованный штабом военной песни Союза композиторов. На нем один из членов жюри — В. Белый — выдвинул идею создания именных песен дивизий[20]. Идея была подхвачена, и в политорганах армейских формирований начали устраиваться также своего рода конкурсы для выявления наиболее достойных воинских частей, своего рода состязания за песенную эмблему, подчас писавшуюся на слова самодеятельного поэта из победившего подразделения[21].

С зимы 1941 — 42 года начинаются регулярные конкурсы песен Отечественной войны, охватившие всю жанровую палитру времени: песни боевые, походные и лирические. В 1943 году прошел ряд конкурсов на лучшую песню, посвященную Великой Отечественной войне. В том же году, по традиции, юбилей комсомола был отмечен конкурсом на лучшую комсомольскую песню, лауреатами которого неожиданно стали только лирические песни: "Сирень цветет" С. Каца на слова А. Суркова, "День пройдет" В. Белого на слова А. Малышко, "Две подруги" И. Дунаевского на слова О. Фадеевой, "В лесу прифронтовом" М. Блантера на слова М. Исаковского и их же — "Полюбила я парнишку". Закономер-

---

[20] См.: *Белый В.* Очерк жизни и творчества. М., 1984. С. 142.

[21] Такова, например, "Песня бойцов Доватора" В. Мурадели на слова младшего политрука И. Карамзина.

ность победы лирики в этом конкурсе подтвердил и один из центральных песенных смотров следующего года — конкурс Всесоюзного гастрольно-концертного объединения (ВГКО) на лучшую песню для эстрады, победителем которого стали "Соловьи" В. Соловьева-Седого на слова А. Фатьянова, "Под звездами балканскими" М. Блантера на слова М. Исаковского и ряд других песен того же плана.

Нельзя сказать, что лирическая тенденция находила единодушную поддержку. На прошедшей в 1944 году серии собраний творческой интеллигенции, посвященных песне (пленуме оргкомитета Союза композиторов, совещании в Союзе советских писателей), акцент делался именно на массовой песне боевого звучания, гимнах, песнях победы, песнях-салютах. В адрес лирического направления и джаза было выпущено довольно много критических стрел, но до оргвыводов тогда дело не дошло — слишком очевидно было, на чьей стороне находится общественное мнение. Правоту его позже показала история: именно лирические песни военной поры сохраняются в активном репертуаре вплоть до настоящего времени. Показательно и то, что одной из лучших песен 1945 года стала не боевая или походная, а поющаяся поныне песня "Дороги" А. Новикова на слова Л. Ошанина — проникновенный монолог-раздумье.

Впрочем, отсутствие оргвыводов не означало окончательного положительного решения вопроса о лирике. Напротив, все выпады против лирики и джаза были, скорее, предшественниками грядущей бури. Уже в конце 1945 года в прессе начался разговор, становившийся все более и более жестким, о поразившей композиторскую среду якобы вредной "теории антракта". Сторонники этой теории считали, что советский народ после тяжелой войны нуждается в отдыхе и развлечениях, что и является одной из главных задач эстрадной музыки на тот период. Действительно, в первые послевоенные годы появилась масса песен, посвященных обычным бытовым сюжетам — случайным встречам, забавным происшествиям, личным отношениям людей. Как и в 20-е годы, довольно заметной оказалась "морская тема", на волнах которой "всплыли" сюжеты о заморских бананах, пальмах и т. п., что на фоне западных фильмов, заполонивших сразу после войны экраны кинотеатров, было вполне естественно. Большим успехом пользовались песни "В дальнем рейсе" Ю. Левитина на слова Н. Лабковского, "Морская песенка" Н. Богословского на слова В. Дыховичного и М. Слободского, песни В. Соловьева-Седого "Про незадачливого штурмана" (слова А. Фатьянова), "Краснофлотская бабушка" (слова А. Софронова) и некоторые другие миниатюры шутливо-юмористического или бытового лирического плана. Легко и непринужденно вписались в послевоенную жизнь "Песня фронтового шофера" Б. Мок-

роусова и "Человеку человек" В. Соловьева-Седого, "Песенка влюбленного шофера" Б. Мокроусова. Легко запоминающиеся, написанные на танцевальные темы, эти песни звучали в исполнении артистов, находившихся тогда в зените своей славы, — Л. Утесова, М. Бернеса, В. Бунчикова, М. Михайлова. Свой репертуар, но стилистически аналогичного плана имела и К. Шульженко.

В "морских" и "шоферских" песнях в те годы, вероятно, ощущался привкус войны — темы встреч и расставаний, воспоминания о близких вполне могли навевать подобные настроения. Но послевоенное время дало и ряд ставших действительно классическими образцов трагической лирики о войне. В 1946 году в исполнении М. Бернеса зазвучала на радио и обрела мгновенно невиданную популярность песня М. Блантера на слова М. Исаковского "Враги сожгли родную хату". В тени ее оказалась другая творческая удача того же времени — "Грустные ивы" М. Блантера на слова А. Жарова. Подобные песни продолжали линию военной "блиндажной" лирики.

Время, однако, ощутимо менялось. Уже на рубеже 1945 — 1946 годов Всесоюзное гастрольно-концертное объединение (ВГКО) провело "чистку" эстрадных коллективов страны, расформировав многие из них, в том числе и джаз-ансамбль под руководством К. Шульженко и В. Коралли[22]. В сентябре 1946 года "песенная тема" возникла в постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме "Большая жизнь"», в котором были заклеймлены "кабацкая меланхолия", чуждая советской жизни, "пошлые романсы" и соответствующие им "низкопробные приемы". На следующий год в Союзе композиторов прошло совещание на тему "Современное состояние и пути развития советской танцевальной музыки", заклеймившее джаз и вообще всю модную западную танцевальную музыку. На нем даже И. Дунаевскому рекомендовалось переоркестровать свою знаменитую песню из кинофильма "Весна", поскольку в ней "слышится джазовый инструмент — аккордеон". Голос защитников этого направления (И. Дунаевского, М. Блантера, М. Чулаки, некоторых музыковедов, в частности, И. Нестьева) услышан не был. Обличение мелкотемья и безвкусицы, пошлых песенок и западных танцев стало любимой темой сатириков. На заводах грампластинок изымались диски с записями К. Шульженко, Л. Утесова, М. Бернеса, А. Цфасмана, А. Варламова. Для их музыки закрываются студии радиокомитета. Худсоветы концертных организаций самым придирчивым образом контролируют каждый шаг артистов. В результате с эстрады на несколько лет уходит М. Бернес, сокращает до одного отделения программу своих выступлений несгибаемый

---

[22] См.: *Скороходов Г.* Звезды советской эстрады. М., 1986. С. 94.

Л. Утесов, отдавая второе отделение танцевальному ансамблю, серьезные репертуарные проблемы возникают и у К. Шульженко.

Общими усилиями различных органов и организаций формировалась линия на резкое сокращение разнообразия эстрадной музыки. Совершенно в духе рапмовско-лефовской критики 20-х годов все сводилось к двум-трем "единственно верным линиям". В одной из статей, написанных в конце 40-х годов, утверждалось: "В последние годы в легком жанре обозначилось стремление совсем в духе Мичурина в садоводстве или Завадского в биологии привить дичок прямолинейной назидательности самому неподходящему для этой цели материалу. И если Завадский превращал кур в петухов, а Мичурин рябину в вишню, то у нас стремятся превратить... джаз в полковой оркестр красноармейской самодеятельности"[23]. Но это не был даже глас вопиющего в пустыне — статья, яркая по стилю и глубоко аргументированная, так и не увидела свет, оставшись в архивах.

Если совещание в Союзе композиторов было посвящено танцевальной музыке, то песня оказалась одной из главных "героинь" I съезда этого Союза. Съезд констатировал недостаточность песен, "воспевающих" и "зовущих", отметил засилье мещанской чувствительности. Перестроившийся И. Дунаевский в своем выступлении призывал: "Музыка, обращенная к широчайшим массам, должна быть прежде всего очищена от недобросовестной халтуры, серого ремесленничества, от кустарщины и стилевой обветшалости, от рабского копирования американских и западноевропейских образцов... Необходимо вернуть советской песне утерянные ею за последнее время темы общегражданской публицистики... Бегство от этих тем, замыкание в узком мире интимных переживаний, облюбовывание эстрадно-трюковых сюжетиков ведут наше песенное искусство к пустоте и аполитичности"[24]. В одном из частных писем следующего 1949 года он писал: "Литература и искусство в талантливейших своих произведениях все еще оперируют человеческими муками, пытками, смертью, войной и страданиями для того, чтобы не всегда убедительно поставить, где полагается, жизнеутверждающий аккорд, который все-таки не способен зачеркнуть смерть, не способен заставить забыть муки и страдания"[25].

Но именно последнее, видимо, было одной из задач первого послевоенного периода. Очередной раз "уточнялась" история, на этот раз, впрочем, история известной всем войны. Трагическое отступление первых месяцев подавали как замечательный полководческий маневр, о тяжелейших боях предпочитали не вспоми-

---

[23] ЦГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 57, л. 29.

[24] I Всесоюзный съезд Союза композиторов СССР. М., 1948. С. 328.

[25] *Дунаевский И.* Избранные письма. Л., 1971. С. 66.

нать. Даже павшие десятками тысяч остались на месте своей гибели, и их захоронение началось лишь на рубеже 80 — 90-х годов. Перестали рекомендоваться к исполнению "Темная ночь" и "Землянка", другие песни, пользовавшиеся такой огромной любовью солдат во время передышек на передовой. Конечно, вытравить их из памяти народа было невозможно, но государство к ним никакого отношения иметь не хотело. Допускавшиеся к исполнению песни должны были погрузить страну в летаргическую эйфорию. А чтобы эффект был достаточно быстрым, в 1948 году предприняли две чисто организационные меры: ликвидировали ВГКО — в военное время центральную эстрадную организацию, а также запретили профкомам расходовать на концерты средства, отпущенные на культмероприятия. С одной стороны, таким образом государство перестало отвечать за работу эстрады, и она стала чисто "местным" делом[26], с другой стороны, ее лишили и непосредственного контакта со слушателем, поскольку отныне "заказывать музыку" могли только государственные концертные организации.

Эта довольно запутанная управленческая ситуация позволила действительно быстро вытеснить с эстрады "мещанское мелкотемье", заместить танго, фокстроты, тустепы и другие танцы, называвшиеся джазовыми, традиционными бальными танцами — полькой, краковяком, мазуркой и, конечно, вальсом. Вновь, как и во второй половине 30-х годов, на поверхности оказались гимны, марши, хоровые песни. Прорывавшиеся к слушателю, несмотря на все препятствия, лирические песни периодически вызывали переполох у цензуры[27]. Коллективы, неприспособленные или плохо приспосабливавшиеся к процессу реставрации художественного идеала прошлого, распускались или перепрофилировались. Слово "джаз" вытеснялось везде, где было можно, как, впрочем, и само это направление. Так, джаз-оркестр Н. Минха, который после демобилизации с Балтийского флота в полном составе перешел на работу в Ленинградский радиокомитет, получил наименование эстрадного оркестра. Превосходный джаз-оркестр О. Лундстрема был вообще ликвидирован, а его музыканты разъехались по различным городам страны. В 1947 году ликвидируется и джаз-оркестр Всесоюзного радиокомитета. Его руководитель А. Цфасман еще за год до этого покидает коллектив и организует в театре "Эрмитаж" симфоджаз, усиливая состав обычного джаз-оркестра деревянными духовыми и струнными инструментами. Но основная часть джазовых музыкантов ушла в музыкальные ансамбли ресторанов и кино-

---

[26] Заместителем ВГКО, по существу, в конце 40-х годов стал Москонцерт, получивший право на проведение гастролей по всей стране, но подчиненный Московскому управлению культуры.

[27] См.: *Дунаевский И.* Избранные письма. С. 77.

театров, где перед фильмами обычно бывала небольшая концертная увертюра.

В этих небольших ансамблях шел очень важный для будущего поиск нового лица отечественного инструментального джаза, осваивались гармонические изыски би-бопа, оттачивалась импровизационная техника. Здесь нередко играли музыканты крупных эстрадных и эстрадно-джазовых коллективов, получая возможность реализовать те замыслы, которые были совершенно невозможными для больших оркестров, находившихся под жестким репертуарным контролем. В подобных небольших ансамблях играли такие известные впоследствии композиторы, как Я. Френкель, Ю. Саульский, А. Бабаджанян. Здесь выросли замечательные музыканты, часть из которых впоследствии ярко заявила о себе в ведущих коллективах (в том числе филармонических) страны. Наконец, здесь было едва ли не единственное место знакомства как профессионалов, так и любителей джаза с музыкой популярных в ту пору на Западе оркестров Б. Гудмена, Г. Джеймса, Д. Эллингтона, В. Германа.

Естественно, однако, что в душной послевоенной атмосфере импровизационный джаз мог существовать только на периферии государственной концертной жизни. Наиболее интересные события в этой области популярной музыки начали происходить по ночам, в помещениях некоторых известных профессионалам ресторанов, где проходили вошедшие в легенды "джемы" молодых и признанных "звезд" отечественного джаза, или приобретали эзотеричные клубные формы, как в эстонском "Свинг-клубе", организованном У. Найссоо. На базе последнего в 1949 году и прошел первый Таллиннский джаз-фестиваль, ставший с тех пор традиционным. Но его в то время постарались не заметить. И не случайно.

Страна, только что вышедшая из тяжелейшей войны, втягивалась в новую, на этот раз идеологическую войну с космополитизмом. Джаз в чистом виде был признан чуждым советской песне. Грозно зазвучало предупреждение: "Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь". Призывы некоторых композиторов (например, В. Соловьева-Седого) соединить джаз с национальной, в частности русской мелодикой, создать "русский фокстрот" сталкивались с гораздо более громкими и внушительными рассуждениями о чуждости инструментальных приемов джаза с его остинатностью вокальной природе народного мелоса с ее несимметричностью и свободой. Было признано, что "оджазировать" можно только танцевальные жанры народной музыки и частушки. В рамках разрешенного, впрочем, появился ряд ярких произведений, в частности обработка молдавского танца "Ляна", сделанная в 1949 году в виде джазовой фантазии В. Людвиковским для Государственного эстрадного оркестра РСФСР под руководством Л. Утесова. Многообразные опыты синтеза национальных и джазовых элементов

продолжались и в 50-е годы (от "Татарской самбы" А. Ключарева в начале десятилетия до "Духа Бандунга" — программы, подготовленной оркестром "Узбекистан" в конце его). Однако подобный альянс, несмотря на ряд очевидных творческих удач, чаще был искусственным и носил откровенно конъюнктурный характер. Эстрадно-джазовые обработки тем не менее стали важным фактором внедрения нового для многих национальных культур страны образно-стилевого пласта в эстрадную музыку и позволяли в какой-то мере обходить малопроницаемый "железный занавес"[28].

Активное взаимодействие с народной традицией происходило на исходе 50-х годов не только в области джаза, но и в эстрадной песне. Здесь заметно повышается влияние конструктивных принципов старинного мелоса: раскрепощается, становится свободной ритмика, появляется метрическая переменность. В результате возникают песни, которые уже не могут звучать на танцплощадке или в шествии, и в то же время из-за своего сложного и прихотливого рисунка оказываются не приспособленными к массовому "подпеванию". Возникает, таким образом, своеобразный род песни, предназначенной преимущественно для "чистого" восприятия. Песенная лирика в подобных случаях, естественно, начинает претендовать на роль объекта эстетического созерцания. Чаще всего такого типа стилистика встречается в "географических" песнях: "У родного Иртыша", "Поет гармонь за Вологдой" В. Соловьева-Седого, "За горами Карпатскими" Г. Носова, "Новгородская лирическая" М. Матвеева и другие, то есть в песнях о "малой родине".

Вероятно, вследствие настойчивых попыток повернуть развитие эстрадной музыки в русло, родственное 30-м годам, наша эстрада первой половины 50-х во многом оказалась в кризисном положении. Почти исчезла тонкая задушевная лирика, столь активно развивавшаяся в военные годы, лирические темы стали преподноситься отстраненно, с позиции наблюдателя или вообще безлично. Это стало одной из важных причин постепенного вытеснения бытовой песни, адресованной отдельному человеку. Бодрость во что бы то ни стало целенаправленно тиражировалась посредством песни. Характерный пример — опыты "бригадно-группового сочинительства песен", впервые породившие столь плодотворно переистолкованную в дальнейшем идею песенных слетов, но так и не давшие, несмотря на активную пропаганду, образцов, которые получили бы массовое распространение. В сущности, это была по-

---

[28] При этом джаз вплоть до второй половины 50-х годов продолжает оставаться чуждым советской эстраде не только по своему тематическому содержанию или конструктивным принципам, но и по саунду. Характерно, что И. Дунаевский в начале 50-х годов гневно протестовал против аранжировки его сочинений в эстрадно-джазовом стиле. См.: Избранные письма. С. 168.

пытка вернуться к методу работы авторов советской массовой песни рубежа 20 — 30-х годов, но уже в новых условиях и для слушателя, имевшего совершенно иной жизненный опыт.

"Трудным временем для песни" назвал 50-е годы Л. Ошанин. И основную причину этого он искал именно в отсутствии выявленного личностного начала. На песенном пленуме Союза композиторов СССР в 1953 году он говорил: "Так же, как в стихах о великих стройках, мы писали больше об экскаваторах, чем о людях, так и в песенной поэзии последних лет мы потеряли человека. Из нее ушло настоящее чувство. Песня на большие политические темы стала сухой и риторической. Большинство лирических песен приобрело характер тепленькой, бесстрастной псевдолирики"[29]. Подобная позиция была метой нового времени. Появившаяся в том же году статья В. Померанцева "Об искренности в литературе" призвала художников "поднять подлинную тематику жизни, ввести в романы конфликты, занимающие людей в личном быту"[30]. Но реакция на подобные призывы в начале 50-х годов была бурной и жесткой. В ответ посыпались обвинения в непонимании принципов социалистического реализма. Столь же негативной была реакция и на выступление Л. Ошанина.

Слушатель действительно ждал качественно иной лирики, чем та, которая укладывалась в привычные и принятые нормативные схемы. Показательно, что в первой половине 50-х годов чрезвычайно популярными оказались песни, не принятые по идейно-стилистическим соображениям профессиональной средой. Среди них "Летят перелетные птицы" М. Блантера и М. Исаковского, "Сормовская лирическая" Б. Мокроусова, "Моя Москва" И. Дунаевского. Массу отрицательных отзывов в профессиональной среде при высокой популярности получила и песня К. Молчанова "Вот солдаты идут". Композиторы нередко оказывались в состоянии сложной внутренней раздвоенности — интуиция диктовала выбор определенных стилистических моделей, но цензура в той или иной форме препятствовала работе. Именно об этом свидетельствует несколько растерянное и какое-то щемящее "самообвинение" И. Дунаевского: "Форму романса и его музыкально-интонационное содержание я взял не на основе творческой практики советских композиторов, не на основе хотя бы моей собственной практики в области романса как расширенной и музыкально обогащенной песни, а на основе лирическо-сентиментального романса середины девятнадцатого столетия... Здесь-то и заключается моя ошибка, ибо

---

[29] *Ошанин Л.* Выступление в дискуссии о советской песне // Вопросы литературы, 1967, № 8. С. 51.

[30] Новый мир, 1953, № 12. С.74.

я выражал современные чувства современного советского молодого человека музыкой другого духа"[31].

Однако время выдвигало и выбирало своих героев. На эстраде возникла покорившая своей простотой и задушевностью лирической интонации М. Кристалинская, инженер по образованию. В близком ключе работал драматический артист В. Трошин. На то же время падает ренессанс вернувшегося во время войны А. Вертинского. С колоссальным успехом продолжали свою работу М. Бернес и К. Шульженко. На этом фоне закономерным представляется появление "музыкальной поэзии" Б. Окуджавы, в которой новая лирическая струя сливается с традиционными интонациями бытового романса. Она оказалась средоточием "малого мы" — семейных, соседских и дружеских сообществ, в которых каждый отдельный человек является ценностью и наиболее полно раскрывает свою индивидуальность. Через такое "малое мы" откристаллизовывается представление о новой личности, формируется новое мироощущение. Оно пробивалось и в гражданской песне, свидетельством чего, в частности, является песня Э. Колмановского на слова К. Ваншенкина "Я люблю тебя, жизнь", ставшая одной из самых любимых у поколения 50 — 60-х годов.

Противоположный полюс музыкальной эстрады этого времени составляет работа биг-бендов, концертных эстрадных оркестров, в большом числе возникших на волне подготовки к Международному фестивалю молодежи и студентов. Именно фестиваль дал мощный толчок социализации джаза в нашей стране. Срочно был воссоздан оркестр О. Лундстрема, возник Рижский джаз-оркестр, широкое поле деятельности раскрылось и перед одним из немногих в стране чисто импровизационных коллективов — джазовым октетом "Восьмерка" под руководством Ю. Саульского. Появились татарский эстрадный ансамбль "Хайтарма", концертно-эстрадные оркестры Литвы, Белоруссии, Узбекистана. Советская эстрада выходила на новый виток своего развития.

Музыка для духовых оркестров

За годы войны и первое послевоенное десятилетие военная музыка прошла интенсивный путь развития. Напомним лишь отдельные факты. В 1919 году музыка — с точки зрения "службы" искусств в армии — еще не выделилась из общей их семьи. В Агитационно-просветительный отдел Политического управления Реввоенсовета на равных правах входили четыре секции: театральная, музыкальная, фотокино и изобразительных искусств. Не были единодуш-

[31] Избранные письма. С. 131.

ными мнения о том, какие виды музыки в наибольшей степени отвечают задачам военного дела. Так, бытовало мнение о целесообразности сведéния военно-музыкальной деятельности к развитию хорового пения на базе революционных и народных песен, а в сфере инструментальной — к созданию разветвленной сети оркестров народных инструментов... С еще большими сложностями было сопряжено становление самой военной музыки. В силу ее специфических прикладных функций, связанных с политико-идеологическим фактором, военная музыка в значительно меньшей мере могла опереться на дореволюционные традиции в сравнении с другими жанрами — творчески более свободными. Кроме того, европейская духовая музыка в целом не располагала и сотой долей того художественного опыта, которым обладали другие ветви музыкального искусства. Тем не менее к 1940-м годам она обрела собственный социально-художественный статус и окончательно выделилась в специфическое ответвление культуры.

Годы Великой Отечественной войны — особый период в ее истории. Духовая музыка — в силу самой ее природы, ее содержательной, жанровой, функциональной специфики — выдвигается, наряду с массовой песней, на авансцену культуры. Ее стержень и символ — марш и, шире, маршевость во всех ее многомерных проявлениях — становится одной из характернейших черт музыки военных лет, олицетворяя напряженный ритмопульс жизни всей страны.

Резкое возрастание социокультурной роли духовой музыки отразилось и на творческой продуктивности композиторов, как ранее работавших в этой области, так и впервые соприкоснувшихся с ней. Важнейшим стимулирующим фактором эволюции духовой музыки явилось обращение к ней крупных мастеров. Среди них — Р. Глиэр, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян.

Но особенно показательным стало значительное расширение масштабов и форм концертной деятельности военных оркестров, о которой красноречиво повествует даже сухой язык цифр. Так, около полутора тысяч выступлений осуществил за годы войны оркестр Министерства обороны СССР, причем свыше 500 из них — непосредственно на фронтах. Более тысячи концертов дал Образцовый оркестр Дальневосточного фронта. В условиях блокады Образцовый оркестр Ленинградского гарнизона только по радио дал 110 концертов. А оркестр 1224-го стрелкового полка 368-й стрелковой дивизии, дойдя до далекой Норвегии, за три года провел более трех тысяч концертов и заслужил право в полном составе принять участие в столичном Параде Победы в июне 1945 года.

Следует подчеркнуть, что в условиях войны само понятие "концерт" было окружено драматическим ореолом. Ведь играть

приходилось в любых условиях: в окопах, на переднем крае обороны. История сохранила немало волнующих свидетельств и самого непосредственного вплетения музыки в военные действия, романтического слияния жизни и искусства под знаком героики подвига[32].

Фронтовая обстановка стимулировала возникновение новых, мобильных форм концертной практики. Таковы, например, маленькие концерты, своего рода "музыкальные моменты", которые проводились по заявкам бойцов небольшими инструментальными ансамблями в составе 5 — 7 человек. В программу включались также танцевальные, вокальные номера, злободневные тексты которых часто сочиняли сами музыканты, а также клоунада, скетчи. Такие выступления, нередко содержавшие ярко выраженный момент импровизационности, пользовались большим успехом.

Диапазон исполнявшейся военными оркестрами и ансамблями музыки был достаточно широк: от непритязательной, более чем скромной по художественным достоинствам песни или пьесы, часто подобранной по памяти, до шедевров мирового искусства. При этом следует иметь в виду, что в экстремальных условиях искусство даже самое рядовое способно выполнять функцию высокого, воздействуя на слушателя с не меньшей силой. Конечно, многие популярные сочинения военной поры оказались однодневками и впоследствии выпали из актива культуры. Но они сохранили свое значение как факты истории музыкальной жизни той поры.

Интенсивное культивирование духовой музыки выдвинуло на первый план кадровую и репертуарную проблемы. Для решения первой военный факультет при Московской консерватории осуществил ряд ускоренных выпусков. Существенное пополнение произошло и за счет притока в армию гражданских специалистов: военными дирижерами, руководителями красноармейских ансамблей стали многие композиторы, исполнители, музыковеды. Особенно остро ощущался дефицит репертуара в коренном жанре духовой музыки — марше, и эта проблема также решалась в ускоренном темпе. Так, корифей марша С. Чернецкий за четыре военных года написал более 40 маршей, составивших преобладающую часть его наследия, создававшегося в течение полувека. Н. Раков, до войны лишь единожды обратившийся к этому жанру, к 1942 году стал автором девяти маршей. Всего за годы войны было написано 250 маршей. Это количество уже само по себе свидетельствует о резко возросшей значимости жанра. Но суть дела заключается в том, что именно в военное время как признанные профессионалы марша, так и композиторы, прежде лишь эпизодически обращавшиеся к

---

[32] Об этом см.: *Данилевич Л.* Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М.; Л., 1948.

этому жанру, а то и вообще его не затрагивавшие, создали наиболее яркие произведения.

Тематика маршей, оперативно "откликавшихся" на запросы армии, многообразна. Так, рождение советской гвардии вызвало к жизни целую серию гвардейских маршей. Наибольшую известность приобрел "Марш гвардейцев-минометчиков", где в качестве контрапункта к первой теме использована мелодия "Катюши" М. Блантера. Входит в практику сочинение "профилированных" маршей, предназначенных для конкретных видов войск. Широкую популярность приобрели "Марш танкистов" С. Чернецкого, "Черноморцы" В. Мурадели, "Марш летчиков" Н. Ракова, "Черноморский марш" Ю. Хайта. Конечно, далеко не все сочинения этого рода художественно адекватны объявленной в названии программе, то есть отражают специфику тех или иных воинских профессий — это в большинстве случаев попросту невозможно. Названия маршей в известном смысле условны и выполняют не столько программно-содержательную функцию, сколько этико-эстетическую — функцию посвящения, наделяющего музыку дополнительным ассоциативным смыслом. Во многих маршах находят отражение переломные события в ходе войны. Так, подъем, связанный с первой крупной победой — разгромом фашистских войск под Москвой, вдохновляет Н. Иванова-Радкевича на создание одного из лучших его маршей — "Родная Москва". Откликом на прорыв блокады Ленинграда явился "Марш Ленинградских гвардейских стрелковых дивизий" С. Чернецкого. Участникам героической обороны Севастополя и Одессы посвящают свои "Черноморские марши" В. Мурадели и Ю. Хайт. На освободительную миссию советских войск в европейских странах откликается маршами "Вступление Красной Армии в Будапешт" и "Вступление Красной Армии в Бухарест" С. Чернецкий.

Смысловым центром маршевой музыки, в котором, словно в фокусе, сходятся все ее тематические линии, является национально-героическая образность. Сравнительно с маршами довоенной поры усиливается действенная сторона героики, связанная с понятиями борьбы, преодоления, достижения. В этом отношении показательны уже названия некоторых маршей, призывно-императивные, безусловно-категоричные, например: "В атаку" и "За Родину" Н. Ракова, "В боевой поход" Н. Иванова-Радкевича, "Враг будет разбит" М. Старокадомского.

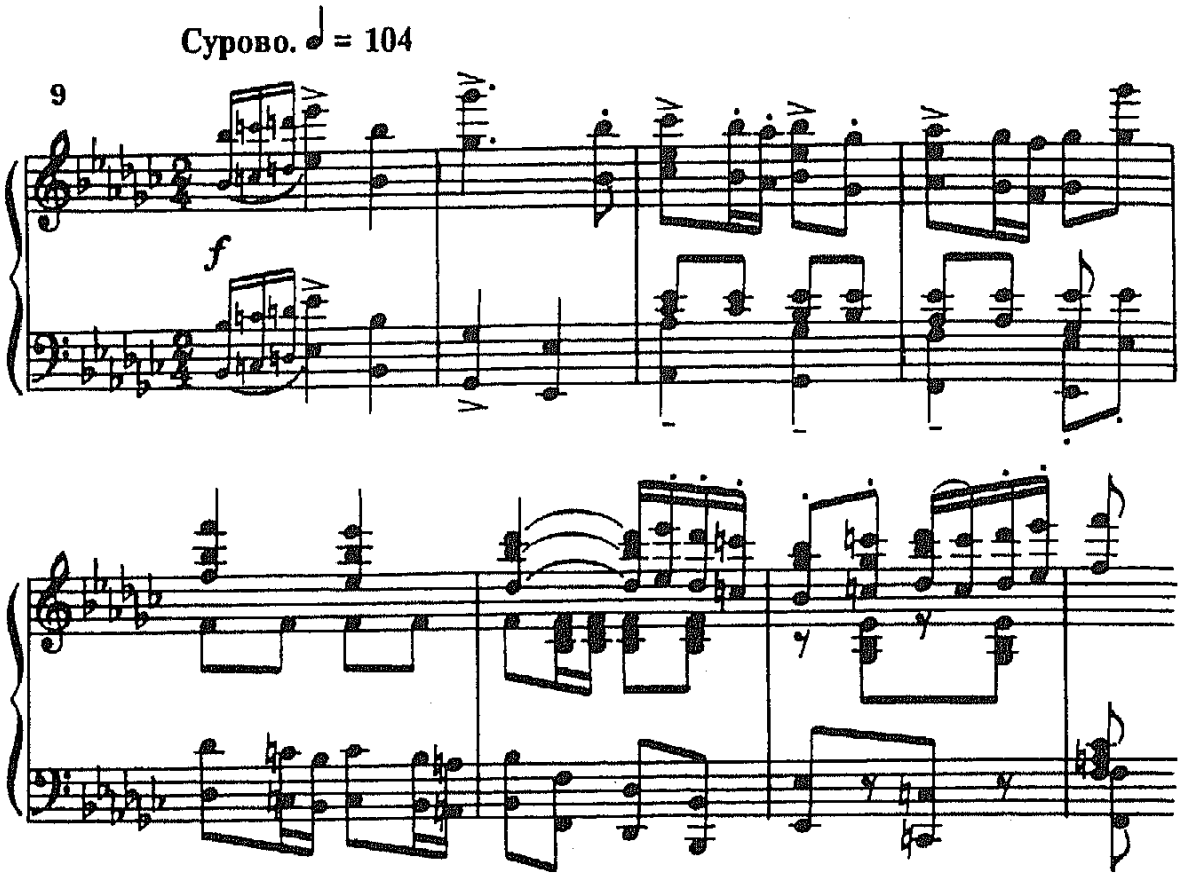
Маршей собственно драматического типа создано не так уж много, хотя, казалось бы, сам дух эпохи взывал именно к такому преломлению героического начала. Главная причина, на наш взгляд, заключается в том, что маршевая музыка не обладала достаточным художественным опытом в этой сфере образности. Нельзя не учитывать и такой момент: в условиях насаждавшейся с довоен-

ных лет установки на парадность в сфере военной музыки обращение к трагическим аспектам жизни могло быть расценено (и расценивалось!) как проявление пораженческих настроений. Кроме того, марш — жанр с ограниченным драматургическим пространством, конфликтно-драматический же тип образности тяготеет к широкомасштабному развитию. Тем более ценными представляются созданные в годы войны марши героико-драматического направления.

Здесь в первую очередь следует назвать марш Н. Иванова-Радкевича "Капитан Гастелло". Музыка его подчеркнуто экспрессивна, окрашена в романтико-патетические тона. Особенно выразительны нетипичные для марша того времени свойства: хроматизация фанфарно-трезвучного остова мелодической линии, вносящая в звучание щемяще-скорбный призвук, и обострение гармонии. Сильное впечатление оставляет призывная первая тема, словно пронизывающая пространство своей стремительной взлетностью:



Бесспорная удача композитора — марш "Народные мстители", воссоздающий дух партизанской героики. Общий колорит музыки — сурово-сосредоточенный, подчас сумрачный. Все темы несут в себе заряд большой внутренней сопротивляемости, сдержанно раскрываемой мощи. Такова прежде всего начальная тема, предстающая как олицетворение народной силы, беспощадно карающей врага. Выразительны резкие изломы мелодии, аскетические унисонные звучания, жесткие гармонические ходы:



Оригинальные приемы, продиктованные спецификой художественной задачи, вносит Иванов-Радкевич и в трио. Так, главная мелодическая линия поручена здесь басам, а не баритону. Погружение в глубины низкого регистра эффектно подчеркивает грозно-мглистый колорит темы. Действен и прием приглушенного, как бы затаенного ее звучания при повторении трио: обычно же это повторение сопрягается, наоборот, с нарастанием звучности.

В двух названных концертных маршах драматизм предстает в наиболее концентрированном выражении. В других маршах он проявляется скорее как тенденция, таящаяся в героике суровомужественного плана. Среди них выделяется марш Н. Чемберджи "Слава гвардейцам". Своеобразен подход к самой идее славления, воплощаемой не в открыто хвалебном, а в эмоционально сдержанном, строгом ключе. Главная тема, собранная и крепкая, звучит, по

определению В. А. Цуккермана, как "тема подвига" или "тема клятвы"[33]:

10



Марш Чемберджи отличает редкое свойство: равноценность прикладного и художественного значений. Этому способствует тематическое единство, в частности отказ от внешнего сопоставления тем и замена его сквозным развитием первой темы.

В первый же год войны "Героический марш" пишет Н. Мясковский. Естественно, что и в этот жанр он привносит черты симфонизма, сказывающиеся в динамичной экспрессии образов, в напряженном тематическом развитии, в полифонизации оркестровой фактуры. Ярко новаторским сочинением является и марш С. Прокофьева си-бемоль мажор, впоследствии включенный в оперу "Повесть о настоящем человеке". Неповторимо прокофьевские стилевые приметы (например, внезапное полутоновое тональное смещение в первой теме и столь же неожиданное возвращение в главную тональность) в условиях марша обретают особую оригинальность и эффектность.

Намного шире, чем драматическое, представлено в маршевой музыке военных лет светлое наклонение героики, связанное не столько с идеей борьбы, сколько с ее целью — победным торжеством. Из маршей такой тематики прежде всего нужно выделить несколько произведений С. Чернецкого — "Рокоссовский", "Юбилейный марш Красной Армии", в которых размах и напоенность уверенностью сочетаются с лаконичностью, даже афористичностью высказывания.

Торжественно-приподнятый характер присущ "Победному

[33] *Цуккерман В.* Произведения для духового оркестра // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947. С. 295.

маршу" Н. Иванова-Радкевича. Этот марш замечателен нестандартным подходом к теме, решенной не в духе известной формулы "гром победы, раздавайся", а в приветливо-человечном ключе — "улыбчатом", как тонко подметил В. Цуккерман. Высоко оценивая это сочинение, он в то же время высказывает сомнение в соответствии музыки самому названию марша, "так как в нем на первом плане не величие и торжественность, не сила и мужественность, которых ждешь от произведения с таким названием, а радость и веселье"[34]. Но в том-то и сказалась удача сочинения, что композитор не пошел в нем по проторенному пути, а обратился к иным, неофициозным аспектам темы.

Колоритно претворена праздничная стихия в маршах В. Мурадели "Наступление" и "Черноморцы". Первый из них примечателен необычностью трактовки темы. Автора привлекает не суровобатальный, а психологический ее аспект — то приподнятое, даже вдохновенное состояние, которое рождается соединением стремления к действию и уверенности в его успехе.

Каковы же основные тенденции в развитии жанра марша в военные годы? Возрастает интерес к концертному маршу, в результате чего преодолевается диспропорция между ним и чисто прикладным маршем, заметно преобладавшим в довоенный период. Служебно-строевой марш становится проще по языку, что связано с особой значимостью в военных условиях фактора доступности. Установка на дисциплинирующие свойства марша вызывает особый, категорично-приказной тип мелодики, лапидарную прочерченность и жесткость ритмических структур: марш "военизируется".

Чутко отреагировал марш и на противоположную тенденцию чувствований эпохи, необычайно обострившей тягу к личному, интимно-задушевному. Конечно, возможности марша в этом отношении весьма ограниченны. И тем не менее лирическая струя вливается в него через песенные интонации, вживляемые в маршевую мелодику. Контакт марша с песней становится органичней, естественней и в то же время смелей, изобретательней, рождая из слияния двух разных сущностей новое качество — "героическую кантилену". Марш Иванова-Радкевича "Родная Москва" — один из самых ярких примеров такого синтеза. Освоение песенного начала благотворно сказалось на марше в плане его "очеловечивания", гуманизации.

Следствием пристального интереса к маршу стало также заметное повышение уровня композиторской техники в условиях этого жанра. Так, шире начинают использоваться различные виды полифонии; индивидуализируется фактура; более красочной и современной становятся гармония, оркестровка.

---

[34] *Цуккерман В.* Произведения для духового оркестра. С. 293.

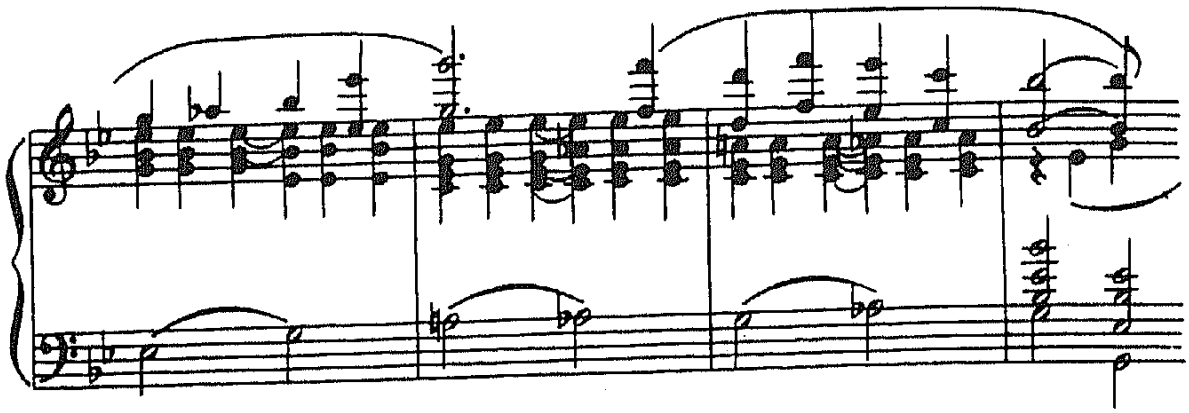
Концертная музыка для духового оркестра развивалась в русле уже утвердившихся тенденций: стремления к прямому и "открытому" воздействию на слушателя, установки на образную характерность и конкретность внемузыкальных ассоциаций, тяготения к сюжетной драматургии и лапидарно-лаконичным композициям.

Сложности, с которыми столкнулась военная музыка в освоении драматического типа содержательности, проявились и в чисто концертных жанрах. Не случайно наиболее концепционно значимые произведения созданы композиторами не специфически духового профиля. Речь идет о "Драматической увертюре" Н. Мясковского и увертюре "XXV лет Красной Армии" Р. Глиэра.

"Драматическая увертюра", созданная Мясковским вскоре после 22-й симфонии-баллады и во многом с ней перекликающаяся, явилась одним из первых запечатлений духовной атмосферы военных лет. Произведение полностью отвечает своему названию: именно драматизм во всей богатой палитре образующих это понятие состояний и отношений определяет его пафос. В основу драматургии увертюры положен напряженный конфликт, смысл которого обобщенно можно сформулировать так: стремление к гармонии, ясности, красоте — невозможность их обретения. Идеальная образная сфера представлена побочной партией — кристально чистой, пленяющей своей задумчивой ласковостью:

11 **[Allegro molto] A tempo cantabile espr.**





Сила, препятствующая осуществлению мечты, не оформляется в самостоятельный образ "зла". Она проявляется отраженно, косвенно — через внутреннюю конфликтность главной партии, противоречиво сочетающей в себе героическое устремление и сковывающее его беспокойство, повелевающий импульс и мучительную смятенность:



В разработке и репризе развитие сопряжено с обострением конфликта. Драматический накал охватывает и побочную партию, символизируя недостижимость цели. Кода, несколько рассеивая сгущенный драматизм, не дает полного разрешения конфликта.

Итогом развития становится утверждение сурово-повелительного начала, олицетворяющего волю к борьбе.

Созданная крупным мастером, "Драматическая увертюра" выделяется среди произведений для духового оркестра подлинным симфонизмом мышления, архитектонической стройностью, цельностью драматургии, которую, бесспорно, разрушил бы традиционный жизнерадостный финал. К сожалению, произведение это не было оценено по достоинству и не стало репертуарным. Однако отнюдь не по той причине, что ему якобы присущи "противоречия, свойственные индивидуальному стилю композитора в целом"[35]. В данном случае перед нами — еще одна жертва сталинской "селекции культуры" — насильственного исключения из художественной жизни неугодных системе произведений.

Среди концертных жанров наибольшее распространение получила сюита — программная, так или иначе связанная с армейской тематикой, и непрограммная, преимущественно песенно-танцевального плана. Две сюиты первого типа принадлежат В. Кручинину. Его 3-я "Красноармейская сюита" задумана как повествование о разных сторонах фронтовой жизни. Каждой из частей предпослан программный подзаголовок: "За счастье Родины", "Письмо на фронт" и "Народная клятва". Интересна попытка претворения во II части популярной в солдатской среде песенности элегически-сентиментального характера. Однако композитору не вполне удается преодолеть лежащий на этих "ходовых" интонациях налет банальности.

4-я сюита скомпонована как ряд непритязательных сценок-зарисовок казачьего военного быта. Общий тон музыки — полнокровно-жизнерадостный. Метко схвачены композитором характерные проявления молодецкого удальства, кавалерийской лихости, любования силой и ловкостью. Образно-тематическая сфера сюиты органично сочетает черты темпераментной пляски, задорной частушки и лирической песни[36].

В годы войны появляется вторая в истории отечественной музыки симфония для духового оркестра[37]. Ее автор — Б. Кожевников, судьба которого неразрывно связана с военной музыкой. Не-

---

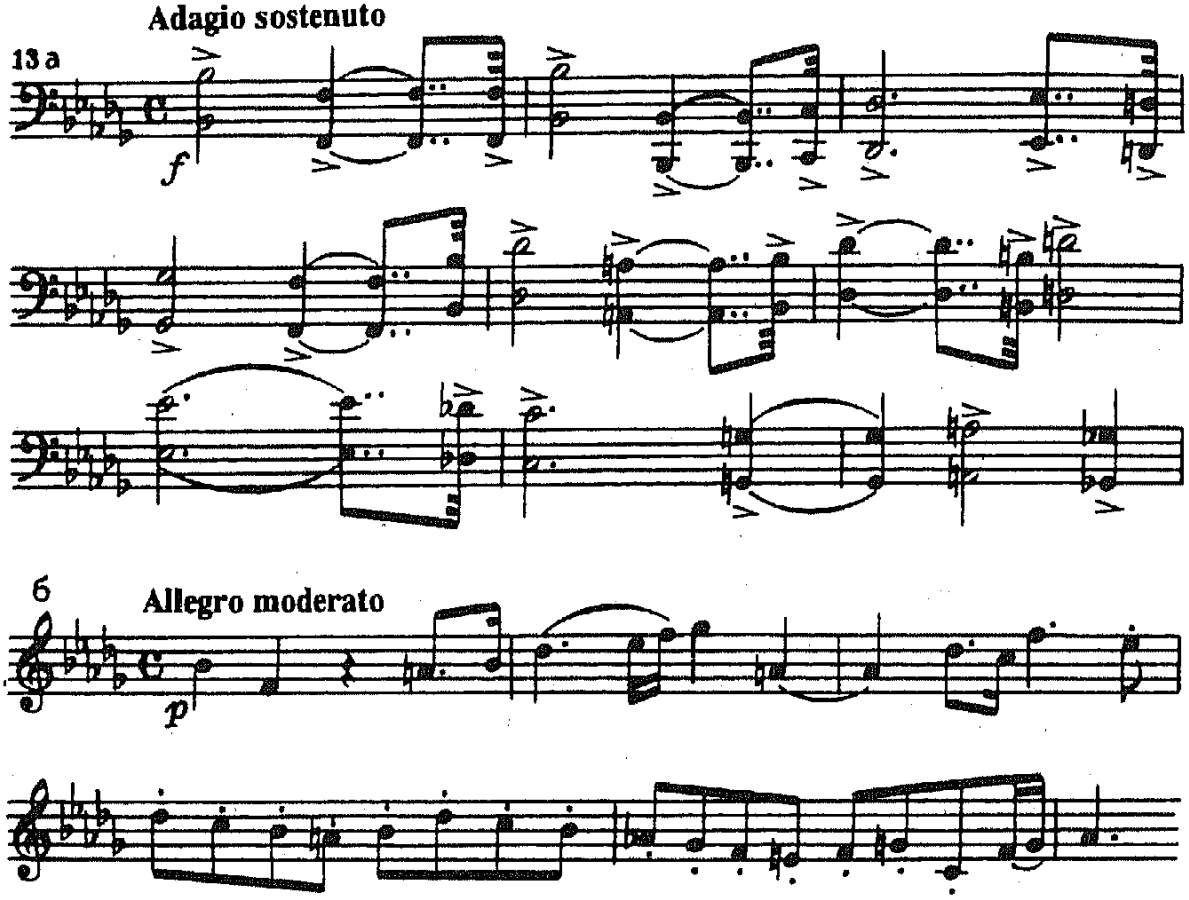
[35] Советская военная музыка: Военно-оркестровая служба Министерства обороны Союза ССР. М., 1971. С. 315.

[36] Интересен факт обращения к сюите для духового оркестра Б. Асафьева. Речь идет о не завершенной им сюите "Суворов" (из восьми частей оркестрованы только две). Произведение задумано как серия "очерков" (так определил жанровый прообраз частей сам автор), содержание которых отражено в их названиях. Стремясь воссоздать дух старины, Асафьев широко использует принцип стилизации, воспроизводя характерные черты музыки XVIII века — маршей, солдатских песен, "виватов".

[37] Первой, как известно, была 19-я симфония Мясковского.

смотря на некоторые просчеты[38], 1-я симфония Кожевникова сыграла положительную роль в освоении духовой музыкой симфонического жанра.

Об одном сочинении, появившемся уже в конце войны, следует упомянуть особо. Это "Пассакалья и фуга" Е. Макарова. Несмотря на то, что это был первый и очень смелый опыт вторжения духового инструментария в далекую от его практики область сложных полифонических композиций (не считая "Маленькой сюиты" того же автора, финал которой представляет собой фугу), произведение стало крупным творческим достижением композитора. В нем ярко сказалась нестандартность мышления автора, стремление работать без "скидок на жанр". "Пассакалья и фуга" — одно из немногих сочинений военной поры, отразивших ее дух не в названии, а в самом строе музыки, несущем на себе несомненное воздействие стиля Д. Д. Шостаковича. Тема пассакальи, скорбно-напряженная и величественная, в процессе развития поднимается до подлинно трагического звучания (см. далее пример 13а). Обе темы двойной фуги, обладающие большим энергетическим потенциалом, мастерски выведены из темы пассакальи (пример 13б, в):



[38] Наиболее очевидные из них — наличие "общих мест выразительности" и недостаточная цельность драматургии, основывающейся скорее на внешнем, нежели на внутренне мотивированном сцеплении контрастных образов.



Фуга знаменует упорное движение к достижению качества, противоположного траурному пафосу пассакальи, — светло-торжественному апофеозу, воспринимаемому как осуществленная цель развития.

Состояние духовой музыки, как и всей советской культуры, в послевоенный период было сопряжено с воздействием командных методов руководства искусством. Несколько ослабленные в годы войны, они начинают осуществляться с еще большей жесткостью. Губительный процесс "селекции культуры" и насаждения обязательных теоретических и оценочных принципов в полной мере сказался и на судьбах духовой музыки, прежде всего — в засилье догматических взглядов на ее природу, задачи и пути развития. Вульгарное понимание принципов идейности, народности и демократизма, с позиций которых выдавались директивы о том, что́ должна отражать духовая музыка ("чистоту морального облика простого советского человека", "подвиги Советской Армии", "светлую радость нашего мирного труда"[39] и т. п.), загоняло ее в тупик конъюнктуры и ординарности. Появлялось множество сочинений художественно несостоятельных, бесцветных, зато снабженных соответствующими директивам названиями или программой. Не могли способствовать прогрессу духовой музыки и ее изолированность от процессов развития европейского инструментализма (для нее, как для искусства "военнообязанного", железный занавес изготавливался из особо прочных материалов) и стремление наиболее рьяных идеологов военной музыки оградить ее от воздействия симфонической, противопоставить и развести их пути развития. Именно с таких позиций критиковались за недостаточную демо-

[39] См.: Советская военная музыка: Военно-оркестровая служба Министерства обороны Союза ССР. С. 291, а также: *Магазинер Л.* К вопросу о симфонии для духового оркестра // Труды военно-дирижерского факультета при Московской консерватории. М., 1961. Вып. 5. С. 47.

кратичность и отсутствие "духовной первородности" 19-я симфония и "Драматическая увертюра" Мясковского, "Пассакалья и фуга" Макарова... Доведенная до крайней степени идеологическая поднадзорность духовой музыки не могла не "отпугивать" от нее одаренных композиторов. Печальное следствие этих процессов — громадный разрыв между духовой и другими видами музыки, малочисленность высокохудожественных произведений для духового оркестра.

Изобилие в активе духовой музыки произведений, полученных ею, по выражению В. Цуккермана, "из вторых рук" (то есть переложений сочинений, предназначенных для других инструментальных составов), чаще всего преподносилось как выражение ее культурно-просветительной миссии. Спору нет: пропаганда вершинных достижений музыкального искусства средствами духового оркестра — дело величайшей важности. Но оно имеет смысл только в том случае, если исполнение неосуществимо в оригинальном инструментарии. Следует учесть, что радиовещание, широко распространившееся к концу 50-х годов телевидение, звукозаписывающая и звуковоспроизводящая аппаратура создавали все более широкие возможности для пропаганды симфонической и любой другой музыки в первородном звучании. В этих условиях все явственней обнаруживалась главная причина приверженности духовой музыки к переложениям: репертуарный голод, обострявшийся по мере роста профессионализма и численности духовых оркестров.

В 1945 году состоялся первый выпуск нового вуза — Высшего училища военных капельмейстеров, родившегося вследствие реорганизации военного факультета при Московской консерватории[40]. В том же году при училище создается типолитография, что расширяет возможности издания и нотной продукции, и специальной, ориентированной на нужды военно-оркестровой службы учебной, методической и научной литературы. С первого же послевоенного года начинают проводиться смотры-конкурсы военных оркестров — как в отдельных округах, так и в масштабах всех Вооруженных Сил. Концертная деятельность обретает, с одной стороны, большее многообразие, с другой — бóльшую системность. Интенсивно расширяется ее "география", богаче и серьезнее становятся программы. Все больший удельный вес начинают занимать в ней концерты-лекции и тематические концерты, входят в практику и циклы концертов, объединенных определенной тематической идеей. Первоначально такие сериалы были по силам лишь единичным коллективам, но к концу 50-х годов круг их заметно расширяется.

---

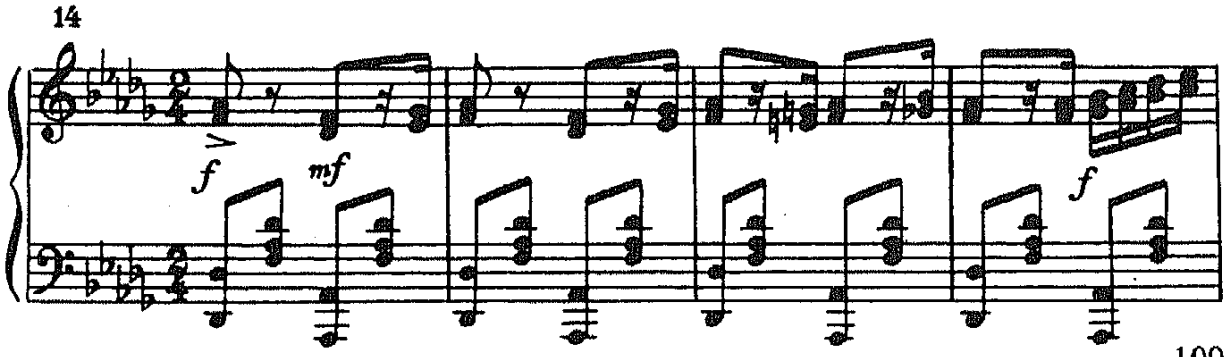
[40] С 1947 года оно стало именоваться "Высшее училище военных дирижеров Советской Армии", с 1950 — "Институт военных дирижеров".

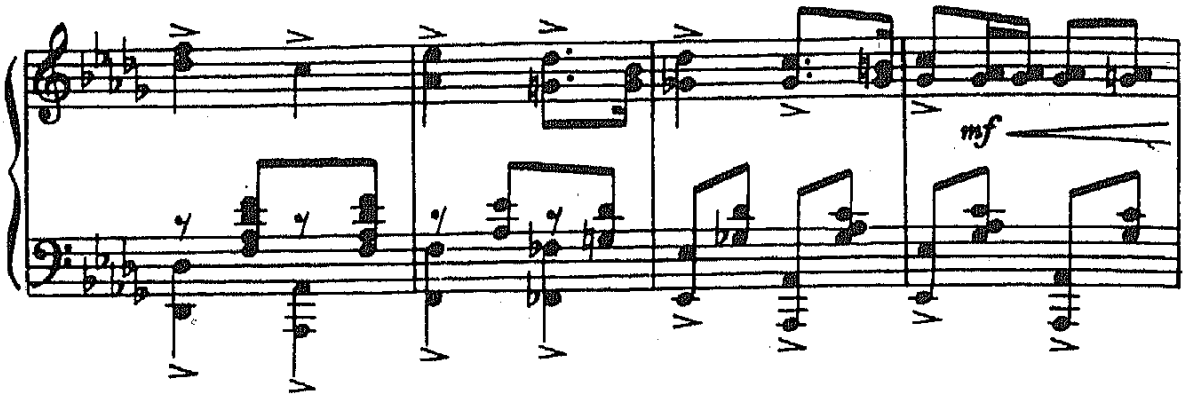
Возросший профессионализм военных оркестров позволил отпочковаться в самостоятельную ветвь камерной форме концертов — сольным и ансамблевым выступлениям исполнителей из числа оркестрантов.

Стимулирующую роль в развитии духовой музыки сыграло возрождение практики конкурсов на создание произведений для духового оркестра: они способствовали привлечению внимания композиторов к этой ветви музыкального искусства, ускорению темпов вхождения новых произведений в жизнь.

Эволюция маршевого жанра в послевоенные годы проявляется прежде всего в повышении его среднего художественного уровня при количественном разрастании этого пласта музыки. Оборотная сторона процесса — немногочисленность крупных достижений, возвышающихся над средним уровнем. О взлете, подобном испытанному маршем во время войны, несмотря на временну́ю несопоставимость периодов (четыре года и полтора послевоенных десятилетия), говорить не приходится. Долгое время лучшие марши военной поры сохраняют статус непревзойденных образцов жанра, а сама эпоха — "золотого века" в его истории. Послевоенная маршевая музыка, пожалуй, даже сужает свой содержательный диапазон, сосредоточиваясь на юбилейно-величальном направлении. Отчасти это объясняется духовной атмосферой времени, доминанта которой — радостное переживание победы и связанных с нею надежд. Однако сыграли свою роль и насаждавшиеся в искусстве догматы, в частности теория бесконфликтности и установка на выражение всеобщего энтузиазма.

Центральной для маршевого творчества становится тема Победы. Неразрывно связанные с нею настроения — эмоциональная приподнятость, воодушевление — определяют тонус большинства произведений. Сразу после окончания войны появляются марши — Чернецкого "Праздник Победы" и Иванова-Радкевича "Парад Победы" и "Знамя Победы", представляющие собой наиболее художественно убедительные образцы воплощения темы в рамках строевого марша. В последнем из них эффектно применен прием автоцитирования из приобретшего широкую известность марша "Капитан Гастелло". Один из самых животрепещущих мотивов послевоенного искусства — обостренное ощущение ценности обретенного мира. Заслуженную популярность приобрел марш В. Рунова "В защиту Родины":





Сохраняют актуальность темы дружбы, единения, прославления воинского труда. Продолжают появляться марши, адресованные конкретным воинским специальностям. Конечно, в отношении собственно музыкальной содержательности это многообразие "литературной" тематики обретает более скромные масштабы.

Для обогащения музыкального языка марша первостепенное значение имело дальнейшее его сближение с многоликой стихией песенности. Особенно результативным было развитие русского песенного марша. В конце 40-х годов в связи с празднованием 800-летия Москвы появляется ряд "московских" маршей, изданных отдельным сборником. Тонкое претворение народно-песенной стилистики отличает "Московский марш" Иванова-Радкевича, продолжающий традиции его же марша военной поры "Родная Москва", а также марши "Москвичи" В. Кручинина и "Сердце Родины" Б. Кожевникова.

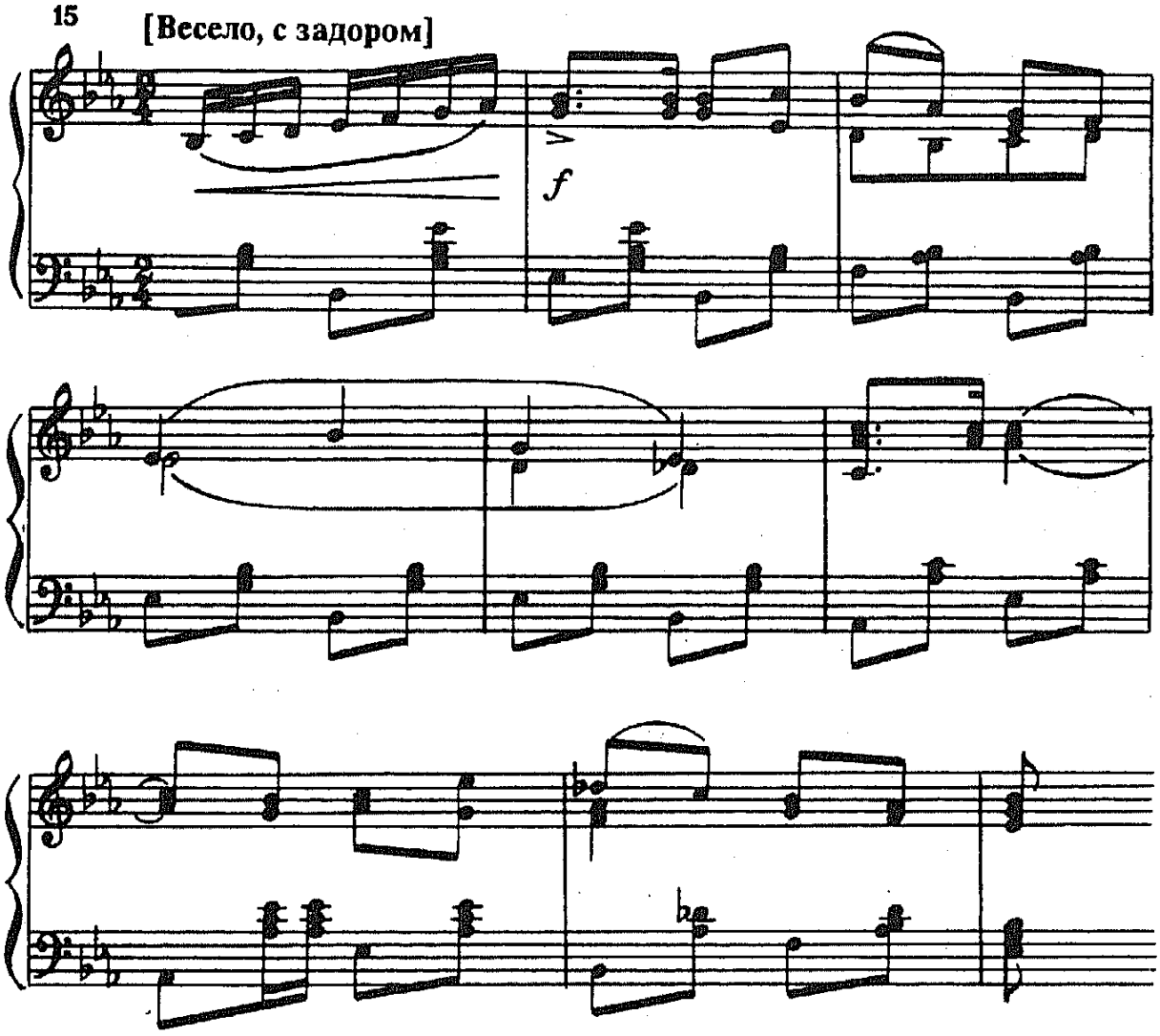
Интересным представляется опыт А. Новикова — интонационный материал его "Русского марша" восходит к подчеркнуто контрастным жанровым прообразам: солдатской, плясовой и протяжной песням.

Еще один источник пополнения интонационного словаря марша — советская массовая песня, популярные интонации которой все активнее впитываются его тематизмом. Важную роль приобретает принцип прямого цитирования известных песенных мелодий. Неразрывно спаянные в массовом сознании со словесным текстом, они сообщают маршу конкретизирующую и "оправдывающую" его название программность. Один из самых показательных примеров — упоминавшийся марш Рунова "В защиту Родины", где мелодия песни В. Белого "В защиту мира" очень естественно вписывается в авторскую речь.

Все чаще обращаются композиторы к песенной культуре других народов СССР. Правда, далеко не всегда претворение национального материала оказывается художественно корректным — в силу недостаточного вживания в специфику музыкального мышления другого народа. Поэтому особое значение приобретает растущий интерес к маршу со стороны композиторов других нацио-

нальных школ, внесших свежую струю в его развитие. Среди них — О. Тактакишвили, А. Мачавариани, А. Сатян, Р. Пергамент и многие другие.

Результативной была работа и в жанре концертного марша. Стремление раздвинуть привычные его границы отличает сочинение Г. Сальникова "Василий Теркин", отмеченное незаурядностью языковых средств, изобилующее остроумными тембровыми, гармоническими находками, метко схватывающими характерные черты этого излюбленного персонажа:



Своеобычен "Концертный марш" К. Хачатуряна, преломляющий в условиях блестяще выявленной идеи концертности специфически национальные черты музыки Закавказья. Смелым прорывом в новый для духовой музыки образный мир является "Марш-гротеск" М. Готлиба. В этом эффектном сочинении отчетливо сказалась зарождавшаяся в 50-е годы тенденция к использованию приемов и средств эстрадной музыки. Особую "ветвь" составляют марши спортивные и молодежные. Их отличает меньшая "серьезность" и задорно-весенний тонус.

Одним из наиболее активно культивируемых жанров по-прежнему остается увертюра. Особенно многочисленны две группы увертюр: торжественно-праздничные и увертюры на темы народных, революционных и советских песен. Героико-драматический тип увертюры в количественном отношении уступает им, но имеющиеся здесь достижения особенно существенны. Такова "Героическая увертюра" Макарова — цельная по композиции, динамичная по развитию, сочетающая признаки эпического и драматического симфонизма. А вот увертюра Рунова "1941 — 1945 годы" оказалась далеко не лучшим его произведением — в силу чрезмерного увлечения внемузыкальным содержанием и недостаточного внимания к собственно музыкальной его стороне. Последнее — одно из наиболее уязвимых мест духовой музыки в целом.

В 50-е годы в жанровую систему духовой музыки входит увертюра-фантазия. Одно из самых удачных произведений этого жанра создано Ивановым-Радкевичем. В его увертюре-фантазии ярко выявлен новый подход к тембровой стороне композиции, заключающийся, в частности, в широком использовании группы деревянных духовых инструментов.

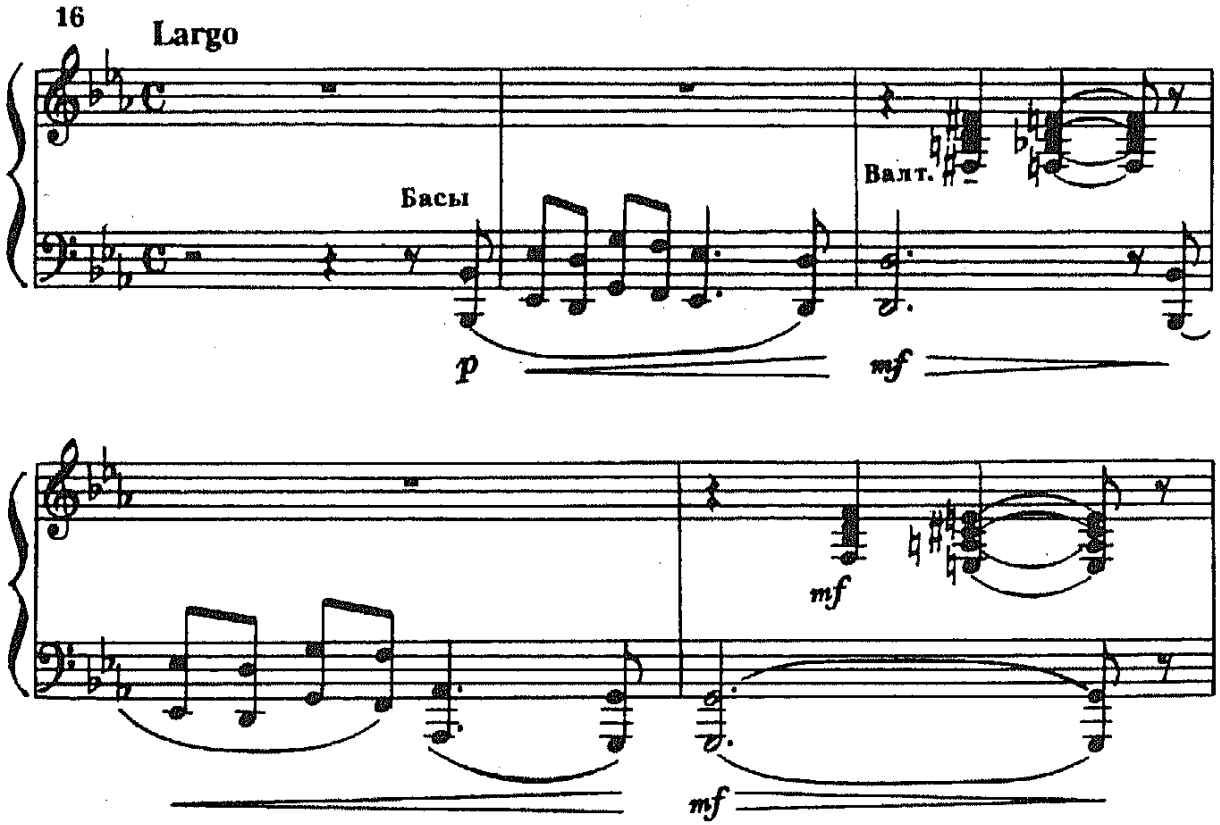
Примечательно, что героико-драматическая тема, мало представленная в увертюрах, доминирует в произведениях поэмного и балладного типа. Это связано, очевидно, с большей вариантностью их структуры, позволяющей свободно подчинять ее той или иной программе. Событиями минувшей войны навеян замысел "Поэмы" Иванова-Радкевича, "Поэмы о Сталинградской битве" А. Дзегелёнка (во второй редакции она названа симфонией-поэмой). Произведение Дзегеленка основано на сюжетной драматургии, в которой есть, условно говоря, и "характеристика места действия", данная через обобщенный образ великого города, и эпизод нашествия, и запечатленная широкими мазками картина боя, и реквием памяти павших, и, наконец, заключительное победное торжество. Автору удалось выстроить цельную композицию, избежав иллюстративности и мозаичности, свойственных многим сочинениям программно-сюжетного типа.

Среди циклических форм по-прежнему лидирует сюита. Продолжает серию "Красноармейских сюит" Кручинин, создающий 5-ю и 6-ю сюиты. При определенных достоинствах они, однако, страдают схематизмом драматургии, уступая предыдущим и в оригинальности интонационного содержания.

Сочностью тематизма и изобретательностью работы над ним привлекает сюита А. Новикова "Волжские напевы". Особенно удалось композитору претворение смеховой струи народного искусства. IV часть, названная "Частушки-припевки", изобилует юмористическими эффектами, например типичными для частушечных

наигрышей "лукавыми" синкопами, изощренно-"озорной" ритмикой, подчеркнутой забавными тембровыми штрихами.

Одно из самых весомых свидетельств эволюции духовой музыки — освоение в послевоенные годы жанра симфонии. Нацеленность жанра на героико-драматический и эпический тип образности обусловлена влечением композиторов к теме Великой Отечественной войны. Яркое претворение получает она в 5-й симфонии Иванова-Радкевича, драматургия которой носит остросюжетный характер и впечатляет событийной плотностью, резкими смещениями контрастных планов, напряженностью эмоционального тока музыки, пронизывающего и драматические картины борьбы, и исполненные скорби эпизоды углубленных размышлений-созерцаний, и отстраняющую конфликт живописную сцену фронтового привала в "теркинском" духе... Оригинален финал симфонии, в котором представлены два полярных, но нерасторжимых аспекта победы. Первый, связанный с идеей жертвенности, героической смерти во имя жизни, воплощен в музыке траурно-величественного тона; второй — празднично-победный. Его тематическая основа — преобразованная тема-эпиграф I части:



В финале она обретает ликующий характер. Симфонию венчают мощные фанфарные звучания, символизирующие величие духа выстоявшего и победившего народа. Важнейшим фактором ее целостности выступает, как и в других произведениях Иванова-Радкевича, динамика тембрового развития.

Теме войны посвящена и монументальная 2-я симфония Б. Кожевникова, в финал которой введены орган и хор — для придания идее победного торжества особой грандиозности. Этот прием был подхвачен Д. Генделевым в симфонии-кантате, В. Руновым в "Волжской симфонии".

Интересный замысел положен в основу симфонии А. Чугунова. Четыре ее части образуют событийный ряд, который охватывает различные этапы истории страны. Привлекаемый композитором песенный материал ("Как по морю" в I части, "По долинам и по взгорьям" во II, "Священная война" в III) конкретизирует временны́е реалии.

Завершая обзор концертной духовой музыки 50-х годов, следует упомянуть еще о некоторых ее жанрах, складывающихся в это время. Это, во-первых, сочинения для солирующего инструмента и духового оркестра (наиболее яркое из них — концертино для фортепиано и духового оркестра М. Готлиба), а во-вторых, крупные вокально-инструментальные произведения (поэмы для хора с духовым оркестром "Песня о Буревестнике" и "Песня о Соколе" Рунова, его же "Кантата о Ленине" и другие).

Таким образом, 40 — 50-е годы — период интенсивного расширения горизонтов духовой музыки, отмеченный определенными достижениями на всех уровнях ее функционирования — композиторском, исполнительском, организационном. Среди наиболее важных тенденций ее эволюции в рамках рассматриваемого периода следует отметить тягу к углублению концепционности и отходу от зачастую поверхностно понимаемой программности; более гибкое владение формой, позволяющее акцентировать процессуальную ее сторону; усиление внимания к тембровой стороне оркестровой ткани, отказ от приоритета меди и возрастание роли деревянных духовых инструментов; расширение жанровой системы; овладение — в наиболее зрелых произведениях — симфонизмом как методом мышления. Достижения на этих путях заложили солидный фундамент для дальнейшего развития духовой музыки.

Музыка для оркестров народных инструментов

Война неумолимо потребовала от каждого человека мобилизации всех его сил — не только физических, но и духовных. Неудивительно поэтому, сколь настойчивой была потребность людей в искусстве, особенно в музыкальном. Художественная жизнь страны продолжалась, приобретая новые, отвечавшие требованиям времени формы. Так появились выездные фронтовые бригады, в которые входили представители различных видов искусства. Едва ли не

обязательными их участниками были музыканты народных оркестров. Справедливо будет отметить, что народные инструменты пользовались особой любовью, и в этом не было ничего удивительного. Их знакомые голоса узнавались каждым буквально "с полуслова", внося в израненные души покой, вызывая теплые воспоминания о доме, родной природе. Баян, балалайка, домра после шефских концертов нередко переходили в круг солдат, и теперь "артистами" становились сами бойцы. Ведь и среди них могли оказаться те, кто в мирное время играл в самодеятельных народных оркестрах.

На первый план вышла изначальная — камерная и импровизационная, а не академическая, коллективная — природа народных инструментов. Они оказались особенно удобными для исполнения в любых условиях: в лесу, в палатке, в блиндаже. И в этом следует искать причину того, что на фронте не функционировали большие ансамбли или оркестры, а преобладали сольное музицирование и малые инструментальные составы. В годы войны как нельзя более полно раскрылось досуговое значение народных инструментов, их фольклорные, национальные истоки. Однако было бы неверно утверждать, что в этот период произошел отказ от коллективного музицирования. Скорее имела место дифференциация исполнительства на фронтовую, во многом приближавшуюся к народному творчеству форму (сольную и малоансамблевую), и тыловую (оркестровую).

В первые годы войны ведущие народные коллективы оказались в сложном положении. Так, многие музыканты оркестра им. В. Андреева ушли в действующую армию. Те же, кто остался в Ленинграде, своими силами пытались продолжать начатое ранее, давая концерты в различных учреждениях родного города, по радио, в Филармонии. Старый репертуар приходилось исполнять на новый лад, исходя из небольших сил и средств ансамбля. Так появились переложения для малого состава. Помимо того что музыканты, стремясь сохранить коллектив, несли большую профессиональную нагрузку, они же постоянно выполняли вахтенную службу по охране Ленинградской филармонии. Поэтому следует признать справедливым мнение, что "из-за трудностей военного времени не только военные, но и ближайшие послевоенные годы не принесли оркестру новых ярких творческих достижений. В лучшем случае можно говорить лишь о приближении к уровню довоенного оркестра имени Андреева"[41].

В начале войны оказался расформированным оркестр Н. Осипова. Большинство его участников, как и "андреевцы", ушли на фронт. Немногие находившиеся в Москве продолжали работу, вы-

[41] История русской советской музыки. М., 1959. Т. 3. С. 424.

ступая по радио. К счастью, ситуация довольно скоро начала изменяться к лучшему. Уже в 1942 году было принято правительственное решение о возрождении оркестра. Музыканты, ранее входившие в его состав, отзывались с фронта. Прежде всего было решено спасти наследие Андреева, вывезти все, что возможно, из Ленинграда в Москву. В трудных условиях блокады собирались инструменты, ноты, документы, которые уцелели во многом благодаря своевременным и самоотверженным действиям музыкантов оркестра Осипова. Вот строки воспоминаний одного из них: "Много дней ушло на поиски недостающих инструментов, и каждый из этих дней врезался в память своим бесконечным трагизмом. Мы ходили из одного района в другой под бомбежками и артиллерийскими обстрелами города, шли по адресам, заранее готовя себя к худшему, и каждый раз так же холодело все внутри, когда узнавали, что людей, к которым мы шли, нет в живых. Четыре месяца и двадцать дней мы пробыли в осажденном Ленинграде. За эти незабываемые тяжелые дни мы собрали реликвии Андреева: уникальные музыкальные инструменты и бесценный исторический литературный архив..."[42] Восстановленный коллектив стал именоваться Государственным русским народным оркестром. Его вновь возглавил Н. П. Осипов (1901 — 1945). Начиная с 1943 года в работе Николаю Осипову много помогал его брат Дмитрий, вернувшийся из эвакуации.

Следуя традициям Андреева, Н. Осипов продолжал заниматься усовершенствованием оркестрового инструментария, что, однако, оказалось непросто, поскольку пока не существовало единой точки зрения на то, каким именно должен быть состав народных оркестров. Напомним, что их тембровую основу со времен Андреева составляли усовершенствованные народные инструменты: хроматические балалайки и трехструнные домры. Стремясь в конце прошлого века к академизации народных щипковых инструментов, Андреев заботился прежде всего о сохранении их первозданных свойств. Поставленную задачу этот музыкант-просветитель выполнил блестяще. Лучшие тембровые качества инструментов и механизм звукоизвлечения были сохранены, что по-прежнему позволяло им оставаться близкими и доступными для народного исполнительства. В то же время хроматическая темперация и значительное улучшение акустических свойств предоставили возможность усовершенствованным балалайкам и домрам выйти на концертную эстраду, сделали их выразительными участниками оркестра, позволили использовать их в академическом искусстве. Перед инструменталистами открылись широкие перспективы: во-первых, воз-

---

[42] Цит. по кн.: *Максимов Е.* Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. М., 1983. С. 131 — 132.

никла новая творческая форма (коллективное музицирование на народных щипковых инструментах) и родилась своеобразная область художественного творчества (музыка для оркестра русских народных инструментов); во-вторых, резко расширился репертуарный диапазон, который теперь не ограничивался только песней. Новые технические возможности позволяли смело браться за сложные произведения. Появилось большое количество обработок классики.

Затем Андреева привлекают народные духовые инструменты. Его знакомство с ними произошло благодаря Н. Привалову, который порекомендовал Андрееву использовать в оркестре владимирские рожки, найденные и привезенные им из экспедиции. Попытка их технического усовершенствования закончилась тогда неудачей. Инструменты не удалось "приспособить" к оркестру. Они с трудом поддавались изменениям, а их трансформация приводила в конечном счете к конструкциям, едва ли не копировавшим флейты и гобои.

Мы не случайно совершили здесь небольшой экскурс в историю и позволили себе бросить беглый взгляд назад. Ведь в начале 1940-х годов Н. Осипов решил повторить опыт Андреева и вновь вернулся к вопросу о реконструкции народных духовых инструментов. Его особенно волновала проблема создания многотембрового, колористически неповторимого национального оркестра, в котором, насколько это возможно, были бы использованы усовершенствованные народные образцы. «Я мечтаю создать, — говорил он, — подлинный "русский оркестр", восстановить старинные русские духовые инструменты»[43]. Новая инструментальная группа могла внести свежие краски, а также предоставить композиторам большие возможности для тембровых сопоставлений. В состав своего оркестра Осипов ввел владимирские рожки, кугиклы, жалейки и брёлки, а также исконно русские ударные инструменты трещотки.

Однако и Осипову не удалось до конца осуществить задуманное. Выбранные им народные инструменты были слишком далеки от совершенства, что порой навлекало на оркестр достаточно резкие, хотя, в сущности, справедливые упреки в плохом интонировании. Тем не менее музыкант пытался доказать, что художественные особенности русских духовых инструментов раскрыты еще не достаточно полно, что необходимо, как и в случае со щипковыми инструментами, заниматься их изучением и разработкой новых видов: ведь на протяжении столетий они не претерпели почти никаких изменений, обладая весьма ограниченными для оркестрового использования возможностями. Но если балалайка, домра, гитара в

---

[43] Цит. по кн.: *Василенко С.* Страницы воспоминаний. М.; Л., 1948. С. 185.

процессе академизации сохранили свои первозданные свойства, то иначе дело обстояло со специфическими народными духовыми. Путь серьезной реконструкции, способный сделать их пригодными для оркестровой игры, по существу, был уже пройден ранее и привел в Европе к появлению валторны, гобоя и флейты. Поэтому попытки Андреева, а вслед за ним и Осипова не увенчались успехом.

Учитывая исторически сложившуюся ситуацию, правильнее было бы заботиться не столько об академизации и реконструкции народных духовых инструментов, сколько о бережном сохранении уникальных и оригинальных фольклорных образцов. Чтобы сделать их более удобными для игры в оркестре, необходимо было, во-первых, работать над созданием более качественных экземпляров и с этой целью отыскивать и привлекать к их изготовлению народных умельцев; во-вторых — готовить кадры исполнителей на них. Ведь причина "неприспособленности" инструментов к оркестру заключалась не только в их несовершенной конструкции, но и в том, что слабой и маловыразительной оказывалась оркестровая манера игры на них. Если у балалаечников и домристов, виртуозно владевших инструментом, уже сложились крепкие профессиональные исполнительские традиции, как сольные, так и оркестровые, то техника игры на народных духовых инструментах в оркестре оставалась пока на низком уровне. Следует оговориться, что эти инструменты оказались малознакомыми для композиторов, которые чаще всего подходили к ним традиционно, как к инструментам симфонического оркестра, попросту повторяя приемы игры на последних. Подобное отношение приводило к тому, что исполнить написанное, скажем, на владимирских рожках оказывалось практически невозможно.

В конце концов Осипову все-таки пришлось обратиться к академическим инструментам, и в его оркестре появились гобои и флейты. Такое решение не вызвало одобрения в музыкальных кругах. На голову руководителя вновь обрушилась критика. Если раньше оркестр ругали за фальшивое звучание именно народных духовых, то теперь Осипова обвиняли в том, что, отказавшись от инструментов, на которых играет народ, его коллектив якобы утратил связь с народной исполнительской культурой и потерял свою самобытность. Утверждалось также, что Осипов в своем стремлении к новым свежим краскам встал на путь подражания симфоническому оркестру. Подобную критику можно расценивать как прямолинейную и одностороннюю, отличавшуюся узким подходом к такому непростому вопросу, как инструментальный состав народного оркестра. Единственное, с чем можно согласиться, заключается в том, что по-прежнему крайне сложным оставалось положение большинства самодеятельных оркестров. Ведь проблема инструментария прямо касалась и их. Обращение к симфоническим духо-

вым для многих из них оказывалось невозможным, поскольку они не обладали доступностью исполнения на народных инструментах.

Думается, однозначного решения инструментальной проблемы попросту быть не могло, и рассматривать ее следовало скорее в связи с тем или иным конкретным сочинением. Именно к такому выводу в конечном итоге пришли Николай и Дмитрий Осиповы. Умелое, тонкое использование духовых инструментов симфонического оркестра имело место у композиторов и ранее. Достаточно вспомнить "Итальянскую симфонию" С. Василенко (1934) — достойный образец музыки крупной формы, предназначенный для народного оркестра. Звучание гобоев и флейт здесь вовсе не искажало народный колорит. Следовательно, многое зависело от замысла и мастерства автора, от характера и образного содержания произведения. В оригинальных сочинениях, преследующих академические задачи, а также в переложениях симфонических произведений для русского народного оркестра использование гобоев и флейт оправданно. В партитурах же, где акцентируется фольклорно-бытовое начало, жанровый характер и национальный колорит, звучание академических инструментов может восприниматься порой как резкий диссонанс. В такого рода сочинениях сама музыка требует иной манеры игры — более раскрепощенной, импровизационной, когда исполнитель может позволить себе известную свободу. Подобные примеры отличаются особой, уместной только здесь народной интонацией, идущей от устного творчества, которую профессионалы посчитали бы фальшивой. Поэтому жалейки, рожки, свирели в таких произведениях оказывались незаменимыми, их специфическое звучание воспринималось естественно и органично.

Однако встречались и случаи, когда академические инструменты удачно имитировали народное звучание. Скажем, гобой во 2-й сюите А. Холминова слышится как жалейка, чему способствуют и характер мелодии, и, конечно же, манера игры на инструменте, и домрово-балалаечное "окружение" солиста. Таким образом, введение едва ли не любого деревянного духового инструмента симфонического оркестра в состав народного целесообразно, если сделано к месту, осторожно, с чувством меры и художественным мастерством при условии сохранения национального колорита, носителем которого является в первую очередь домрово-балалаечная группа.

Несмотря на то что теперь в оркестре прочно обосновались гобои и флейты, Осипов решил оставить в его составе некоторые народные духовые инструменты (владимирские рожки и свирели), эпизодически включая и другие в зависимости от репертуара. Осипову удалось значительно обогатить звуковую палитру оркестра. Помимо первостепенных инструментов, каковыми являлись щипковые (домры и балалайки), постоянными его "участниками" стали гусли (щипковые, клавишные и звончатые), а также гармоники и

баяны. Включение последних было особенно заметным. Реформаторская деятельность Осипова была направлена на усиление профессионализма музыкантов, повышение исполнительской культуры оркестра, на его академизацию в лучшем значении этого понятия.

Концертная деятельность оркестра во главе с Осиповым в годы войны была чрезвычайно активной. Он гастролировал во многих городах страны, осуществлял записи на радио. После смерти Николая Осипова (1945) оркестр возглавил его брат Дмитрий. В 1946 году коллективу было присвоено имя Н. Осипова. Вместе с оркестром постоянно выступали В. Барсова, И. Козловский, С. Лемешев, М. Максакова, а в 1949 году пел Поль Робсон.

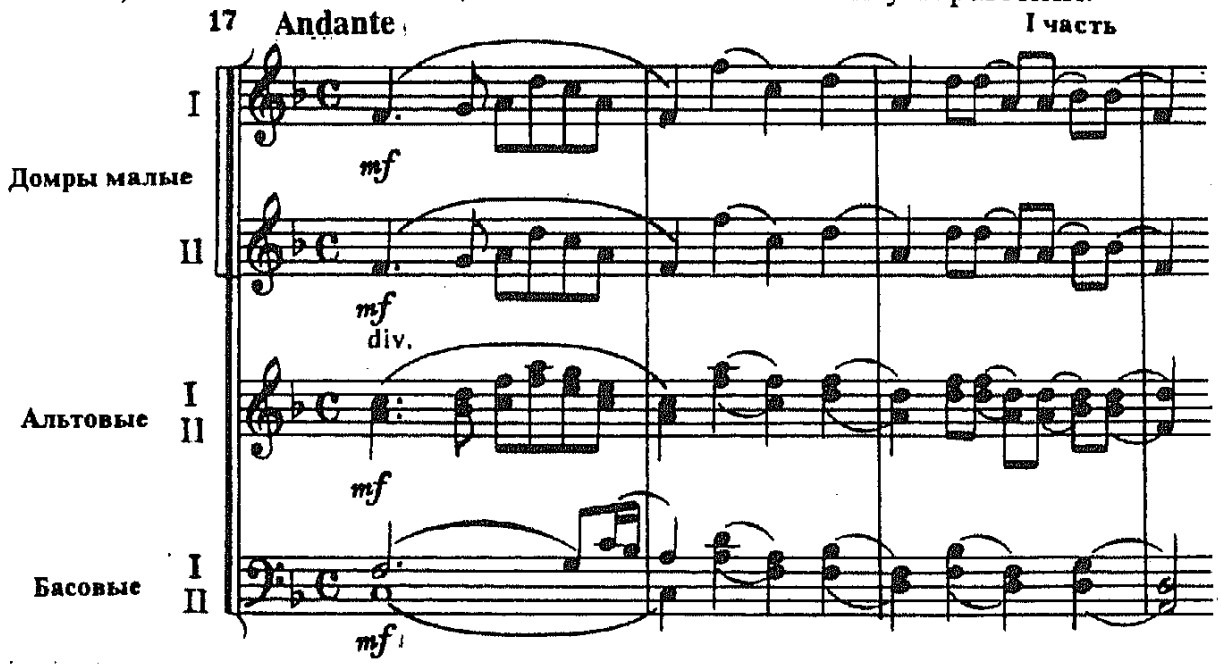
Следует подчеркнуть, что во время войны в репертуаре "осиповцев" в основном преобладали обработки русских народных песен и переложения отечественной и зарубежной классики. Этот период не был отмечен рождением большого количества новых оригинальных произведений, что объясняется, скорее всего, трудностями военных дней. Однако, на наш взгляд, существовали и иные причины, мешавшие молодому, но уже имевшему свои традиции жанру вступить в пору расцвета. К началу 40-х годов в характеризуемой области музыкального творчества складывалась кризисная ситуация, кульминация которой падает на послевоенный этап. Годы войны лишь оттянули ее проявление. Временное затишье в развитии народно-оркестрового творчества свидетельствовало не о его второстепенной роли в жизни общества, а о глубоких противоречиях, сковывавших это развитие: ведь по социально-художественному значению народно-оркестровое творчество можно было поставить в один ряд и с песней, и с музыкой для духовых оркестров, которые в период войны обладали серьезными достижениями. Музыка для оркестра русских народных инструментов — любимый и популярный в народе жанр — оказалась на периферии художественного творчества. О причинах этого речь впереди.

Среди оригинальных сочинений в годы войны можно отметить "Симфонию-фантазию" Р. Глиэра и "Русскую увертюру" ор. 7 Н. Будашкина. Оба произведения впервые прозвучали в марте 1945 года. Симфония Глиэра в известной степени продолжает традиции "Итальянской симфонии" С. Василенко и "Русской увертюры" А. Глазунова. Партитура представляет собой монументальное пятичастное эпическое полотно. Первая и последняя части построены на едином тематическом материале и обрамляют цикл подобно прологу и эпилогу. Тематизм пролога в разных вариантах возникает во всех других частях сочинения, что способствует единству цикла, предстающего целостным и стройным. Вслед за лирической I частью идет энергичная фуга (II часть), звучащая в народно-оркестровом варианте достаточно неожиданно и оригинально; III часть — спокойное, мягкое Andante — написана в сонатной форме; быстрая танцевальная IV часть имеет сложную трехчастную

форму; финал воспринимается как величественная эпическая кульминация симфонии: лирические темы I части здесь динамизируются, приобретая широту и торжественность.

Путь симфонии к широкому слушателю оказался непростым. Ее инструментовка явно не удовлетворяла Осипова, считавшего, что автору не удалось в достаточной мере передать индивидуальные особенности оркестра, его разнообразную тембровую палитру. Это побудило Осипова обратиться к Ан. Александрову с просьбой о новой инструментовке симфонии. Но и в таком варианте сочинение не стало репертуарным, поскольку Александров не смог до конца услышать выразительные возможности русского народного оркестра, слишком часто применял совместное звучание различных инструментов, что нивелировало оркестровые краски[44].

Наиболее удачной считается инструментовка Н. Некрасова, сделанная им в 1984 году. Именно в этой редакции симфония была исполнена тогда же оркестром русских народных инструментов Радио. Дирижировал Н. Некрасов. Выбранные им инструментальные тембры и тембровые сочетания раскрывают народные истоки, усиливают характерные признаки тематизма, который в последней редакции предстает богато и разнообразно. Укажем в качестве образцов на две песенные темы I части, в которых благодаря инструментовке оттеняются их лирика и распевность. Одна тема звучит у домр, демонстрирующих присущую им кантиленность исполнения (см. пример 17); другая — лирико-повествовательная — проводится сначала у гармоник (пример 18), а затем у гармоник и домр. Светлой лирикой проникнута главная партия III части (Andante) у гобоя (пример 19). Привлекают и иные по настроению темы: изящная, шутливая, близкая частушке побочная партия Andante (в экспозиции она звучит у домр — см. пример 20, а в репризе — у гармоник) или песенно-танцевальная тема IV части у гармоник.



[44] См. об этом: *Леонова М.* Николай Будашкин. М., 1987. С. 61.

18 [Andante]

I часть



19 Andante

III часть





Наряду с оркестром им. Осипова в последние годы войны плодотворно работал оркестр Ленинградского радиокомитета; интенсивно протекала творческая деятельность оркестра хора им. М. Пятницкого.

В первой половине 40-х годов активизируется работа народных оркестров в других республиках, особенно в Киргизии, Узбекистане, Азербайджане, на Украине. Значительна в годы войны роль казахского оркестра народных инструментов им. Курмангазы, который много выступал перед воинами нашей армии, вел широкую концертную деятельность в республике. Репертуар коллектива был достаточно разнообразным и постоянно пополнялся новыми сочинениями. На первом месте в программах стояли народные песни и

кюи национальных мастеров: Курмангазы, Туркеша, Аликея и других. Кроме того, обязательно исполнялись в переложении для данного состава песни других народов: русские, украинские, белорусские, грузинские, армянские, литовские, а также песни советских композиторов. Следуя примеру российских оркестров, казахские музыканты-народники стремились к освоению классических партитур русской и зарубежной симфонической музыки. И здесь необходимо отметить, что при осуществлении поставленных просветительских задач коллектив пришел к значительным достижениям, в чем состояла немалая заслуга его руководителей — композитора С. Шабельского и дирижера Л. Шаргородского. По их инициативе в концертах оркестра 1941 года прозвучали Рондо Моцарта, антракт из оперы Бизе "Кармен" и другие вполне пригодные для переложения симфонические партитуры.

В годы войны протекала деятельность народных ансамблей Прибалтийских республик, созданных в эвакуации. Много выступали ансамбль латышских народных инструментов и ансамбль литовских народных инструментов (входивший в так называемые Государственные художественные ансамбли Литовской ССР). Их репертуар в основном состоял из обработок народных песен и народно-инструментальной музыки. Однако следует заметить, что в военное и даже послевоенное время в Прибалтике насаждались ансамбли русского типа. Преимущественно это были военные ансамбли, в которые входили в основном русские музыканты. Кроме того, в латышских национальных коллективах бывали случаи, когда их участникам по принуждению вручались балалайки.

В военный период музыкальная жизнь в республиках, оккупированных фашистами, замирает, поэтому и народные оркестры на время прекращают свою деятельность. Однако творческий процесс продолжается. Так, украинский композитор К. Доминчен, находясь в Северной Осетии (с 1942 по 1944 год), создает 30 обработок осетинских народных песен для хора и оркестра. В 1945 — 1946 годах он же пишет Увертюру и "Украинскую рапсодию", в которых обращается к напевам народа родной республики. Отметим, что привлечение композиторами тематизма разных народов страны стало в годы войны явлением особенно распространенным. Примеров подобного рода было достаточно в камерном и симфоническом жанрах. Имеются они и в музыке для народных оркестров. Например, на Украине И. Виленский пишет Сюиту на русские народные темы (1945), где использует песни "Раз полосоньку я жала" и "Камаринскую". Рапсодию на казахские темы для оркестра им. Курмангазы сочиняет З. Компанеец.

Создание композиторами крупных партитур, предназначенных для оркестров народных инструментов разной национальной принадлежности, стало в этот период возможным благодаря тому, что

и в других республиках происходили те же процессы усовершенствования инструментария, что и в России. Его академизация, переход к хроматической темперации позволили свободно браться за любой репертуар, что во многом способствовало решению просветительских задач, расширению межнациональных художественных связей.

Послевоенные годы в развитии музыки для оркестров русских народных инструментов стали важным, но и довольно трудным этапом. Он отмечен как значительными достижениями, так и серьезными противоречиями. Расширяется система профессионального образования, что не могло положительным образом не отразиться на исполнительском уровне народных оркестров. В училищах и вузах открываются факультеты и отделы, где занимаются подготовкой музыкантов-народников. Широкое обучение на инструментах, отличавшееся максимальной доступностью, являлось делом чрезвычайно важным еще и потому, что могло способствовать успешному решению задач художественного воспитания, а также сохранению исполнительских традиций исторически сложившейся народной культуры. Обращение к фольклорным формам музицирования помогало раскрыть и реализовать творческие способности целого народа, заложенные в нем самой природой и хранимые в его памяти. Таким образом, массовое обучение игре на народных инструментах имело не только учебно-практическое, но и социально-патриотическое значение.

Однако процесс борьбы с так называемым формализмом и космополитизмом, охвативший наше искусство, коснулся и данной области. Из системы образования были изъяты мандолина и аккордеон, как чуждые, "иноземные" инструменты. Все более в музыке для оркестров народных инструментов начинают проявляться негативные тенденции, связанные с известным постановлением 1948 года. В связи с этим остановимся на проблеме репертуара, которая в конце 40-х годов являлась одной из основных.

Как упоминалось, долгое время львиную долю в программах выступлений оркестров занимали обработки народных песен и транскрипции отечественной и зарубежной классики. Многие музыканты продолжали видеть в такой политике единственное решение репертуарного вопроса. В стремлении наполнить программы концертов как можно большим количеством классических произведений некоторые руководители доходили порой до абсурда, берясь, например, за переложения для народных оркестров партитур 5-й симфонии Бетховена или 6-й симфонии Чайковского. Результаты, разумеется, были плачевными — возникали убогие варианты прекрасной музыки. Что же касается обработок народных мелодий,

то из-за обилия штампов, однообразия приемов, кочевавших из одной партитуры в другую, новые опусы выходили малоинтересными, бедными, а порой и примитивными. Особенно грешили подобными экспериментами самодеятельные коллективы. Наличие огромного числа таких примеров скорее свидетельствовало не столько о репертуарном изобилии, сколько о репертуарном дефиците. Как и любой другой жанр, музыка для оркестров народных инструментов нуждалась прежде всего в своих собственных, оригинальных сочинениях. Ограничившись же переложениями и обработками, жанр обрекал себя на несамостоятельность, начинал топтаться на месте. Избранный путь вел в тупик.

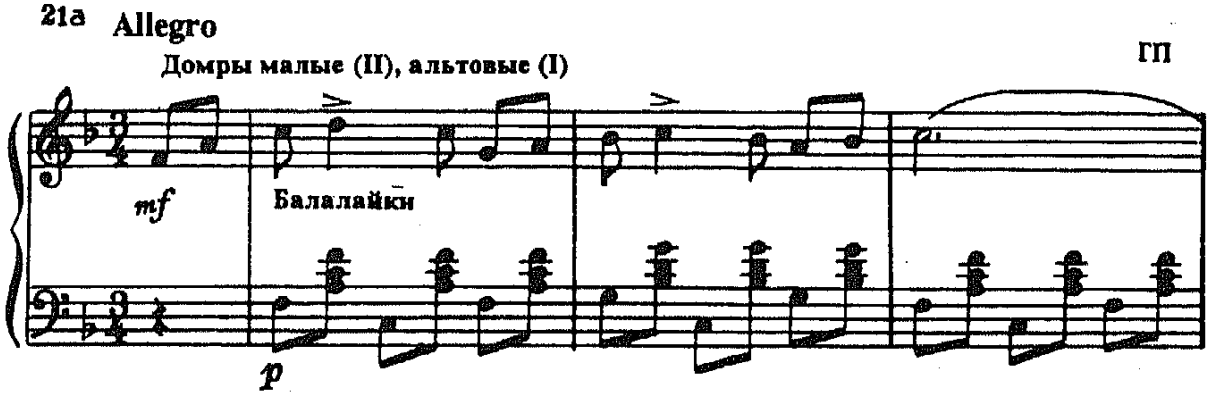
Следует отметить, что подобное положение вполне отвечало установкам, выдвинутым в постановлении 1948 года, поскольку и переложения классики, и обработки народных песен вполне соответствовали требованиям максимальной доступности и воспринимаемости. В них присутствовали именно те признаки, которые объявлялись "образцовыми": открытая программность, демократичность языка, опирающегося на бытующие, широкоизвестные интонации, обращение к классике, наличие ясной, запоминающейся мелодии, преимущественно народного происхождения. И действительно, никто не станет отрицать тот факт, что такой жанр, как музыка для оркестра народных инструментов, выделяется из всех других именно своей демократичностью. Но это, однако, отнюдь не означает вульгарно-упрощенного понимания поставленных перед ним задач. Само представление о народности жанра оказалось деформированным, расценивалось однобоко, как выражение радости жизни и труда, оптимистического, светлого мироощущения, присущего советскому человеку.

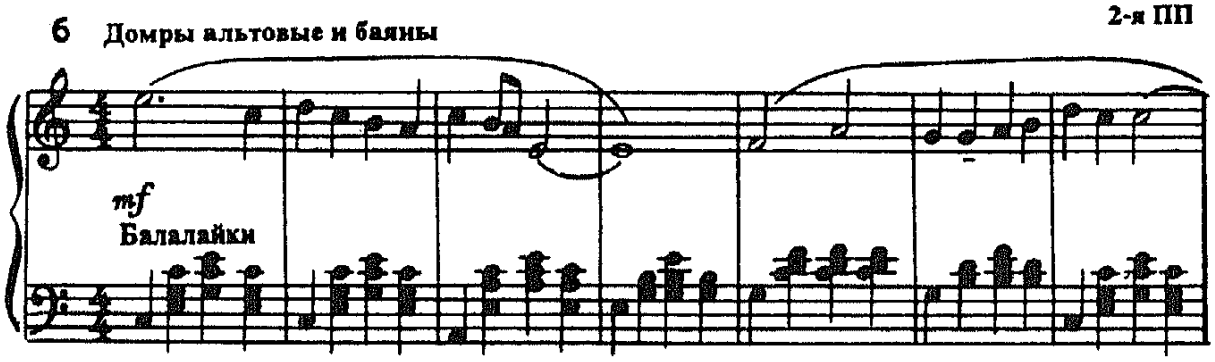
На общем фоне выделяется фигура Н. П. Будашкина (1910 — 1990). Тесное творческое сотрудничество композитора с оркестром им. Н. Осипова привело к возникновению заслуживающих внимания оригинальных народно-оркестровых произведений. Обращение Будашкина к этому жанру не было случайным. Прекрасный профессионал, ученик Н. Мясковского, Будашкин выбрал данный вид творчества основным для себя. Он хорошо знал специфику, возможности народного оркестра и каждого его инструмента, изучив их досконально на практике (в юности Будашкин был участником духового, а затем народного оркестра вагоноремонтного завода в Чите). Свою роль сыграли и семейные традиции: его отец играл на народных инструментах, брат, закончивший капельмейстерские курсы в Петрограде, дирижировал духовым оркестром.

Композитор появился в осиповском оркестре в конце войны и вскоре был назначен заместителем руководителя этого коллектива. Будашкин много сделал для совершенствования и разнообразия его

концертных программ. За один 1945 год он создал для "осиповцев" "Русскую увертюру" ор. 7, музыкальную картинку "На ярмарке" и 1-ю рапсодию. Заслуга Будашкина заключается и в том, что он серьезнейшим образом заботился о расширении репертуара не только профессиональных, но и самодеятельных оркестров. Именно для последних, учитывая их возможности, он специально написал названную 1-ю рапсодию, а в 1948 году еще две пьесы — "Хороводную" и "Плясовую" ор. 17.

Более всего в сочинениях Будашкина привлекает лирика, обилие разнохарактерного песенного тематизма. Интересна с этой точки зрения упомянутая ранее "Русская увертюра" ор. 7, исполненная в марте 1945 года. Сочинение насквозь проникнуто русской песенностью. Преломление в тематизме интонаций популярных в народе мелодий и знакомых оборотов делает увертюру особенно репертуарной.





Из крупных произведений композитора, созданных после войны, назовем "Думку" (1946), "Русскую фантазию" (1948), "Сказ о Байкале" (1950), "Лирическую сюиту" (1955).

Неутомимый энтузиаст народного оркестра, Будашкин постоянно и настойчиво искал новые тембровые решения, опираясь на выразительные возможности инструментов. Он умел слышать народный оркестр и передавать его специфические и уникальные краски. Достаточно точно его мастерство охарактеризовал В. Гнутов: "Он широко использовал принцип сопоставления оркес-

тровых групп... Он искал новые формы изложения, вслушиваясь в виртуозные наигрыши баянистов, в своеобразные звучания балалаек, жалеек, владимирских рожков и других народных инструментов. Здесь ему открылись новые возможности оркестровой фактуры. И все это он сумел использовать в своих сочинениях, выработав оригинальную самобытную манеру оркестрового изложения"[45].

Однако и Будашкин отчасти оказался в плену стереотипов и догматических наставлений тех лет. Ряд его сочинений ограничен довольно узкими образно-стилистическими рамками, отсюда некоторая одноплановость тематического развития, частое использование одних и тех же гармонических оборотов, превращающихся в некий шаблон.

В послевоенные годы в программах народных оркестров все чаще появляются разнообразные по жанрам сочинения крупной формы. Таковы "Картинки из русских сказок" П. Триодина, "Сказы" Г. Фрида, "Молодежная увертюра" С. Туликова, сюиты А. Холминова. Обращаются композиторы и к симфоническому жанру: Г. Таранов на Украине создает монументальную трехчастную симфонию, Н. Богословский пишет 2-ю и 3-ю симфонии.

В мирное время продолжается исполнительская деятельность республиканских коллективов. Особенно важным оказалось развитие народно-оркестрового искусства для музыкальной культуры Белоруссии. В период оккупации здесь погибла библиотека Государственного оркестра народных инструментов (напомним, что рождение этого коллектива относится к 30-м годам). Следующее десятилетие в его истории оказалось почти полностью вычеркнутым войной, поэтому в 50-е годы многое пришлось начинать заново. Делались едва ли не первые шаги в освоении оригинального репертуара. Основную часть программ традиционно составляли переложения классических симфонических партитур и обработки народных песен. К числу немногочисленных оригинальных сочинений относятся "Белорусская поэма" и "Белорусская танцевальная сюита" (1946, 1950) Д. Каминского, его же "Праздничная увертюра" и сюита "Белорусские сказки" (1952, 1956); Увертюра и "Полька-хоровод" Н. Аладова (1949, 1950); две сюиты Е. Тикоцкого (1950, 1952).

В 50-е годы народные оркестры получают широчайшее распространение на Украине. Особенно бурно здесь развивается самодеятельное народно-оркестровое музицирование. В республике насчитывается около пяти тысяч оркестров и ансамблей, многие из которых отличаются достаточно высоким профессиональным уровнем. Музыкальные классы народных инструментов открываются в

---

[45] *Гнутов В.* Композитор Николай Будашкин. М., 1970. С. 6. В. Гнутов стал дирижером оркестра им. Н. Осипова в 1952 году.

училищах и консерваториях не только в Киеве, но и в Одессе, Львове, Днепропетровске. Украинские оркестры народных инструментов можно считать уникальными, так как они включают инструменты, распространенные у других народов или похожие на них, например цимбалы, волынку, лиру, бытующие на юге России и в Белоруссии, флуер — любимый инструмент в Молдавии. Поэтому в оркестре прекрасно звучат не только украинские, но и русские, белорусские, молдавские народные песни и народно-оркестровая музыка других народов. Для подобного оркестрового состава И. Виленский написал Сюиту на украинские темы (1947). В конце 40-х годов появились вариации на тему украинской песни "Взяв би я бандуру" и Сюита на современные украинские песни К. Доминчена.

В Молдавии наибольшим успехом пользуются выступления оркестра народной музыки "Флуераш". Интересно, что наряду с профессионалами в нем играют и народные музыканты лэутары, владеющие тайнами народного исполнительства. Отсюда столь своеобразное звучание оркестра, его особый неповторимый и с первого же момента узнаваемый оркестровый стиль, отличающийся мастерской виртуозностью и броской, концертной манерой игры.

Наиболее широкое распространение в Прибалтике получают не столько академические народные оркестры, сколько фольклорные ансамбли, преимущественно самодеятельного типа. Например, в Эстонии сельские ансамбли, исполняющие песенно-танцевальную музыку, популярны и известны еще со второй половины XIX века. Эта традиция народного музицирования бытует на протяжении XX столетия, демонстрируя бережное отношение народа к родной музыкальной культуре. Подобные народно-ансамблевые формы позволяют сохранить жизнь национального фольклора, продолжить ее в современных условиях.

В послевоенные годы развернулась деятельность Государственного народного ансамбля песни и танца Литвы (образован на основе созданного в годы эвакуации, упомянутого ранее инструментального ансамбля). Его оркестровая группа часто выступала в концертах самостоятельно, исполняя обработки народных песен и народно-оркестровую музыку, а также сочинения литовских композиторов. Ансамбль много сделал для совершенствования народного инструментария. Так, в 1952 году была изготовлена первая хроматическая бирбине[46], что позволило браться за исполнение более сложных партитур и тем самым значительно расширить репертуар. В 50-е годы в Литве развивается и самодеятельное народно-оркестровое творчество. К концу десятилетия в республике на-

[46] Би́рбине — народный духовой язычковый инструмент.

считывается около 800 оркестров и ансамблей народных инструментов.

В Узбекистане одним из крупнейших коллективов филармонии остается Государственный оркестр народных инструментов, которым с 1938 по 1957 год руководил А. Петросьянц. В Армении это ансамбль народных инструментов Гостелерадио им. А. Мерангуляна.

По-прежнему плодотворно протекает в послевоенный период деятельность Казахского оркестра народных инструментов им. Курмангазы, совершившего, подобно другим восточным ансамблям, путь от монодии, унисонного исполнения к симфоническим партитурам. В конце 40-х — начале 50-х годов репертуар оркестра продолжает пополняться за счет не столько переложений, сколько оригинальных сочинений композиторов Казахстана. Много пишут для оркестра его руководители С. Шабельский и Л. Шаргородский. Ими совместно сочинены симфоническая поэма "Казахстан" (1946), Симфониетта на казахские темы (1947), "Русская фантазия", "Той бастар". К числу наиболее репертуарных сочинений первой половины 50-х годов относятся поэма "30 лет Казахстана" Е. Брусиловского и "Праздничная поэма" К. Кужамьярова. Оркестр много гастролирует по всей стране.

50-е годы, точнее, их первая половина, стали в жизни народных оркестров, особенно российских, своего рода переходным периодом. Их возможности использовались пока не в полной мере, а образная сфера, несмотря на известные достижения, оставалась все же ограниченной, пребывая в рамках празднично-плясовой или просветленно-лирической музыки. Нельзя сказать, что полностью были раскрыты исполнительские и колористические возможности оркестров и оркестровых групп. Ждали своего часа народные духовые инструменты, а также баяны, без которых невозможно теперь представить ни один народный оркестр. Смелые, яркие творческие находки и эксперименты, которые вывели бы оркестры народных инструментов на новый художественный уровень, были впереди. О позитивном сдвиге в области народно-оркестрового творчества следует говорить начиная с середины 50-х годов. Сочинения, появившиеся в это время, приведут к качественно новому этапу в истории развития жанра.

Симфоническое творчество 40-х и 50-х годов

В трудные годы войны советский симфонизм продолжал успешно развиваться — он поднялся на качественно новую ступень. История инструментальной музыки еще не знала примеров столь оперативного отклика на социальные потрясения эпохи самого сложного и концептуального из своих жанров, каким является симфония. Отражение в художественном творчестве переживаний, выпавших на долю всего народа и каждого человека в годы военных испытаний, требует, как известно, определенной дистанции времени. В годы Великой Отечественной эта дистанция оказалась предельно короткой — уже в 1941 году были созданы три крупные оркестровые фрески: 7-я ("Ленинградская") симфония Шостаковича, 22-я Мясковского и симфоническая сюита "1941 год" Прокофьева. По силе и интенсивности развития общественного сознания военные годы оказались равными целой эпохе.

Следует сказать, что из всех жанров именно инструментальная музыка (симфоническая и камерная) и массовая песня оказались способными создавать музыкальную хронику той героической и трагической эпохи. Мобильность песни, как и других оперативных видов агитационного искусства (в их числе очерк, короткий рассказ и репортаж, плакат и политическая карикатура, документальная кинопублицистика), способствовала своевременности художественного отклика на важнейшие события. Но обобщить смысл происходившего наилучшим образом могла самая лирическая и одновременно философски-масштабная форма — симфония.

После исполненных парадного энтузиазма 30-х годов война как бы легализовала трагические аспекты жизни. В искусстве военных лет сильнее, чем раньше, и несравнимо ярче, чем в 50 — 60-е годы, начали вибрировать именно те драматические струны, которым надлежало замолчать. И они действительно замолчали надолго, на десятилетия.

В годы жесточайших испытаний, потребовавших от композиторов нелицеприятного служения правде, родилось более тридцати симфонических партитур, среди которых блистательно выделились 7-я и 8-я симфонии Шостаковича, 5-я и 6-я Прокофьева, 22-я и 24-я Мясковского, 2-я А. Хачатуряна, 1-я Баланчивадзе...

Если с позиций конца XX века взглянуть на пути и перепутья нашего искусства, на произведения, созданные в военный период и в послевоенные годы, становится очевидным, что, несмотря на ослабление нажима командно-административной системы, многое в сфере литературы и драматургии, живописи и программной музыки оказалось сегодня, к сожалению, недееспособным, ибо не запечатлело правду жизни и борьбы. Гораздо в меньшей степени это коснулось сферы инструментального творчества, о чем наглядно свидетельствуют симфонические произведения. Лучшие из них и сегодня, думается, и в следующем столетии будут потрясать силой эмоционального накала и глубиной осмысления событий мирового масштаба: ведь они свободны от барабанного патриотизма — одного из ярчайших и страшных проявлений национальной ограниченности[1].

Были и другие причины, обеспечивавшие первенство симфонии в семье жанров. Бурный подъем симфонического творчества в 20-е и особенно в 30-е годы означал признание его могущества как самостоятельной эстетической системы, обладающей специфическими возможностями в образном постижении действительности. Накопленный здесь опыт, а также тот факт, что лидеры симфонизма находились на вершинах мастерства, обусловили единство процесса, очевидную поступательность его развития к началу 40-х годов. Отсюда и берет свой исток стилистическая преемственность между, например, драматической триадой симфоний Шостаковича 30-х годов и его же военными 7-й и 8-й. Неощутим стилевой "перепад" симфонических исканий Мясковского предшествующих десятилетий и его симфоний-раздумий о Великой Отечественной — 22-й и 24-й. Ведь и ранее в художественных исканиях мастера симфония зарекомендовала себя как область, способная многогранно раскрывать современную тему в общественно-философском, лироэпическом или живописно-изобразительном ракурсе.

Сам же опыт воплощения "военной" образности в советском музыкальном искусстве был невелик. За небольшими исключениями (например, в кантате Прокофьева "Александр Невский"), он напрямую восходил к традиционной атрибутике звуковых реалий боя в классической музыке — антрактах, симфонических картинах оперно-балетных произведений: вспомним хотя бы о ритмах скачки, трубных фанфарах, маршевых мотивах "Полтавского боя" или "Сечи при Керженце".

---

[1] Мясковский, например, не поддерживал распространившуюся тенденцию "отзываться на такую войну пушками и барабанами", изображать "частные подвиги". Он считал, что война как "грандиозное и трагическое общественное явление" должна получить отражение прежде всего в психологическом ракурсе музыкальной концепции.

Вместе с тем искусство XX века, не порывая с основами классической музыкальной эстетики, постепенно выковывало свою "знаковую систему" в запечатлении разных типов образности — в том числе и трагических, ставших едва ли не ведущими в эмоциональном содержании сочинений о войне и мире. Речь идет о темах-плачах, ритмах похоронного шествия, реквиемах и пассакальях, авторских монологах, экспрессивных кульминациях, обличающих антигуманистические силы. Показ последних в виде своеобразного прессинга агрессивности сосредоточивается в эпизодах нашествия, картинах разгула сил зла и уничтожения, в устрашающих механических скерцо и токкатах, в мощных гротесковых и негативно-гиперболических образах[2].

Известная типологичность образного мира военных симфоний, порожденная общностью переживаний и испытаний тех суровых лет, не приводила, однако, к каноническому толкованию ни симфонической концепции, ни приемов развития, ни принципов драматургического построения. Напротив, все чаще ощущалось стремление к неповторимости, уникальности каждой концепции. Множественность творческих решений проявлялась не столько в сфере средств выразительности, сколько в поэтически-философском ракурсе каждой выдающейся симфонии. Достаточно напомнить, например, о разных "углах отражения" военной темы в 7-й и 8-й симфониях Шостаковича.

Острота конфликтов и конкретность идейно-образных задач стали характерными приметами многих симфоний, созданных в военные годы и в нашей стране, и за рубежом. Причем в них проявляются некоторые общие эстетико-стилевые закономерности, возникшие в тот период как результат стремления художников к большей демократизации музыкального языка, к установлению прямых коммуникативных связей со слушателем в сфере не только массовых, но и академических жанров. Таково, к примеру, инструментальное творчество военных лет А. Онеггера (2-я и 3-я симфонии) и И. Стравинского ("Симфония в трех движениях"), Б. Бартока (концерт для оркестра) и Б. Мартину.

---

[2] Эта идея подробно разрабатывается в книге Б. Ярустовского "Симфонии о войне и мире" (М., 1966). В настоящем очерке мы опирались на литературу, которая по праву заняла достойное место в трудах о музыке XX века и не требует сегодня идеологических коррекций. Речь идет прежде всего о широко известных монографических исследованиях творчества классиков советского симфонизма, принадлежащих перу М. Сабининой, М. Тараканова, Б. Ярустовского и С. Слонимского. Свою лепту в понимание динамики изучаемых процессов внесла, несомненно, и книга Г. Орлова "Русский советский симфонизм" (Л., 1966), изъятая из обращения после отъезда ее автора за рубеж. Работа эта, не лишенная полемических преувеличений и некоторой субъективности в оценках, представляет собой позитивный опыт в целостном осмыслении путей симфонического жанра.

В мировом симфонизме изучаемого периода наблюдались и некоторые сходные стилистические тенденции. Речь идет о новых поэтических представлениях, интонациях и ритмах, рожденных военной жизнью, или о многовековых пластах народной культуры, в те годы по-новому осознанных, которые широкой волной хлынули не только в массовые жанры, но и в симфоническое творчество.

На основе идей, тем и эмоций, пробужденных войной, сложились сами типы симфоний и методы симфонического мышления, позволявшие исследовать действительность под разным углом зрения. Мы имеем в виду философско-драматические циклы с большей или меньшей ролью программного начала и театрализации (7-я и 8-я симфонии Шостаковича, 22-я и 24-я Мясковского, 6-я Прокофьева), линию эпического симфонизма, где в центре концепции оказывались образ Родины и думы о ее прошлом, настоящем, вера в победу (5-я Прокофьева, 2-я Хачатуряна, 1-я Баланчивадзе, "Родина" Г. Попова). Особую группу составили симфонии, своеобразие которых заключалось в их подчеркнутой национальной почвенности, — 23-я симфония Мясковского, написанная с привлечением кабардино-балкарского фольклора, "Симфония-рапсодия на узбекские темы" М. Штейнберга.

Симфоническое творчество 40-х годов продвинуло на новый этап многие процессы, которые формировались в отечественной музыке предшествующего десятилетия. Это касается, в частности, явлений стабилизации симфонического стиля при незначительной роли экспериментального начала: и в военные годы пути развития симфонии виделись в обновлении опыта прежней музыки.

Отрадным фактом стала удивительная для военных лет масштабность пропаганды симфонических творений наших авторов — причем не только в стране, но и за ее пределами.

Кроме того, все интенсивнее наращивались "мощности" советского симфонизма как многонационального феномена. Несмотря на то что ведущая роль принадлежала русским мастерам в лице корифеев жанра — Мясковского, Прокофьева и Шостаковича, а также композиторов более молодого поколения (Д. Кабалевский, Л. Книппер, Т. Хренников, Г. Попов, Н. Пейко, М. Вайнберг), свой весомый вклад и неповторимо-своеобразные краски в общую панораму симфонического творчества тех лет внесли представители многих других республик.

Отметим и такую важную особенность военного симфонизма, как наблюдавшуюся в разных регионах страны известную "передислокацию" жанров. Если в довоенный период во многих республиках симфоническое творчество развивалось главным образом по линии освоения малых жанров, нередко программного содержания (увертюры, сюиты, поэмы, рапсодии, оркестровые обработки на-

родно-песенного материала), то в годы войны начинает постепенно утверждаться масштабная симфония.

Подчеркнем, что, за исключением отдельных выдающихся партитур, получивших всесоюзный резонанс, в творчестве большинства республиканских композиторов коренной национальности шел процесс "адаптации" симфонического цикла (в том числе особенностей сонатного allegro) через освоение закономерностей симфонической формы в ее европейском варианте, причем ведущим здесь оказался прежде всего опыт русского симфонизма, накопленный как в классических, так и в современных образцах. На определенном этапе, думается, такое воздействие в известной мере естественно, однако активное саморазвитие каждого национального искусства делает его постепенно все менее заметным, как бы растворяя в своем индивидуальном проявлении. История показала, что нахождение локальных симфонических "генотипов", обретение обобщенности мышления, свойственного симфонии как жанру, в ряде республик придется не на военный период, а много позже.

Симфонические сочинения военных лет различных ориентаций создавались в несколько этапов. Уже на первом этапе наиболее оперативно "отреагировал" на военные события тип драматически-философской симфонии, оказавшийся наиболее созвучным современности, то есть способным запечатлеть всю глубину потрясения обрушившейся катастрофы. Речь идет о 7-ой ("Ленинградской") симфонии Д. Шостаковича (1941), в музыке которой композитор зримо отразил основные контуры, движущие силы этой исторической эпопеи, причем воссоздал ее так, как она запечатлелась в чувствах людей нашей страны, отражавшей фашистское нашествие в первый год войны. Подобно песне "Священная война", 7-я симфония с первых своих исполнений и до наших дней была воспринята и продолжает осознаваться как музыкальный символ военного времени. Обладая публицистическим пафосом и яркой театральностью общезначимых образов, она в не меньшей степени поражает и могучей силой обобщения, и эмоциональной глубиной. В драматургии 7-й симфонии ведущую роль приобрели повествовательные принципы. Это и предопределило ряд ее особенностей, в том числе несколько необычную для Шостаковича трактовку четырехчастного цикла. Наиболее масштабна и конфликтна I часть, которая своим открыто программным содержанием непосредственно устремлена к военным событиям. Ее структурная основа ближе всего подходит к очертаниям симфонической поэмы, а ведущие идеи-образы высвечивают свою смысловую суть достаточно многопланово. Здесь присутствуют эпика и лирика в целом спектре градаций (основные темы неконтрастной экспозиции), скерцозность, перерастающая в устрашающую сатиру (эпизод "нашествия"), героика (новая звуковая идея в разработке — так назы-

ваемая "тема сопротивления"), трагизм (реприза). Главные звукообразы не только широко экспонируются, но и развиваются, взаимодействуют друг с другом.

Подчеркнем и еще одно, существенное. В последующих трех частях симфонии эти же образные сферы как бы масштабно укрупняются, заполняя собой содержание лирического скерцо, эпической медленной части и героического финала. При достаточно стабильном образном настрое II и III частей можно наблюдать и черты их некоторого сходства с драматургическим "рельефом" I части, взятым в его самом крупном "срезе". Речь идет об аналогичном с начальной частью пересмотре содержания репризных разделов их сложных трехчастных форм[3]. В камерном по своим акварельным краскам скерцо, исполненном задушевности и грустноватого юмора, реприза оказывается окрашенной в мрачные тона. В хоральном Adagio средний эпизод (Moderato poco allegretto) зримо выделяется своей внутренней экспрессивностью и тем в корне меняет образный смысл репризы. Обе части, как и начальная, завершаются динамическим спуском.

Если центральные части цикла выполняют функцию отстранения от событийной канвы симфонии, то финал как раз решает иную задачу: это активная реакция на трагические катаклизмы I части. Его интенсивное саморазвитие (имеем в виду три по существу неконтрастных тематических элемента первого раздела, олицетворяющих идею постепенного становления образов противостояния, борьбы, и сурово-траурную сарабанду среднего эпизода) завершается в коде светлым, ликующим звучанием главной партии I части, которая приобретает здесь функцию эпилога, смыслового обобщения, словом, важнейшего позитивного события всей симфонической притчи[4].

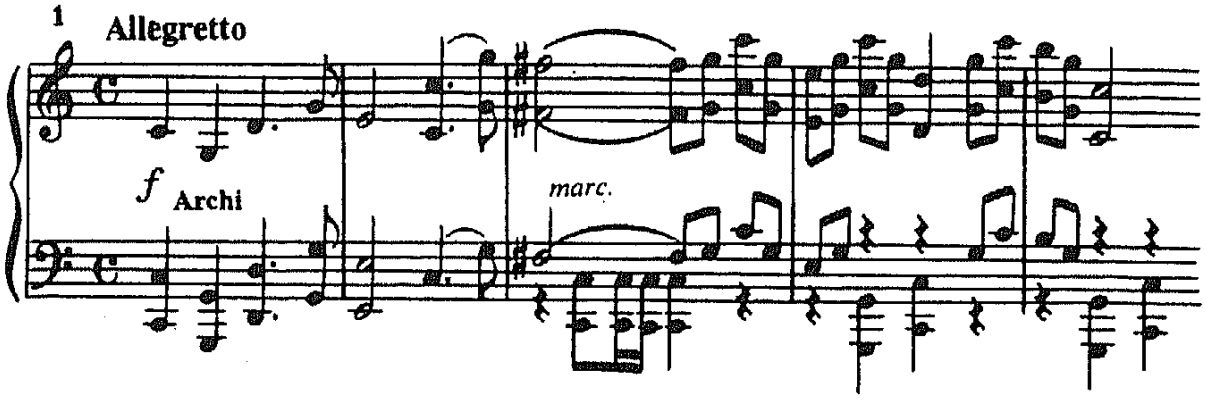
Завершение симфонии эпической аркой обусловлено, естественно, ее программным замыслом (как и позднее в 14-й симфонии). Прямые тематические реминисценции, как известно, не столь показательны для финальных частей симфоний Шостаковича. Композитор предпочитает более тонкие и обобщенные связи, обычно на интонационном уровне. Обращение к принципу обрамления в симфонии, связанной с воплощением образа Родины, заставляет вспомнить крепкие традиции отечественного эпического симфонизма (Глазунов, Танеев, Мясковский, Прокофьев).

---

[3] Скерцо написано в сложной трехчастной форме с чертами рондо, Adagio имеет развитую полиморфическую структуру: рондообразную форму с чертами трехчастности и сонатности.

[4] Форма финала — из числа свободных, индивидуализированных, в основе которой масштабная трехчастность, "основанная на принципе структурной полифункциональности" (см.: *Бобровский В.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 128).

Итак, в реализации программного замысла 7-й симфонии ведущим позитивным звукообразом становится главная партия I части, обычно определяемая как тема Родины. В ее интонационной и образной структуре — прежде всего в начальном тематическом зерне — налицо широкий генетический спектр: от кантовых традиций до славильных хоров в русских исторических операх (Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Прокофьев). Исходный "зачин" главной партии являет собой "царство" диатоники. В его основе "сцепленные" нисходящая и восходящая кварты, бесполутоновость. Однако последующее интонационное и ладовое саморазвитие темы уже как бы предвещает драматические черты и тем обусловливает возможность будущего конфликта. Появление звука *fis* сообщает теме лидийский колорит, а постепенный захват звука *es* предопределяет естественность ее перевода в минорный строй[5]:



Звук *fis* в силу особенностей своего местоположения и длительности (акцентность, ритмическая протяженность, тритоновая фоника) берет на себя функцию "водораздела": он словно "разрубает" мелодию на две половины, каждая из которых начинает жить собственной жизнью и в процессе развития приобретает образную самостоятельность. Так, например, репризу композитор начнет принципиально новым вариантом главной темы. Она здесь использована только со своей второй половины, а потому начинается как бы с вершины-источника, с трагически звучащего *fis*. Композитор замыслил этот эпизод как реквием, как всенародное оплакивание павших, а потому обе темы экспозиции здесь существенно переинтонированы, переведены в минорный лад[6]. Экспрессия главной партии усиливается дальнейшим проведением темы в уменьшенном ладу, высоком регистре, новых метрических выражениях.

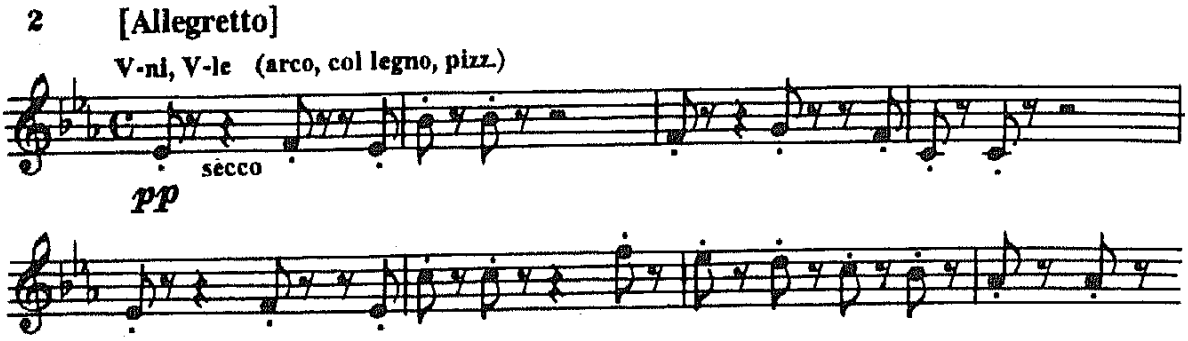
---

[5] В тональности Es-dur прозвучит эпизод нашествия, который длится 280 тактов.

[6] Отметим, что в метаморфозе побочной партии не остается и следа от ее идиллического, колыбельного настроения. Композитор трансформирует песенное начало в речевое, в своеобразное "надгробное слово". И показательно, что соло фагота звучит в fis-moll на семичетвертном ритме аккомпанемента.

Отметим и еще одно. В отличие от многих ведущих тем в первых частях симфоний Шостаковича, главная партия 7-й не представляет собой длительного накапливания ведущих интонаций. Она появляется сразу, как вполне сложившийся образ. Отсюда и ее структурная устойчивость (трехчастная форма), и преобладание экспозиционного типа изложения над развитием[7].

Основные темы экспозиции I части, как говорилось ранее, не несут в себе идею конфликта. Он возникает как бы извне — ошеломляющий, неожиданный в своей наступательной механичности, чудовищный по силе эмоционально-психологического эффекта неотвратимости. Эпизод нашествия здесь решен как гигантская динамическая "вилка" — идут одиннадцать вариаций на мелодию-остинато. В ней опосредованно отражен тип строевой песни-марша, где примитивным выглядит все: от пустенькой и нагловатой темы-посвиста до четких "квадратов" в структуре.



Подключение новых фактурных приемов и тембров, ритмов и регистров, а вместе с тем настойчивое внедрение контрапунктов остинатного плана создают постоянно нарастающую динамическую линию. Ее принято сопоставлять с классическим прототипом — с принципами развития в "Болеро" Равеля. Однако думается, что подобную аналогию было бы справедливее отнести к разработке финала 7-й симфонии и лишь внешне проводить эту параллель с эпизодом нашествия. Ведь последний призван яростно утвердить разрушительную силу негативного образа, показать, как банальный поначалу мотивчик дорастает до изображения лавины злых сил. В пьесе же Равеля и в финале 7-й симфонии суть динамического развития не имеет точек соприкосновения с миром враждебных человеку сил.

---

[7] Такая тенденция более показательна для темообразования в сочинениях Шостаковича, нередко связанных с традициями неоклассицизма (финалы 1-го фортепианного концерта и 6-й симфонии, 9-я и 15-я симфонии). Структурно завершена в I части 7-й симфонии и побочная партия: ее строение отвечает форме рондо ($ABA_1CB_1A_2$), где рефрены проводятся в главной тональности и лишены динамизации.

Приемы активизации тематизма в эпизоде нашествия открыто театральны и призваны создать обличительный музыкальный плакат. Композитор использует канон в 3-й и 5-й вариациях, излагает тему параллельными аккордами, многоярусными дублировками (4-я и 6-я вариации). В 9-й вариации появляется остинатный подголосок-стон, из которого и будет интонационно формироваться новая тема — отпора. Ее особенно интенсивное становление произойдет в последней, 11-й вариации. Затем наступает резкий слом: начинается второе звено этого гигантского батального раздела — возникает как бы традиционная симфоническая разработка. Однако ее особенность состоит в том, что сама динамика этого раздела создается не путем конфронтации тем-образов экспозиции, не за счет столкновения музыкальных идей экспозиции и эпизода нашествия. "Механизм" здесь оказывается иным: в непримиримой схватке сталкиваются сами участники баталии — новая тема (отпора) и впервые преобразованный мотив нашествия (его ядро расширяется от кварты до тритона, квинты, сексты, септимы, мотив утрачивает целостность, распадается на отдельные "осколки"). Страшный мотив нашествия еще раз возникнет в заключительной фазе I части: на музыку просветленной коды он отбросит свою зловещую тень в виде издалека доносящейся дроби барабана и одинокого тембра трубы.

Итак, 7-я симфония создавалась в самой гуще событий и в непосредственной близости к изображаемому — отсюда в манере ее письма известная плакатность, лапидарность и публицистичность. Спустя два года композитор напишет еще одну музыкальную фреску — 8-ю симфонию (1943), в которой художественное постижение событий Великой Отечественной предстанет в совершенно ином ракурсе. Родилась монументальнейшая философская трагедия, где все то, что было смыслом изображения в предшествующей симфонии, становится объектом для размышления. Характеризуя идейно-образную направленность своих драматических военных сочинений, Шостакович не раз подчеркивал принципиальную важность воссоздания в художественно-образной форме картины душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны. И если концепцию 7-й условно можно определить формулой "война и я", то психологический ракурс 8-й потребует иной акцентуации — "я и война".

Особая значимость личностного начала определила и повышенную "эмоциональную температуру" второй фрески Шостаковича о войне и мире. Годы тяжелейшей борьбы с врагом научили советских людей мужественно смотреть страшной правде в глаза, ожесточили, но и выковали волевую собранность. Именно эти перемены чутко запечатлел Шостакович в 8-й симфонии. Осознание на дистанции времени чудовищной противоестественности войны

вызвало особую экспрессивную накаленность музыки — портретная достоверность образа врага теперь уступает место метафоре, гиперболе, аллегории. Не прямые жизненные реалии, а обобщение, символ наделяют монументальную концепцию глубиной и общезначимостью.

Сила эмоционального внушения 8-й создается не противоположностью интонационно-образных сфер (в 7-й прежде всего важна была их неслиянность!), а их существованием и развитием нередко в одновременности. Единовременный контраст придает символическим образам ошеломляющую действенность.

Образная палитра 8-й потрясает своей выразительностью: трагико-философское начало противостоит злому, бездушному гротеску, который нередко приобретает фантастический, ирреальный оттенок. Воинственно-грубая маршевость чередуется с эпизодами удивительной лирической глубины и откровения. Медитация и острое размышление здесь, несомненно, доминируют, что, видимо, и дало повод критике тех лет говорить о повышенной экспрессивности, о якобы перевесе негативных эмоций и недостаточной роли противленческого начала в общей драматургической канве 8-й как о каких-то просчетах композитора! Сегодня трудно понять, как высочайший гуманизм этой симфонии до конца не был понят современниками. Однако, быть может, особого удивления этот факт и не должен вызывать: он, к сожалению, не единственный в летописи Шостаковича-симфониста[8]. Стоит напомнить, сколь нелегким и продолжительным во времени был путь к слушателю 4-й симфонии, монументальный финал которой по-своему подготовил некоторые особенности стиля и образного мира 8-й симфонии.

Если продолжить поиск генетических "точек опоры" анализируемого произведения, то следует сказать и о несомненной образно-конструктивной общности с ним I части 5-й симфонии (особенно в связи с обобщающим смыслом темы-эпиграфа), и о некоторых перекличках в образных "ситуациях" скерцо (например, второй темы скерцо-марша 8-й и скерцо 6-й). Тематически же наиболее родственными оказались, естественно, 7-я и 8-я симфонии, как два отклика художника на вселенский катаклизм — войну.

Именно с 8-й симфонии Шостакович будет последовательно обращаться к системе "кочующего" тематизма, позже авто-

---

[8] В непростой судьбе 8-й симфонии острые ситуации, к сожалению, возникали не раз. Так, она стала объектом судилища на I съезде композиторов в 1948 году. В. Захаров тогда говорил: "У нас еще идут споры, хороша ли 8-я симфония Шостаковича или плоха. По-моему, происходит что-то непонятное. Я считаю, что, с точки зрения народа, 8-я симфония — это вообще не музыкальное произведение, это произведение, которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения" (Первый всесоюзный съезд советских композиторов. М., 1948. С. 21).

цитат, аллюзий, когда той или иной мелодической идее словно становится тесно в рамках одного сочинения и она втягивает в свою орбиту разные пьесы, тем самым как бы получая пространственное развитие. Причем сами "кочующие" темы (в отличие от автоцитат) будут нередко обнаруживать образные свойства, весьма далекие от первоначальных. Чаще всего то, что при исходной версии имело действенный, императивный характер, в процессе пространственного развития приобретает медитативный или философский склад.

В тематизме 8-й симфонии мы встречаемся с некоторыми показательными случаями адаптации или значительной образной перестройки отдельных важнейших мелодических идей 7-й. Речь идет прежде всего о метаморфозе начального четырехзвучного мотива темы нашествия, который дает главный интонационный импульс к становлению и развитию философски углубленной, лирико-медитативной главной партии I части 8-й симфонии:

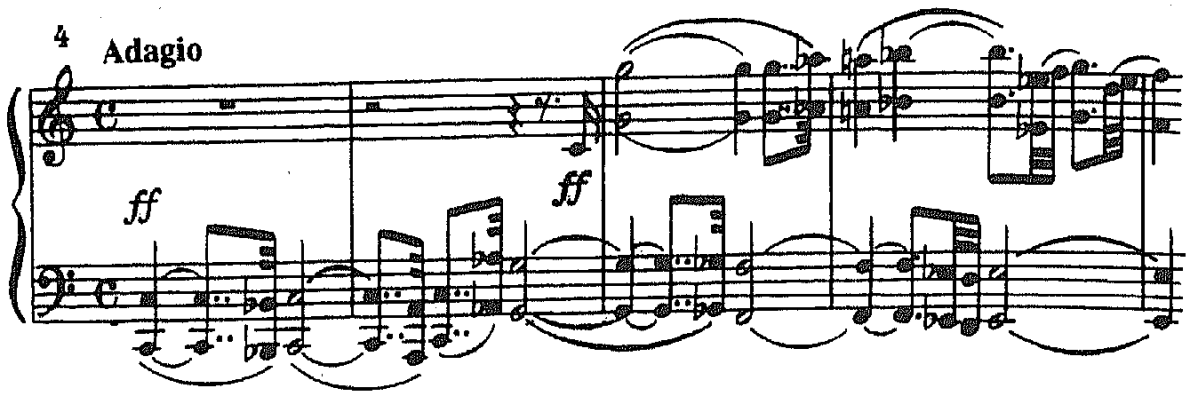


В ее образной эволюции будут, естественно, обнаруживаться разные грани и даже возникать те, что напрямую воспроизведут агрессивный лик фашистской военщины, как это имело место в эпизоде нашествия 7-й: зловещий марш второго раздела разработки I части становится очевидным тому свидетельством.

Другой пример тематической взаимосвязи двух военных симфоний дает тема-эпиграф 8-й, являющаяся свободным вариантом героико-волевой главной партии финала "Ленинградской". Начало 8-й симфонии получает смысл тревожного размышления, скорбного предчувствия. Ритмическая активность, напористость здесь заменены нарочитой тяжеловесностью, а весьма медленный темп (Adagio) проявляет в ее смысловой направленности черты императива. Кроме того, существенным оказался и пересмотр интервальной структуры темы, где восходящие ходы уступили место аналогичным нисходящим[9]:

---

[9] В анализе 8-й симфонии мы лишь констатировали начало процесса "кочующего" тематизма в симфонических (и позже камерных) произведениях Шостаковича. В дальнейшем этот принцип приобретает весьма активные функции и обнаружится при взаимосвязи 1-го скрипичного концерта и 10-й симфонии, 9-й и 10-й симфоний, 7-й и 15-й симфоний и в целом ряде других случаев.



В собирательном и волевом аспекте темы-эпиграфа критики справедливо усматривали образную перекличку с зачином 5-й симфонии как носителем позитивного начала. Однако эпиграф 8-й симфонии имеет свои отличия. Главнейшее из них — бóльшая весомость в масштабе всего симфонического цикла. В 5-й, как известно, эпиграф функционировал лишь в I части симфонии. В 8-й он становится своего рода плацдармом, на котором выстраиваются три важнейшие кульминации произведения: две из них расположены симметрично — они венчают собой разработочные разделы I и финальной частей (цифры 34 и 159). В обоих случаях тема-эпиграф изложена масштабно, пространственно: она звучит как драматическая речь, страстная проповедь. Еще одна кульминация, воздвигаемая на базе темы-эпиграфа, помещается композитором на стыке III и IV частей. Здесь возвращение к исходному материалу происходит на новом качественном этапе — драматически звучащая тема вступления как бы свернута в краткий возглас, трагический клич.

Отметим, что важнейшей смысловой особенностью системы кульминаций в 8-й симфонии становится не попытка запечатления самого трагического события, а прямой протест по поводу творимого зла, то есть непосредственная психологическая реакция личности, неумолимо вовлеченной в мясорубку войны.

Именно тот факт, по мнению В. Бобровского, что три кульминации симфонии выстроены на едином материале, развитие которого идет как бы по спирали, сообщает теме-эпиграфу в известной мере признаки рефрена, а самому пятичастному циклу придает очевидную монолитность, архитектоническую выверенность.

Есть у темы-эпиграфа и еще одна чисто конструктивная функция: в исходной мелодической идее симфонии содержится то главное звено, которое возьмет на себя роль интонационной "фабулы", — лаконичная сквозная попевка, свободно "прорастающая" в виде ключевого ядра в темообразовании всего цикла. Таковым избирается секундово-терцовый комплекс с содержащимся в его недрах секундовым мотивом (восходящим или нисходящим), гене-

тически связанным с интонациями lamento, символикой секвенции Dies irae.

Действительно, в каком бы тематическом звене любой части ни проводился интонационный анализ его мелодической структуры, исходная попевка в том или ином варианте будет непременно присутствовать. Так, нисходящее секундовое движение в начале темы-эпиграфа сменяется его восходящим вариантом (из темы нашествия) в первом такте главной партии I части, который, как говорилось, дает толчок саморазвитию этой темы.

В вокальной по своей природе побочной теме I части скорбно-причетные элементы, непосредственно связанные со сквозной интонационной идеей симфонии (звуки *h-c-h*), усиливают заложенное в ней драматическое содержание. Постепенное его обнаружение (например, в третьем разделе разработки) совпадает с одной из трагических вершин I части. Здесь мотив побочной оказывается как бы свернутым, переключенным из кантиленной "ситуации" в речевую — он воспринимается криком отчаяния, зовом, мольбой.

В двух идущих подряд скерцо, где словно в киноленте дается "крупный план" врага (II часть — марш-скерцо, III — скерцо-токката), доминирующая роль сквозной интонационности ощущается и в авторском, и в цитированном тематизме. Так, во II части и вступительный раздел, и основная тема, заимствованная композитором из модного немецкого фокстрота "Розамунда", восходят к уже знакомому комплексу. А в III части мы его узнаем в пронзительных "выкриках" деревянных духовых с резкими октавными скачками (звуки *e-f-e*)[10]. На гребне кульминационного развития второго скерцо, где особую стимулирующую роль играют остинатные динамические нагнетания, провозглашается (в виде прямой реакции на содеянное, увиденное и пережитое) тема Пассакальи. Само ее вторжение на *fff* многозначительно. Эта музыкальная идея воспринимается как новое слово в череде трагических размышлений о войне. Вместе с тем по своему интонационному наполнению она скорее результат, чем исток. К подобным мелодическим концентратам вполне приложимо понятие "тема-процесс", интонации которой активно складывались, формировались в нашем сознании уже на предыдущих этапах развития симфонической концепции. Ее корни проросли из эпиграфа и темы главной партии I части.

---

[10] Форма двух скерцо достаточно сложна и развита — ведь Шостаковичу не только был важен их контраст с непосредственно соприкасающимися Adagio и Пассакальей (IV часть): ему необходимо было внести свои отличительные нюансы в каждый музыкальный портрет врага. Отсюда многоплановость средних частей и наличие внутри каждой зримых образных метаморфоз. Маршевая II часть полиморфична: она объединяет в себе черты сонаты без разработки и двухтемного рондо, где в репризном разделе обе темы контрапунктически объединяются (ц. 64). Форма скерцо-токкаты — сложная трехчастная: ABA-C-ABA.

Приведем комплексный пример, из которого станут очевидными наличие сквозного интонационного зерна в тематизме симфонии, мелодическая подготовка темы Пассакальи и дальнейшее развитие исходной попевки в темообразовании финала:



Обратим внимание на то, что одна из самых многозначных, по-своему загадочных и вместе с тем поразительно органичных код в симфониях Шостаковича звучит именно в 8-й. В отличие от кодыитога 7-й, завершающей все развитие реминисценцией величественного образа Родины, эпилог 8-й гораздо менее предметно реален. Он воспринимается как психологическое многоточие, как надежда на весеннее преображение жизни. Темы как таковой теперь нет, и лишь через отдельные осколки, мелодические "блики" неспешно повторяется мотив исходной секундовой попевки. Звук и символ здесь неразделимы, потому что звук оказывается не средством изображения, а истоком накопленных веками значений и смыслов. У слушателя может создаться впечатление, что все проис-

ходящее в этой симфонии, о чем так напряженно размышлял автор, протекало как бы в двух системах времени — реально-хронологическом и "астральном", вечном...

Тихая кода 8-й возникает подобно озарению, которое овладевает нами сполна, и все пережитое оказывается длительной подготовкой этого внезапно открывавшегося нового ощущения времени.

В образном мире этой симфонии наряду с медитативной сферой впервые был исключительно крупно экспонирован тип "злого" скерцо — механистического, агрессивного, несущего в себе дух разрушения. Существенно обострилась и сама традиционная для музыки Шостаковича взаимосвязь участников дилогии — скерцо-пассакалья.

Напомним, что для мировидения Шостаковича (как и многих мастеров-новаторов XX века, таких, например, как Г. Малер, И. Стравинский, А. Шнитке или П. Пикассо, В. Мейерхольд, Ф. Феллини) всегда было естественным соединение кричаще-разнородного — высокого и низкого, банального и эзотерического, смелое расслоение ткани на, казалось бы, несовместимые пласты, введение пространственных эффектов, элементов театральности.

В партитуре 8-й симфонии именно два скерцо (II и III части вкупе с "батальными" эпизодами в разработках I и IV частей) становятся главным "плацдармом", на котором разворачивается контрдействие, то есть совершается переключение в полярную сферу, необходимую как временное отстранение от сквозной трагико-философской линии. Без него, как известно, не обходятся ни художественная проза, ни театральная пьеса, ни кинофильм.

При этом весьма показательным оказывается не только ощущение общего динамического восхождения как итога скерцозного натиска, на гребне которого возникает пассакалья (одиннадцать вариаций), но и противопоставление образного монолита IV части, выполняющей в цикле функцию трагедийной кульминации, — внутренней дискретности, смысловой монтажности финала[11]. Однако все составляющие его элементы, включая и периферийные темы, напрямую связаны с главной идеей симфонии.

Композиционные средства, приемы развития и темообразования свидетельствуют о кристаллизации в 8-й симфонии разнообразнейшего опыта предшествующего этапа творчества Шостаковича-симфониста. В частности, мы не упоминали в этой связи о блестящей технике сплавления мотивов: контрастных и производных, авторских и заимствованных. Укажем, например, что в I части "пропущенный" в начале репризы главной партии такт из темы нашествия оказывается возвращенным в коде, где к нему — чрез-

---

[11] V часть симфонии написана в рондосонатной форме с четырехголосным фугато в разработке, зеркальной репризой и кодой.

вычайно органично и ювелирно точно — "подгоняются" и зерно эпиграфа, и другие фрагменты основной темы. Стоит указать и на блестящую технику образного перевоплощения тем, обнаружения в них совершенно неожиданных граней, подчас абсолютно контрастной "изнанки". Сошлемся лишь на отдельные звенья в цепи образных преобразований побочной партии I части, таких, как скромный распев в духе крестьянской песни или крики отчаяния в разработке.

Примененные в 8-й симфонии формы не свидетельствуют о выдвижении каких-либо новых принципов. Скорее здесь можно говорить о новых комбинациях в пределах устоявшихся архитектонических систем. В частности, в анализах предшествующих симфонических сочинений Шостаковича уже шла речь об излюбленном этим художником обращении к двум типам структур — полицентрической (4-я, 6-я) или с приматом I части (7-я). В 8-й имеет место случай объединения двух принципов: I часть выделена масштабно, но все последующие не играют подчиненной роли. Кроме того, имеют место распространенный в архитектонике у композитора прием объединения частей в субциклы (с III по V части идут без перерыва) или тенденция к переменности функций формы (финал выполняет роль своеобразных репризы и коды всего цикла).

В 8-й симфонии Шостакович беспощадно обнажил правду Великой Отечественной войны. Поэтому сегодня, оставив данью прошлому разговоры о трудном восприятии этого сочинения, о якобы угнетающем воздействии ряда ее трагических эпизодов, поставим его в один ряд с документальными фильмами и честными военными мемуарами.

В следующей симфонической фреске от Шостаковича ожидалась симфония победы, тем более что она создавалась в победном 1945 году. Но, если можно так сказать, произошла "подмена" жанра, а именно: художник еще в 1944 году задумал монументальный цикл (о чем сообщалось в прессе), но из-под его пера в течение одного месяца родилась миниатюрная композиция, по сути — камерная симфония. Думается, что лаконизм 9-й симфонии оказался той необходимой альтернативой обязательной официально-парадной монументальности, которая в значительной степени искусственно навязывалась советскому симфонизму в послевоенный период.

В симфонической летописи Шостаковича 9-я стала реализацией внутренней психологической разрядки после гигантских концепций 7-й и 8-й. Однако это светлое сочинение, полное неподражаемого юмора и искренней задушевности, тогда показалось, мяг-

ко говоря, неожиданным[12]. Но именно такой замысел и потребовал более простых и непосредственных средств выразительности, известного возврата к опыту классического симфонизма.

Афористический тип изложения (пять коротких частей) не сделал 9-ю симфонию беспроблемной, не лишил ее образной полноты и многогранности. Напротив, она по содержанию едва ли в чем уступает масштабным концепциям Шостаковича. Обрамляющие части всей композиции (подобно скерцо 5-й симфонии и финалу 6-й, скерцозным частям фортепианных квинтета и трио) напрямую связаны с массовым музыкальным бытом — в них слышны гомон улиц, ликование площадей, на которых разворачивается всенародное празднество. По музыке они декоративны, подчеркнуто театрализованы и воплощают идею коллективной образности. II и IV части симфонии гораздо более интимны и личностны. В Moderato, с поэтической мягкостью его лирики, доверительностью интонаций, грустной задушевностью, многое идет от вокальной стихии (очевидна, на наш взгляд, образная перекличка этой части с первым ариозо Катерины Измайловой "Я однажды в окошко увидела"), а затем получит дальнейшее развитие в инструментальных кантиленах Шостаковича (в лирике 10-й симфонии, 2-го виолончельного концерта, 7-го и 8-го квартетов[13]).

IV часть (Largo) — пожалуй, единственная, которая давала повод связать содержание симфонии с событиями только что отгремевшей войны. Чрезвычайно сжатый музыкальный эпизод (он занимает всего 32 такта) — то ли воспоминания о борьбе, то ли реквием ее жертвам. Траурно-триумфальный ритуал фиксирует внимание слушателей на чувстве скорби и, как нередко бывает у Шостаковича, усиливает экспрессивность момента выразительностью речевого начала, как бы авторского слова.

В центр симфонии помещено быстро мелькающее скерцо (Presto) — холодноватое и слегка инфернальное по колориту. Подобные фантастические "лики" нам уже знакомы (скерцозные эпизоды 4-й, скерцо 6-й симфоний): в оркестровом колорите преобладают "сухие" тембры деревянных и струнных, в фактуре — графически обнаженные линии. Тематизм нередко возникает из фона и с легкостью вновь исчезает в нем. Еще один показательный штрих

---

[12] Сегодня просто чудовищным кажется то, что звучало в адрес 9-й симфонии, например, на собрании в Союзе композиторов в 1948 году. М. Коваль, в частности, утверждал: "Каким же карликом показал себя Шостакович среди величия победных дней! Хочется спросить, на что он рассчитывал, создавая в 9-й симфонии вместо образа победившего советского человека образ беспечного янки, бездумно напевающего веселый мотивчик". — Сов. музыка, 1948, № 1. С. 68.

[13] Именно через тему Moderato 9-я и 10-я симфонии окажутся напрямую связанными и тематически: мелодия Moderato получит новую окраску во вступительном разделе к финалу 10-й симфонии.

привносит механически ровное движение, моторная ритмика. Настроения каждой части цикла устойчивы, а столкновения, которые были бы способны привести к последующему развитию, в них отсутствуют.

Словом, 9-я построена по принципу образных сопоставлений в системе дополняющего контраста и в ее полицентрической форме автор рассчитывает на синтезирующее сознание слушателей.

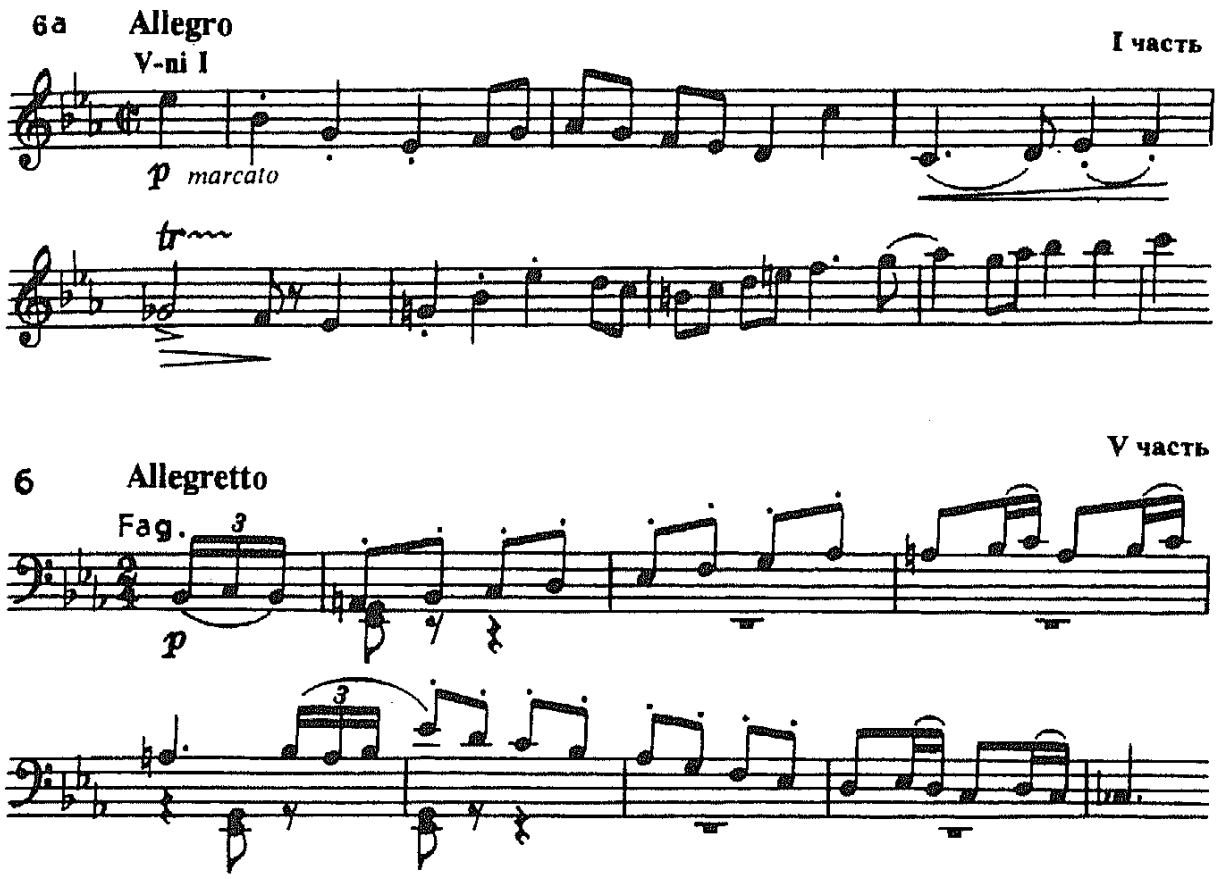
И еще к одной стороне слушательской активности словно взывает Шостакович — к нашей музыкально-исторической памяти. 9-я симфония (как и финалы 1-го фортепианного концерта, 6-й симфонии или виолончельной сонаты ор. 40) имеет в своем стиле элементы неоклассицизма. В качестве известной "модели" композитор избирает тип венского классицизма (Гайдн и Моцарт в первую очередь), а также во многом идет по пути "Классической симфонии" Прокофьева. В этом плане целесообразно будет взглянуть на произведение с точки зрения соотношения в нем черт, привнесенных ориентацией на избранную "модель", и тех, которые окажутся "продиктованными" сложившимся стилем мастера.

Несомненно, на первоисток будет указывать стройная темповая драматургия цикла, состоящего из пяти коротких, образно контрастных частей. Уже первые две предложат характерную антитезу быстро — медленно (Allegro — Moderato), а две последующие ее повторят, но как бы в усиленном виде: очень быстро — очень медленно (Presto — Largo). V же часть будет выполнять функцию постепенного переключения от замедленного движения IV части к стремительному темпу финала.

Важным фактором окажется и четкая жанровая сориентированность каждой части: здесь чередой проходят романс[14] — скерцо — тарантелла — надгробное слово — галоп. Возможно, именно этот фактор предопределил как характер тематизма, так и принципы его изложения и развития. В подвижных частях будут доминировать темы-движения, нередко создающие игровые ситуации массовых действ и словно сошедшие с подмостков театра представления. Их интонационное содержание нарочито упрощено, нередко сведено к примитиву гаммообразных или трезвучных движений. Последнее допускает естественность обращений, свободных симметрий, зеркальных отражений. Подобные мелодические конструкции превращаются в своеобразные "темы-перевертыши". По такому принципу, например, прочерчен мелодический рисунок главных партий I и V, отчасти III части:

---

[14] Первая тема этой части имеет свой прототип в медленной части 2-го квартета и будет продолжена в лирике 4-го квартета. Её вокально-речевое интонирование подчеркнуто частой (почти каждые один-два такта) сменой размера.



Разумеется, преобладающим при подобном тематизме оказывается экспозиционный метод изложения и подчеркнутая структурная замкнутость каждой партии, разделов в частях. Так, приведенные в примере основные темы обрамляющих симфонию частей (как и главная партия III части) изложены в простой трехчастной форме.

В этом плане обратим внимание и на другие средства в подчеркивании структурных "цезур". В их числе нередкое обращение к периодичности, повторам "квадратных" периодов, особая роль автентических каденций, а также кадансов, открыто приближенных к классическому стилю галантной мелизматикой и трельными "росчерками".

Три из пяти частей симфонии написаны в разных вариантах сонатной схемы, и лишь средние предлагают иные структуры (III часть имеет сложную трехчастную форму, IV — расширенный период с чередованием двух контрастных элементов: ABA_1B_1).

Миниатюрная сонатная форма I части характеризуется нарочито "дотошным" следованием канонам классической модели. Налицо все, включая редчайшее в инструментальной музыке Шостаковича повторение экспозиции[15] (в ней обратим внимание на эле-

[15] Аналогичный случай — в I части 3-го квартета, скерцозной по музыке и классицистски выверенной по пропорциям.

ментарность тональных соотношений основных тем: T — D). Традиционность разработки демонстрируется двумя разделами, где первый дает "крупный план" главной партии (ритмическое увеличение, обращение, контрапункты), а второй, разумеется, предоставляет такое же право побочной. Именно она, в отличие от многих тем-движений, общих форм мелодизированной фактуры, являет собой именно музыкальный образ — причем ярко театрализованный. Это нередко встречающийся в "игровой" музыке Шостаковича мотив-посвист, что-то вроде беззаботной уличной песенки (подобные мотивы возникали в трио чисто жанровых скерцо)[16]. Игровая ситуация, возникающая в сфере побочной партии, во многом стимулирована и диалогической идеей — бездумный и вольный посвист флейты-пикколо предваряется нарочито тяжеловесной "репликой" тромбона (восходящая кварта). Значение последней особенно подчеркивается в репризе, где участник этого комедийного ансамбля словно сбивается, вступает невпопад и лишь после известных усилий восстанавливает свою полноправную роль в диалоге.

Рассматривая структурные "показатели" других сонатных разделов симфонии, отметим и полифонизм II части — явление многократно представленное в инструментальной музыке Шостаковича. С одной стороны, здесь налицо соната без разработки. Две лирические темы — кларнетовая (грустно-романтическая) и струнная (с легкой вальсовой "подсветкой", ц. 57), мягко дополняя друг друга, тонально объединяются в динамизированной репризе (экспозиция: h — f, реприза h — H). Их тонкая эмоциональная соотнесенность все же требовала своего итога. Так родилась мягко угасающая кода (материал главной партии), а вся форма части в целом приобрела и ракурс трехпятичастности: $ABAB_1A_1$[17].

Одной из граней в изучении 9-й симфонии в ее соотнесенности с классицистской моделью встает характер инструментовки, то есть специфика оркестрового облика партитуры. В связи с общим камерным колоритом пьесы оркестр здесь экономен, звучность облегчена, не встречаются массированные tutti или инструментальная полифония пластов. Композитор избирает совершенно иной принцип, где ведущая роль отводится струнным, а духовые нередко берут на себя функцию солистов и тем по-своему усиливают театральный склад музыки симфонии. Так, в I части уже шла речь о комедийном дуэте флейты-пикколо и тромбона, во II — романсо-

---

[16] М. Сабинина справедливо относит мелодии подобного типа к рангу "кочующего" тематизма: сходные обороты возникали в скерцо 3-го квартета и 5-й симфонии. См. ее книгу "Шостакович-симфонист" (М., 1976).

[17] В литературе о симфониях Шостаковича встречается определение формы этой части как двухтемного рондо.

вую тему поет кларнет, в трио III части (ц. 57) возникает горделивое соло трубы, чуть приближенное к патетике "испанских" образов русской музыки. Но особенно ответственную роль играет в симфонии фагот. В IV части он произносит трагический монолог, который возникает как реакция на императивно-повелительные возгласы тромбонов. Но этим его роль тембра-персонажа отнюдь не исчерпывается. Напротив, он, как двуликий Янус, постепенно оборачивается совсем иной стороной, и слова проповедника (через прием accelerando) сменяются озорной пляской комического героя. Таким путем — прежде всего через смену жанровых ориентиров (от речевого к танцевальному) — осуществляется необходимая для слушательского восприятия перестройка, тонкое переключение из сферы остродраматического (Largo) в область шутовства и лицедейства (финал).

В заключение анализа рассмотрим последний вопрос, который может быть сформулирован как проявление стабильных черт стиля Шостаковича-симфониста в контексте сочинения, взаимосвязанного с избранной моделью. Они, разумеется, здесь налицо и с легкостью могут быть обнаружены, например, в интонационном содержании пьесы и в ее драматургии. Полицентрический цикл, в своем наиболее "чистом" варианте представленный в 9-й, не требовал, естественно, никаких тематических реминисценций или лейтмотивных "усилий". Мощным объединяющим фактором здесь становились сквозные интонационные идеи — трезвучности, гаммообразности, но особенно — квартовости[18].

Важным средством контраста в симфонии становится традиционное для стиля Шостаковича противопоставление диатоники (в темах игровых, с жизнеутверждающей образной сутью — таковы главная и побочная темы I части, главная партия финала) и хроматики. В последнем случае имеется в виду не острая, диссонирующая "злая" фоника, а скорее мелодии медитативного склада, никнущего характера с привлечением излюбленного композитором альтерированного минорного лада (тема II части написана во фригийском ладу с альтерированными IV и V ступенями и с применением эффекта полиладовости h — c и др.).

Наконец, скажем и об отдельных эпизодах (правда, весьма редких в этой симфонии), где применяется распространенный в

---

[18] Так, с семантикой восходящего квартового хода в ямбической структуре оказались связанными темы наиболее театрализованные, жизнеутверждающие в своей основе. В их числе квартовая "реплика" тромбонов из побочной партии I части или квазииспанская тема солирующей трубы в трио III части. Иной образный смысл воплощали темы, содержащие подчеркнутую интонацию нисходящей кварты (обычно на пониженных ступенях лада), которые принадлежали к сфере лирико-драматических эмоций; вспомним о теме кларнета из II части или о соло фагота в Largo.

стиле Шостаковича прием явственной образной трансформации, обнаружения контрастной "изнанки", в частности принципиальный сдвиг беззлобно-игрового в сферу мятежного, предгрозового. Речь здесь конкретно идет о драматургическом плане III части, в развитии которой возникают черты конфликта и импульсивных преобразований исходного образа. Чувство тревоги, беспокойства несет в себе и разработка финала, где глуховатые раскаты литавр, органные пункты валторн и трубы временно окрашивают музыку в жутковатые тона.

Словом, как любое значительное явление настоящего искусства, 9-я симфония способна порождать у слушателя всевозможные ассоциации, предоставлять ему полный простор для индивидуального восприятия, давать пищу самым разным толкованиям заложенного в ней смысла.

Следует обратить внимание на масштабность влияния симфонизма Шостаковича уже в годы Великой Отечественной. Причем это не только проявлялось в стилистических устремлениях русского симфонизма, но и имело, по сути, определяющую роль для симфонических исканий композиторов других национальных республик. В качестве примера сошлемся на 1-ю симфонию К. Караева (1944), представляющую собой по-шостаковичевски остроконфликтный двухчастный цикл, в котором обобщенно воспроизводятся трагедийные события тех лет. Это стало содержанием I части, где предстают образы борьбы, в том числе и в маршевых мотивах среднего раздела, напоминающих азербайджанский народный танец "Яллы". Как реквием погибшим воспринимается музыка II части — напряженная цепь полифонических вариаций. Стилистическая связь с музыкой Шостаковича и Баха ощущается и в таком сочинении Караева, как "Пассакалья и тройная фуга" для симфонического оркестра.

Достаточно разносторонне тему Отечественной войны отразил в излюбленном жанре Н. Мясковский. Из трех его "военных" симфоний две были прямым откликом художника на испытания, выпавшие его народу. Лирико-драматическая 22-я (1941), несколько опередив 7-ю Шостаковича, хронологически стала первой советской симфонией о войне и мире. Подчеркнуто жанровая 23-я (1941) выполняла роль своеобразного интермеццо. Ее тематическим материалом стали песни народов Северного Кавказа (Мясковский, как и Прокофьев, Ан. Александров, жил в те годы в Нальчике), а жанровое содержание композитор уточнил названием "Симфония-сюита". Остроконфликтные образы стимулировали трагедийный пафос 24-й симфонии (1943), которая создавалась одновременно с 8-й симфонией Шостаковича и по своему образному тону до известной степени может быть с ней соотнесена.

Во всех трех симфониях Мясковского трудно обнаружить принципиально новые черты в художественном методе композитора. Скорее налицо обратное — собственный богатейший опыт симфониста вкупе с опорой на классические традиции отечественного творчества оставался для маститого художника базовым.

Как 7-я и 8-я Шостаковича, 22-я и 24-я симфонии Мясковского дают разные ракурсы в отражении военной темы. 22-я, законченная уже на пятом месяце войны, наделена, подобно 8-й, 12-й и 16-й, обобщенной программой. Мысль о скорой грядущей победе составляет главное содержание, к которому устремлено все развитие.

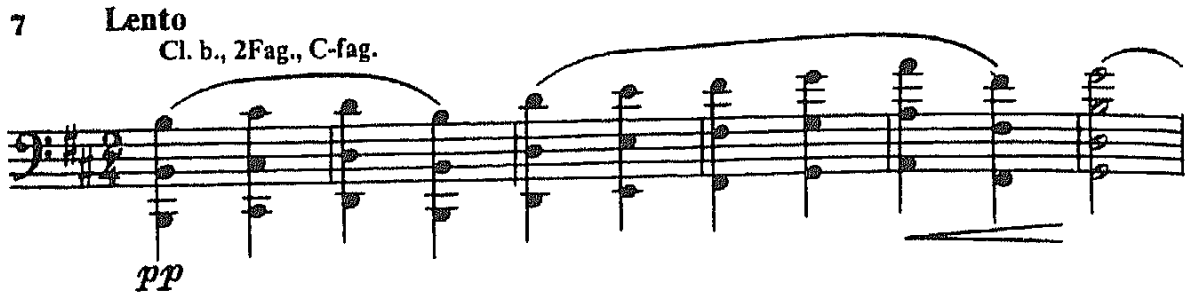
Иное в 24-й. В ней гораздо меньше иллюстративности, военные события не предстают здесь через традиционную знаковость батальной музыки. Гнев, скорбная лирика и мужество становятся ее главными образными ключами. Осмыслить пережитое (правда, без социальной оценки) — вот к чему стремится композитор в первую очередь. Утверждая это, мы прежде всего имеем в виду саму типологию характеристики негативных сил в обеих военных симфониях мастера.

В отличие от аналогичных сочинений Бартока, Мартину или Шостаковича, в симфониях Мясковского "лик врага" остается словно за кадром, в силу чего механистические движения, темы-оборотни, гротеск и гипербола, столь распространившиеся в музыкальном искусстве XX века, не используются как "инструменты" запечатления образов нашествия и разрушения. Напротив, подобно Шапорину и Шебалину, Мясковский вполне обходится слегка модернизированными, но в целом достаточно традиционными для классического симфонизма приемами создания образных антитез. Музыка не наделяется здесь масштабностью конкретных социальных ассоциаций и прежде всего стремится к художественному обобщению.

22-й симфонии композитор дал подзаголовок "Симфония-баллада". Указание на конкретный жанр не случайно и имеет непосредственные проявления как в драматургии произведения, так и в системе его средств выразительности. Прежде всего о балладном складе этого сочинения свидетельствует слияние эпической повествовательности с лирикой, драматического тона с изобразительным началом. Три части пьесы идут без перерыва и тем как бы приближаются к масштабной одночастной поэмной форме с контрастными эпизодами, возникающими как главы повествования.

Важным фактором объединения формы произведения становится тема вступления к I части. Она приобретает лейтмотивную функцию, появляясь на "водоразделах" всей конструкции. С наплывами образа в разных частях во многом связана программная линия симфонии. Мясковский писал об этой сквозной музыкаль-

ной мысли: "...Тема вступления (и весь характер последнего) заключает в себе интонации предчувствия надвигающегося бедствия, уже прямой угрозы (переход ко второй части), воспоминания о нем (конец симфонии)"[19].



Давая расшифровку смысловой задачи темы вступления на разных фазах формы, Мясковский имел в виду ее реминисценции перед разработкой I части (4 такта до ц. 23), перед медленной частью, приближенной по характеру (как и в 5-й, 6-й, 16-й симфониях) к колыбельной (ц. 57). Звучит она и в коде финала (ц. 115).

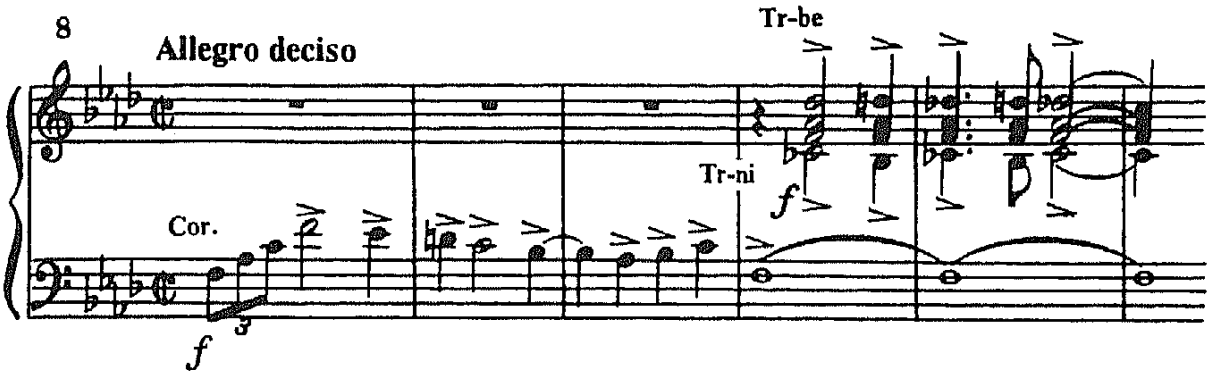
Среди балладных признаков 22-й симфонии немалую роль играет сам характер главной партии I части. Перед нами бесспорно повествовательная тема, звучащая в нижнем регистре струнных. Ей свойственны ямбический зачин, диатонический склад, выделение квартовых ходов в общем поступательном движении.

Этому собирательному образу композитор придает видную роль и включает его в когорту тем, замыкающих все "здание" симфонии синтетической кодой, столь распространенной в лирико-драматическом симфонизме Мясковского. Здесь чередой проходят тема "нашествия" (ц. 92) из II части, главная партия I части, звучащая в увеличении, и вступление к симфонии. В тезисе о стабильности некоторых архитектонических черт симфонического мышления Мясковского стоит упомянуть и об излюбленной композитором многоэлементности в зоне побочной партии I части, где возникает венок лирических тем (первая — ц. 14, вторая — ц. 16, третья — ц. 17), и о неизменном приоритете формы рондо-сонаты в финале.

24-я симфония выделяется среди поздних сочинений Мясковского своим трагическим накалом. По силе заложенной в ней экспрессии она сродни 6-й симфонии, и, как уже говорилось, ее остроконфликтные, напряженные образы по широте замысла сопоставимы с 8-й симфонией Шостаковича. В ней получают широкое развитие эпизоды волевые и скорбно-суровые, героические и исполненные лирического волнения. Наиболее конфликтны об-

[19] Из письма Мясковского к К. С. Сараджеву от 5 мая 1943 года. Цит. по кн.: *Иконников А.* Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1982. С. 271.

рамляющие звенья трехчастного цикла симфонии. Так, военная фанфара (сигнал валторны) и импульсивные аккорды медных создают во вступлении к I части образ Родины в опасности:



В 24-й симфонии обилие песенных тем. Показательна в этом отношении главная партия I части — волевой песенно-маршевый образ, в котором нетрудно заметить интонационную близость к маршевым песням периода Великой Отечественной. Ее жанровые корни проясняют остинатный ритмический пульс литавр и контрабасов, а также попевочно-вариантный тип развертывания мелодической линии. Эта тема проходит через весь цикл симфонии, постоянно стимулируя своим появлением энергию, волю к действию. Так, в конце II части она энергично переводит музыкальное развитие из сферы медитаций в русло активного действия (эта часть цикла, подобно Пассакалье 8-й симфонии Шостаковича, построена на мерных повторениях скорбно-суровой темы), а в финале, соединяясь с его основной мужественной темой, способствует оптимистическому выводу.

По-своему песенны и обе побочные темы I части. В первой из них подчеркнут национальный русский колорит: здесь и традиционный для лирических пейзажей родных просторов тембр кларнета, особая широта дыхания и пространственность. В драматургическом же плане, как и в 22-й симфонии, Мясковский особо выделяет тревожный образ второй побочной партии. Эту остродраматическую тему он также делает сквозной, включает ее в разные образно-смысловые ситуации: например, она возникает в среднем разделе II части (в ритмическом уменьшении и имитационной фактуре), дважды появляется в финале (в разработке и в коде она контрапунктически объединяется с его богатырской главной партией).

В связи со сказанным стоит отметить особую роль в 24-й симфонии полифонии как ведущего метода в развитии тематического материала.

Напротив, совершенно иные принципы, иные "механизмы" привлекались композитором в работе над 23-й симфонией,

где он намеренно отказался от драматургически действенной композиции. Серия ярких картин и броских жанровых зарисовок из народной жизни составляет содержание этой симфонии-сюиты. В ней, следуя традициям русских классиков, Мясковский с удивительной бережностью и тактом использовал десять подлинно народных тем Северного Кавказа: кабардинские (пять), осетинские (три) и нартские (две). Композитор не стремился здесь к широкому симфоническому развитию — главным принципом становится контрастное сопоставление жанровых кадров-эпизодов, в которых народные темы развиваются путем варьированного повторения[20]. По сути, почти в первозданном виде мелькает череда тем трагических и скорбных, лирических и героических, застольных и шуточных. Вписывая их в традиционные контуры трехчастного симфонического цикла, где обрамляющим быстрым частям контрастирует медленная средняя, Мясковский вместе с тем выстраивает общий план сочинения, соотнося его со сложившимися образными рамками военных симфоний. I часть более всего тяготеет к трагико-героической образности, средняя — к лирической медитации, а финал завершался в торжественных тонах.

При всех очевидных достоинствах этого сочинения с его красочностью, тяготением к декоративно-орнаментальному типу письма оно не претендует на особую проблемность и отчасти вполне довольствуется иллюстративностью.

Среди военных сочинений С. Прокофьева 5-я симфония (окончена в августе 1944 года) занимает особое место — она не только завершает целый период художественных исканий мастера, но и знаменует его возвращение к симфоническому жанру после шестнадцатилетнего перерыва.

Закончив 5-ю симфонию, композитор сразу замыслил 6-ю, однако ее завершение пришлось уже на послевоенный период (непосредственно после ее окончания в 1947 году композитор создает вторую редакцию 4-й симфонии). "Военные" симфонии Прокофьева весьма различны по своему замыслу, жанровым характеристикам, драматургической направленности — подобное явление мы уже отмечали при сравнении симфонических сочинений Шостаковича и Мясковского. Первая фреска являет собой героический эпос, она потрясает жизнеутверждающей силой, богатырским духом, воспеванием величия родной земли. Вторая прежде всего впечатляет глубиной лирико-драматической экспрессии, ее программные мотивы напрямую связаны с осознанием трагических всполохов войны. Словом, перед нами предстает типичная образная антитеза русских 5-х и 6-х симфоний: вспомним роль этой контрастной

---

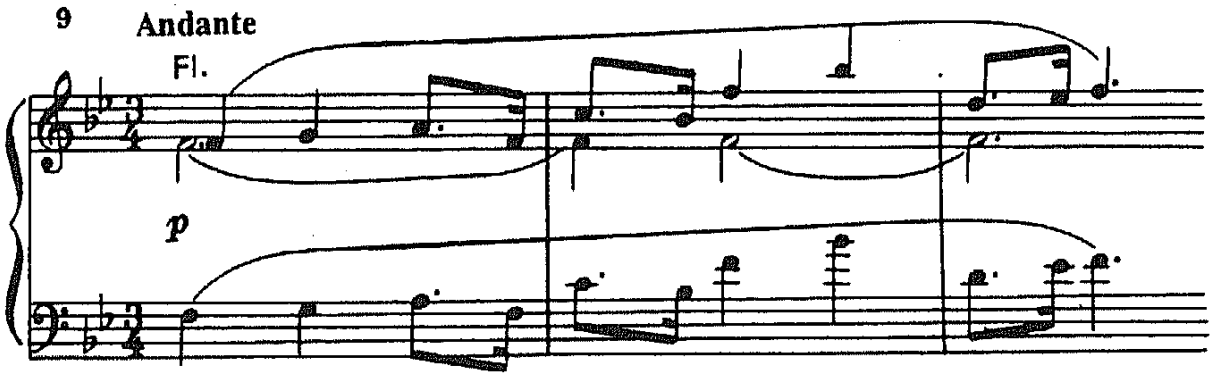
[20] Ведущую роль приобретают рондообразные структуры: с элементами сонатности в крайних частях и трехчастности в средней.

"пары" в симфонической летописи Чайковского и Глазунова, Мясковского и Шостаковича.

Около полутора десятилетий отделяют ранние симфонические циклы Прокофьева от трех завершающих работ в этом жанре. Разумеется, последние, развивая устоявшиеся черты симфонического мышления композитора, привнесли в его стиль новые качества[21].

Общеизвестно, что для симфонизма Прокофьева всегда была характерна тесная связь между его инструментальными партитурами и сценическими композициями. В ранних симфониях она проявлялась особенно непосредственно: 3-я создавалась на материале оперы "Огненный ангел", 4-й симфонии дала жизнь музыка балета "Блудный сын". В поздних симфониях эта связь сохраняется, но приобретает более опосредованное выражение — через четкую очерченность образов-персонажей, стремительный темпоритм, через острую характеристичность, наглядность, "зримость" звукожестов (последнее определение принадлежит Б. Асафьеву).

Поясним сказанное конкретными примерами. Основная лироэпическая тема 5-й симфонии, связанная, несомненно, с образом Родины, с запечатлением богатырского, героического духа, имеет прямых предшественников и как бы своеобразных двойников в сфере аудиовизуальных творений Прокофьева. Свободно льющаяся эпическая тема-дума главной партии I части в процессе своего развития приобретает все более мужественный, героический облик.



Унисонное изложение, педализирование основных устоев B-dur, диатонический склад темы свидетельствуют о ее родстве с вокальными мелодиями. В частности, речь может идти о близкой к ней теме хора "А и было дело" из "Александра Невского" или об ариозо Кутузова "Бесподобный народ", которое становится воплощением ведущей патриотической идеи в опере "Война и мир". От-

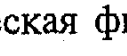
[21] Не следует забывать, что за полтора десятилетия, отделяющих 4-ю симфонию от 5-й, искания композитора в сфере симфонизма интенсивно протекали в жанрах инструментального концерта (2-й скрипичный, 4-й и 5-й фортепианные), музыкального театра ("Ромео", "Золушка", "Семен Котко", "Дуэнья", первая редакция "Войны и мира") и кинематографе ("Александр Невский").

метим, что их изложение в тональности B-dur не случайно, ибо в "ладовой символике" Прокофьева этот лад постоянно связывался с идеей героизма, преданности Родине.

Заметную роль в тематизме 5-й симфонии выполняют и скерцозные, игровые темы-движения, в которых безраздельно господствуют изящная танцевальность, озорство. Так, ярко театрализованными оказались заключительная партия I части (ц. 9) и первый эпизод рондо-сонатного финала (ц. 83), а поначалу и легкий, игривый образ скерцо (II часть). В них многое порождено уличным духом экспозиционных массовых сцен "Ромео", галантной элегантностью и бесшабашным шутовством неустрашимого Меркуцио.

Фиксируя новые качества в симфоническом мышлении Прокофьева последнего десятилетия творчества, выделим и значительное усиление фактора интонационной взаимосвязи в системе тематизма каждого крупного сочинения. Если ранние симфонии композитора представляли собой обилие разнохарактерного тематизма, то в 5-й и 6-й тем также много, но между ними устанавливаются прочные взаимосвязи на интонационном уровне. Теперь не контраст чужеродного, полярного (как в 1-й и 2-й симфониях), а производные контрасты управляют самим темообразованием, и нередко та или иная мелодия становится продолжением, развитием предыдущей. Подчеркнем главное: одним из достижений позднего симфонизма Прокофьева становится контрастно-вариантная форма.

Например, в скерцо 5-й симфонии, написанном в сложной трехчастной форме (ее схема: $ABA_1CA_2BA_3$), тема "B" интонационно готовит материал трио "C". В I части 6-й симфонии нисходящий, угрожающе-императивный мотив вступления даст жизнь центральной маршевой теме в разработке и коде, а также будет "прослушиваться" в опорных тонах причетно-скорбной побочной партии (солирующий гобой).

Для большей внутренней связанности тематизма части композитор иногда применяет сквозной ритмический импульс, который может подключаться к различным участкам темы. Так, в I части 5-й симфонии пунктирная ритмическая фигурка  не только будет ведущей в главной партии, но и возникает в самом конце связующей, затем в третьем такте побочной и, наконец, обнаружит себя в заключительной.

Описанные примеры не иллюстрируют исключительные свойства лишь инструментальной музыки позднего Прокофьева. Напротив, справедливость требует подчеркнуть их важное значение для театральных композиций мастера, где отдельное действие, кар-

тина, сцена или важный эпизод нередко объединялись таким же интонационным соподчинением контрастного тематизма[22]. Кроме того, исследователи многократно отмечали особую роль в драматургии сценических произведений Прокофьева арочных принципов объединения, рондообразных и репризных структур.

Аналогичные тенденции в высшей степени свойственны и архитектонике его симфонического "эпоса о современности" (С. Слонимский). В частности, таковы традиционные арки, которые композитор "перекидывает" от первых частей к коде финалов: в 5-й симфонии это главная партия I части, в 6-й — ее побочная, в 7-й — заключительная. Во второй версии 4-й симфонии Прокофьев сочиняет новую тему вступления и повторяет ее в коде. В Симфонии-концерте для виолончели с оркестром для упомянутой арки послужила связующая партия II части.

Сказанное, думается, служит наглядным доказательством органичности сосуществования в музыке Прокофьева театра и симфонии, их стилистического единства.

По справедливому утверждению критики, 5-я и 6-я симфонии являют собой разные типы эпической фрески, развивающей на новом этапе традиции симфонизма Бородина и Глазунова, симфоническую стилистику самого Прокофьева. Если 5-я по концепции и драматургическим принципам оказывается в какой-то степени взаимосвязанной со 2-й и 4-й симфониями, то 6-я, несомненно, продолжает лирико-драматическую линию 3-й симфонии.

Эпическое начало в двух "военных" фресках проявляется на разных уровнях. Можно говорить, например, о наличии темы-вождя с последующими этапами ее раскрытия (главная партия I части 5-й симфонии), об унисонном изложении исходных тем (главные партии в 5-й и 6-й), об огромной образно-интонационной насыщенности и весомости финальных код (героической в 5-й, эпико-драматической в 6-й).

Эпические черты, как наиболее фундаментальные в этих симфониях, проявляются также в отсутствии конфликта внутри тематизма каждой части. Ведущим здесь оказывается принцип дополняющего контраста (особенно наглядно в первых частях обеих симфоний), преобладают экспозиционность в начальных частях формы над развитием и стремление сохранить тему как целостный организм в разработочных фазах. Структурная четкость и ясная отграниченность всех разделов приводят к архитектонической

---

[22] В этом плане один из показательных примеров — сам процесс произрастания "интонационной рассады" (термин Б. Ярустовского) из темы народного бедствия, открывающей батальную часть оперы "Война и мир" (картина "Перед Бородинским сражением"), в последующем музыкальном развитии: имеются в виду хор ополченцев "Как пришел к народу наш Кутузов" в 8-й картине, оркестровый фон в сцене бреда князя Андрея в 12-й картине ("Тянется, все тянется") и т. д.

уравновешенности, к большой роли симметрии, цезур, что в целом говорит об опоре на принцип монтажности. Добавим к сказанному неизменную тягу Прокофьева к полицентрическому циклу и значительную роль в нем вариационных форм (вариации в медленной части 3-го фортепианного концерта, двойные вариации в финале Симфонии-концерта) и вариационных принципов развития (II часть 5-й симфонии).

Чрезвычайно показателен для эпического симфонизма Прокофьева собирательный образ Родины, экспонированный в главной партии I части 5-й симфонии (см. нотный пример 9). Эта тема воплощает самобытность национального жизнеощущения — беспредельное восхищение Отчизной, ее вечной юностью и способностью к непрестанному обновлению. Неторопливое изложение темы идет без каких-либо драматических осложнений, и внутренний импульс к развитию пока реализован в ладовой перекраске второго предложения, где дается традиционный для лирического тематизма Прокофьева секундовый ладовый сдвиг (B-dur — A-dur).

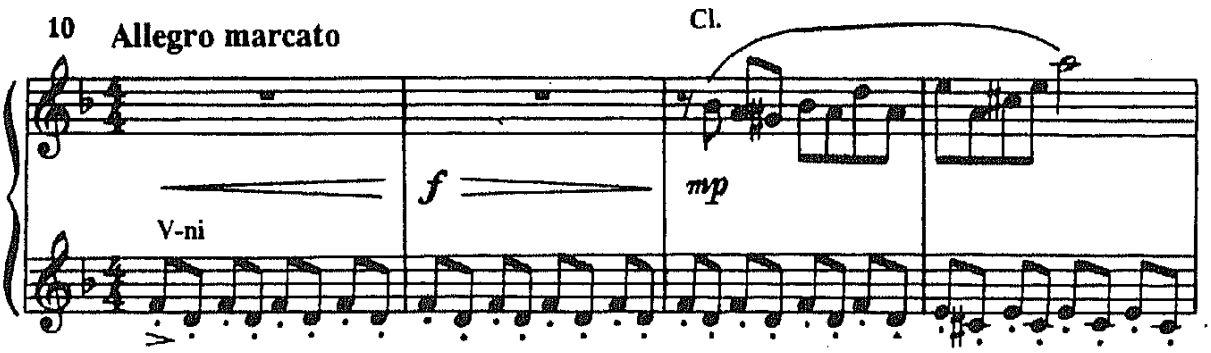
Характеризуя ранее главную партию, мы назвали ее темой-вождем сочинения. При этом учитывались не только факт ее наплывов в разных частях цикла (например, в середине III части и коде финала), значение ее ведущих интонаций для последующего темообразования, но и существенные образные метаморфозы в пределах начального Andante. Заметим: лироэпический тонус главной партии во всей экспозиционной зоне I части, по сути, оказывался лишь углубленным чрезвычайно близкой к ней по образному характеру связующей темой и широкой песенной побочной (ц. 6). Последняя будет играть заметную роль во втором разделе разработки, где приобретет мужественные и даже суровые черты. Лироэпический вариант темы Родины будет подготавливать карнавальные образы финала[23].

Однако в недрах I части зарождается и получает дальнейшее развитие новый образный вариант основной темы — в коде она прозвучит как победный клич. Здесь используются лишь начальные интонации темы, богатырское звучание которой достигается за счет ведущей роли низких медных инструментов, плотной аккордовой вертикали, где гармонизованным оказывается буквально каждый звук темы. Именно этим победным вариантом темы Родины, выражающим главную идею сочинения — мысль о непобедимости человеческого духа, завершит композитор финальный апофеоз.

---

[23] Обратим внимание на очевидную соотнесенность I части и финала по характеру звучания темы Родины: оба раздела симфонии открываются ее лироэпическим, песенным вариантом, а как вывод, итог — демонстрируют призывный аспект ведущего образа.

"Я не люблю пребывать в состоянии, я люблю быть в движении", — говорил Прокофьев, и эта его мысль очень точно раскрывает содержательную сторону четных частей симфонии — II и финала. После напевных тем I части, с их неторопливой поступью, в скерцо господствуют инструментальные наигрыши — изящные, прихотливые и загадочные. Ситуация радостной игры передает полнокровное ощущение жизни. По-детски задорная и шаловливая основная тема кларнета, звучащая на остинатном фоне скрипок, предстает как знакомый персонаж скерцозных массовых сценок в прокофьевских лирико-комедийных операх и балетах:



Однако такой беззаботный характер вышеприведенная тема не сохранит до конца части — произойдет перерождение исходного образа скерцо, постепенное нагнетание в нем черт драматизма и тревоги. Подобный эффект достигается прежде всего путем длительного преобразования: тема повторяется более 30 раз, образуя цикл рассредоточенных вариаций (в приведенной ранее схеме скерцо эти разделы обозначены как $AA_1A_2A_3$). Здесь в череде вариационных преобразований со все возрастающей настойчивостью множатся синкопированные обороты; происходит тональная и тембровая перекраска, все явственнее обнажается самая характерная часть кларнетового наигрыша — хроматическое окружение V ступени минора. Особенно причудливые очертания мотив приобретает в начале общей репризы части (A_2) — в нем откровенно начинают проступать черты зловещего марша. Значительность этого эпизода определяется тем, что драматическая ситуация здесь не конкретизируется, а лишь намечается аллегорически. В такие, правда, весьма краткие моменты (назовем и середину Adagio) становится особенно очевидным, что эта русская эпическая симфония навеяна эпохой Великой Отечественной войны. Однако, несмотря на временное затенение колорита, стихия игры не оказывается отстраненной — токкатно-танцевальное движение продолжается до конца части.

В создании нарочито мозаичного и пестрого мира скерцо принимают участие и другие образы-персонажи. В их числе по-детски светлый мотив-посвист флейты и эффектный квазииспанский та-

нец с "гитарным" аккомпанементом и характерными гармоническими оборотами с отклонениями в двойную субдоминанту (оба возникают в середине части). Сила их в том, что они способны вызвать самые разнохарактерные ассоциации.

Чрезвычайно близок скерцо по духу и карнавальный финал — еще один из множества примеров массовых уличных сценок в оперно-балетных и симфонических произведениях Прокофьева. Ощущение интенсивно разворачивающегося действия создается, как и в скерцо, быстрым темпоритмом этого музыкального массового "спектакля", обилием в нем "действующих лиц" (чему вполне соответствовала рондосонатная форма с двумя эпизодами), а также постоянно идущим вариационным преобразованием рефрена. При его возвращениях композитор активно использует, как и в основной теме скерцо, частую тональную перекраску мотивов, секундовые сдвиги, ритмические видоизменения. Многофигурность финала усилена и наплывами темы Родины в ее разных образных обличьях.

Связь с театром не только ощущается в характере скерцо и финала, но и по-своему отображается в облике Adagio. Если в быстрых частях правомерны аналогии с массовыми сценами, то медленная часть (как и в ряде фортепианных сонат, инструментальных концертов) сопоставима с сольной лирической сценой. Кстати, в данном конкретном случае кантиленная тема Adagio заимствована композитором из его же музыки к кинофильму "Пиковая дама" ("Герман смотрит на Лизу"). Нет сомнения, что содержанием этой лирической мелодии композитор сделал многогранный мир человеческих чувств. Трепетно-интимная кантилена звучит как нежное признание, чему способствуют переменные метры, мерцающий мажорно-минорный колорит, высокий регистр, частые тембровые "модуляции" (кларнет, флейта, затем струнные).

В совершенно иной сфере художественной выразительности лежат эпико-трагедийные звучания среднего раздела (Adagio написано в сложной трехчастной форме). Здесь возникает целая гамма драматических эмоций: плач-причет и горестные стенания завершаются мерной поступью похоронного марша. Именно в него искусно вплетается минорный вариант лейтмотива симфонии — темы Родины, что и проясняет программный замысел всего центрального эпизода.

Среди сочинений Прокофьева, связанных с темой войны и мира, должна быть упомянута и "Ода на окончание войны", которая стала первым откликом композиторов на это грандиозное событие[24]. Особый характер звучности "Оды", ее сурово-торжест-

---

[24] Близкой к "Оде" по характеру оказалась "Торжественная поэма" А. Хачатуряна, написанная к 30-летию Октября (1947).

венный колорит связаны с необычным составом оркестра: с усиленными группами духовых и ударных, четырьмя роялями, восемью арфами, удвоенным количеством контрабасов, но без скрипок, альтов и виолончелей. "Ода" впервые прозвучала в ноябре 1945 года и по требованию публики была повторена. В дальнейшем, к сожалению, сочинение подверглось необоснованной критике и выпало из концертного репертуара.

В первые послевоенные годы, стараясь лучше понять свой народ, историю и современность, художники упорно возвращались к опыту войны. В этом русле и возникла в 1947 году 6-я симфония Прокофьева, хотя ее основной музыкальный материал готовился еще в 1944 — 1945 годах. Думается, не будет преувеличением сказать, что 6-я, пожалуй, наиболее "шостаковичевская" среди симфонических композиций Прокофьева, а точнее, в ней мастер глубоко по-своему переплавляет традиции русского драматического симфонизма, идущие от поздних симфоний Чайковского через 3-ю Рахманинова к 4-й, 5-й, 6-й и 8-й симфониям Шостаковича.

Драматизм воспоминаний, лежащий в основе концепции 6-й симфонии Прокофьева, вызвал особую образно-эмоциональную неповторимость этого сочинения. И новизна самого ракурса рассмотрения военной темы не позволила композитору самоповторяться, то есть вернуться к безукоризненному решению эпической 5-й. Здесь необходимы были иные пути симфонического мышления, а они как раз и ориентировали на опыт величайших симфонистов-трагиков — Чайковского и Шостаковича.

6-я симфония была задумана и родилась как остроконфликтное повествование о современности, и отголоски близкого пережитого отражены в каждой из ее трех частей. Причем в этой "военной" симфонии, в отличие, например, от 7-й или 8-й Шостаковича, имеет место лишь косвенное воплощение сил зла. Обратим внимание: именно высокий драматизм, захватывающая экспрессивность многих страниц 6-й симфонии, а не прямое музыкальное "жизнеподобие", неизменно апеллирующее к конкретности звуковых реалий битвы, создают ощущение "закадрового" присутствия негативных образов. Для их характеристики привлекаются средства выразительности, полярные запечатлению позитивного начала. В их числе общие формы движения, остинатные, резко акцентированные ритмы, кластеры медных инструментов, диссонантная фоника деревянных и струнных. Таким образом, в 6-й симфонии резче, чем в 5-й, оказывается обнаженным лежащий в ее основе образно-интонационный контраст. С одной стороны, это протяжная, распевная лирика, часто с упором на диатонику, с плавным движением, округлым ритмическим рисунком (главная и побочная партии I части, темы II части, "наплыв" побочной в коде финала), с другой — злая, жесткая остинатная маршевость, представленная,

например, вступлением и заключительной партией I части, темой эпизода из ее разработки, средним разделом II части.

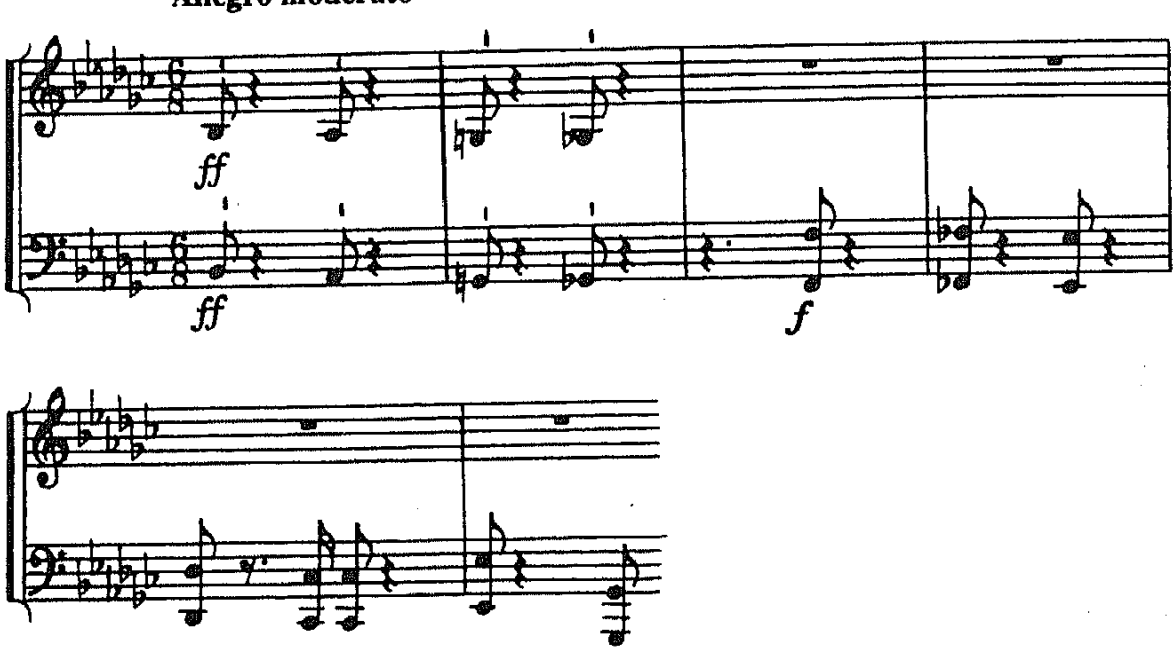
В отличие от 5-й симфонии, в 6-й Прокофьев избирает иной тип циклической формы. И дело не только в том, что прототипом ее становится более компактная трехчастная структура, а в той роли и особом весе, которые I часть имеет в общей драматургии произведения. Именно I часть как бы возвышается надо всем своей эмоциональной емкостью, размахом, рельефностью поэтических антитез, могучим драматическим пафосом.

Неповторимый драматургический рисунок I части создают нарастания и спады в динамике симфонического развития (аналогичные явления наблюдались в I части 2-й симфонии). Здесь "волны" возникают в результате сопоставления эмоциональной взвинченности и покоя, постоянных смен темпоритма и даже известных "нарушений" традиционной архитектоники сонатной формы. При этом единство развития, его целеустремленность остаются ведущими.

Проанализируем эти положения более подробно.

Лирико-драматической экспозиции с двумя певучими и интонационно взаимосвязанными темами (побочная как бы "изливается" из второй половины главной партии) изначально контрастирует зловещая заставка. Ее нисходящая направленность, лапидарность ритмики и жесткий тембровый колорит (две трубы с сурдиной и без, затем тромбон) способствуют восприятию этой императивной музыкальной мысли как своеобразных ударов бича. Здесь имеет место чисто кинематографический прием — слушатель как бы оказывается свидетелем трагической развязки, за которой последует само повествование. Таким образом, в плане драматургии I часть начинается словно с вершины-источника:

11 **Allegro moderato**



Заставка как самостоятельный музыкальный образ в цикле не повторится, однако ее зловещий дух (или косвенный портрет врага, что мы отмечали выше) будет присутствовать во многих эпизодах. Она также естественно "врастет" в интонационную структуру ряда тем, например в побочную или в эпизод в разработке.

Главная и побочная партии связаны с русской песенностью. Однако первая более экспрессивна, даже слегка порывиста, и ее энергичное волновое развитие сменяется длительной медитативной фазой — звучат связующая и побочная:



И если побочная партия и в дальнейшем (в репризе-коде I части, коде финала) сохранит свой "объективный" характер и песенные черты как наиболее устойчивый образный знак, то главной уготованы достаточно контрастные смысловые метаморфозы. В разработке она не только будет омрачаться, драматизироваться (первый раздел, ц. 15), но и окажется способной выразить чувства глубокого волнения, эмоционального пафоса (третий раздел, ц. 20). В последнем случае в ней все более обнажается субъективное начало. И в этом, несомненно, есть своя логика, ведь в центр разработки вынесен наиболее трагический эпизод (ц. 17), приближенный к жанру похоронного марша.

Подобная образно-смысловая наполненность разработки, где сконцентрированными оказались драматические эмоции и наиболее очевидно видоизменялась главная партия, предопределила и особый тип заключительной фазы сонатной формы I части. Возникла реприза-кода, которая вобрала в себя побочную партию (по типу зеркальной репризы) и два эпизода из разработки (собственно кода). Так, подводя итог всему повествованию начального Moderato, еще раз сопоставляются в заостренном эмоциональном выражении его основные образные полюса: словно застылый в своем объективизированном покое напев побочной и наделенные

острой драматической экспрессией второй и третий эпизоды из разработки[25].

Таким образом, в отличие от традиций, уже установленных образной драматургией первых частей многих "военных" симфоний, кодовый раздел 6-й не дает просветления, не приближает к нам позитивные образы путем введения их "крупного плана". В завершающей зоне симфонии не повторяется материал экспозиции, что более типично, а еще раз воспроизводится драматический ракурс разработки. Таким приемом эмоционально усиливается "эхо" войны.

Драматургический смысл Largo (во всяком случае, его обрамляющих разделов) — как можно дальше увести слушателей от обостренных коллизий I части. Здесь господствует психологически утонченный лиризм, чрезвычайно близкий аналогичной сфере "Ромео". Вполне правомерно тут могут возникнуть аналогии с большим балетным Adagio как лирическим центром углубленно-психологического спектакля. И, пожалуй, лишь один эпизод, помещенный в самую сердцевину II части (трубы с сурдинами, низкие струнные), способен напомнить о пережитом. Эти трубные гласы все же не вызывают чувства ужаса, оцепенения, они скорее характерны для "страшных" образов из былинного эпоса, и краткость их возникновения, а также сам безоблачно светлый контекст свидетельствуют об этом достаточно убедительно.

Круг лирических тем, составляющих музыку Largo, чрезвычайно характерен для образного мышления Прокофьева. Пожалуй, только вступительный раздел еще не оформляется в широкую кантилену — краткий мотив из пяти нот с секундовым опеванием долго и упорно подвергается секвенционным нисходящим перемещениям. Случай довольно редкий в темообразовании у композитора, который не уставал повторять, что "секвенция — дешевка и быстро утомляет". Кстати отметим, что выделение опорных точек в мелодической структуре вступительного раздела точно совпадает с мотивом вступления к I части. Объективизированный характер этого музыкального образа создается охватом крайних регистров оркестра, нарочито приближенных к органному звучанию.

Основные элегические темы, составляющие главное содержание Largo, поразительно естественно дополняют друг друга, легко сливаются в единую линию широкого лирического дыхания (особенно наглядно в репризе, где они идут в обратном порядке). Причем первая из них у струнных и высоких деревянных — обра-

---

[25] Приведем для наглядности схему части:

Экспозиция	Разработка	Реприза-кода
Вст. ГП ПП	I эп. II эп. III эп.	ПП II эп. III эп.
	ГП Марш ГП	Марш ГП

зец масштабной, развернутой кантилены, которая "на поверку" оказывается сотканной из кратких, но плавно сцепленных звеньев, по-разному "раскрашенных" — тонально, темброво, динамически. Вторая мелодия (виолончели и фагот) более едина по структуре. Обе, вне сомнения, представляют мир возвышенных раздумий, душевного покоя, гармонии и красоты.

К лирической образной сфере принадлежит и ведущая тема середины части — мадригал четырех валторн, заставляющий вспомнить просветленные "ренессансные" откровения Прокофьева, такие, например, как медленная часть из 2-го скрипичного концерта, "Мадригал" в "Ромео", отдельные страницы "Дуэньи". В медленной части 6-й симфонии тема мадригала при своем возвращении неожиданно приобретает сказочный колорит — квартет валторн теперь сопровождают нежные "перезвоны" челесты и арфы.

Следует, думается, обратить внимание и на то, как организован, архитектонически выстроен многоликий тематизм Largo. Перед нами типичный пример прокофьевского полиморфизма, где в рамках одной структуры объединяются принципы различных форм, в данном случае — концентрической, трехчастной и сонатной с зеркальной репризой.

Рондосонатная форма финала вместила традиционную для русской лироэпической симфонии развязку цикла: очевидный поворот от субъективных эмоций к картинам народного действа, массового празднества. И если драматические краски стали главным образным ключом I части, а в средней возникали лишь на краткий миг, то в финале дело обстоит иначе. По признанию Прокофьева, он не хотел, чтобы финал воспринимался как "веселый придаток к предыдущим частям". Поэтому среди беззаботного веселья и всеобщего оживления в конце части неожиданно возникают новые краски: колорит темнеет, движение замедляется, танцевальные ритмы сменяются тревожными монологами фагота и бас-кларнета, а затем совершается самое главное — "наплывает" задумчивый напев побочной партии I части (ц. 53) и все завершает тревожная и импульсивная маршевая тема. Подобное контрастное сцепление тем по-новому освещает не только завершение симфонии, но и ее общий эмоциональный заряд, концептуальную направленность.

Отметим, что описанный в финале контраст открытой жанровости и острого драматизма все же не возникает на пустом месте. В микроварианте он уже заложен в образной многозначности рефрена — темы, наиболее часто повторяющейся и интенсивно разрабатываемой в заключительной части симфонии. В своей основной ("игровой") части рефрен близок аналогичным темам "Классической симфонии", главному мелодическому импульсу финала 5-й. По-гайдновски простодушный и шаловливый, он каждый раз за-

вершается фанфарной фразой басов, поддержанной литаврами. В ней как бы и содержится намек на маршевую ситуацию, которой завершится вся симфония.

6-я симфония оказалась в числе произведений, в которых налицо был поиск нового типа монументальных форм. Силой своей индивидуальности гениальный художник во многом предвосхитил здесь объективные процессы в развитии самого жанра.

Смелость решения общей концепции 6-й не была по достоинству оценена современниками Прокофьева: в тот трудный для искусства период она, наряду с другими сочинениями мастера, попала в разряд "формалистических" и на годы была исключена из концертного репертуара. Нет необходимости доказывать, что сегодня 6-я симфония Прокофьева заняла свое достойное место в летописи отечественного и мирового симфонизма.

В развитии линии эпико-героического симфонизма военных лет немалая заслуга принадлежала Г. Попову. В его 2-й симфонии — "Родина" (1943) — наблюдалась попытка осовременивания национально-русских традиций, завещанных композиторами-классиками. «Идея создания симфонии о "поэтическом лице" нашей Родины, о могучей "песенной душе" ее народа и природы, о самобытных и красочных чертах его традиций, юмора, празднеств и о столкновении всего этого обобщенно-симфонического образа "прекрасного" с современным исчадием варварства — фашизмом — эта идея постепенно выкристаллизовывалась и окончательно оформилась в бытность мою в 1943 году в эвакуации в городе Алма-Ате, где я и закончил симфонию в октябре того же года. Надо сказать, что зима 1941/42 года, проведенная в блокированном Ленинграде, оставила неизгладимый след в моем сознании и, "впечатлев" в мою душу страшные образы современной войны и высокого подлинного героизма советского человека, уже тогда, в 1942 году заложила основы творческого замысла симфонии "Родина". Идея симфонии привела меня к четырехчастному построению партитуры: attacca — I, "Запев", II, Скерцо, и attacca — III (Largo) и IV, финал. При этом две первые и две последние части составляют два основных раздела, две "сферы" симфонии: "Мир" и "Война"»[26].

"Запев" построен на суровой эпической теме, исходная мелодическая интонация которой чрезвычайно близка главной партии 7-й симфонии Шостаковича:

---

[26] *Попов Г.* О симфонии "Родина" // *Попов Г.* Из литературного наследия. М., 1986. С. 21. Программная концепция симфонии "Родина" во многом близка музыке к кинофильму Ф. Эрмлера "Она защищает родину", которая создавалась композитором в том же 1943 году. На ее основе первоначально планировалась шестичастная сюита "Родина", затем возникла симфония.

13 **Andante con moto e molto espressivo**



Явление это вряд ли можно считать случайным, ибо к тому времени, когда создавалась фреска Попова, главная мелодическая мысль "Ленинградской симфонии" уже давно стала музыкальным символом Родины.

Приведенная лироэпическая тема Попова, бесспорно, вокальна по своим истокам. Ее "хоровое" изложение с типично русской подголосочной полифонией предопределяет свободное развитие в виде нескончаемого мелодического потока. В четырехкуплетном вариационном цикле "Запева" нет статики. Через богатство эмоциональных оттенков, тонкость тембровой драматургии снимается ощущение повторяемости самого мотива. Возникает (как и в III части симфонии) гибкая "фазная форма" (термин Р. Слонимской)[27].

К традициям русских скоморошьих представлений обращается Попов в скерцо. Здесь особенно ощутимо увлечение автора музыкой Стравинского (конкретно "Петрушкой"). Музыкальный материал части достаточно пестр по своему составу — слышны отзвуки городского и мещанского фольклора, гармошечные наигрыши, шарманочные напевы. Композитор указывал и на прямую цитату — казачью донскую свадебную песню "Муж жену журит"[28]. Словом, делается попытка показать разные грани мирной народной жизни.

В отличие от 7-й симфонии Шостаковича, где образ войны раскрывается в серии динамичных вторжений, во 2-й Попова музыка вообще не стремится отобразить какие-либо события. Вся вторая половина симфонии предстает как реакция на страшные потрясения войны, оставшиеся как бы за кадром. Скорбные предчувствия, тревога и гневный протест составляют основное содержание Largo, где мелодия, близкая фольклорной, подвергается линеарно-полифоническому развитию.

Достаточно оригинален по замыслу и финал, прорисовывающий линию от эмоционально обостренного настроя (Интермеццо

[27] См. кн.: В. В. Щербачев. Статьи, материалы, письма/ Сост. Р. Слонимская. Л., 1985. Именно такой тип драматургии в высшей степени свойствен симфоническому творчеству В. Щербачева, учителя Г. Попова, и некоторым другим представителям ленинградской композиторской школы.

[28] Из сборника А. Листопадова (совместно с С. Арефиным) "Песни донских казаков". М., 1911.

и фуга) к апофеозу (расширенное проведение темы Родины из "Запева"). Лежащая в основе финала сонатная схема конкретизирована в виде экспозиции, основанной на темах, интонационно близких темам I части (Интермеццо), и драматической разработки (фуга).

Подчеркнем: весомым фактором патриотизма стал в годы войны национальный стиль музыки. Сочинения, в которых он проявлялся особенно мощно и самобытно, по-своему помогали народу в борьбе с захватчиками, пытавшимися вытравить у него любовь к своей истории и традициям.

В годы войны возникла монументальная фреска, которую справедливо называли одной из самых народных, ярко национальных симфоний о Великой Отечественной. Она возвестила рождение произведения на основе национальной культуры, конкретной фольклорной традиции, которое поднялось до мирового масштаба. Речь идет о 2-й симфонии А. Хачатуряна, воплотившей в себе эпико-героическую разновидность жанра на базе конфликтно-драматического симфонизма[29].

Уже в 1-й симфонии ощущалось стремление композитора объединить художественные формы национального фольклора с принципами европейского симфонизма. Во 2-й симфонии эта тенденция проявляется в более зрелом, отстоявшемся виде. Рамки вполне классического четырехчастного цикла не препятствуют естественности авторского мышления и в сфере национальных традиций. Хачатурян активно использует фольклорные песенные и танцевальные ритмоинтонации, ладовые системы, принципы народного инструментального исполнительства, где особую роль играют импровизационное начало и декоративное богатство.

По сравнению с жизнеутверждающей 1-й симфонией 2-я, рожденная "в контексте" идущей войны, выделилась трагическим восприятием эпохи, субъективной обостренностью выраженных в ней эмоций.

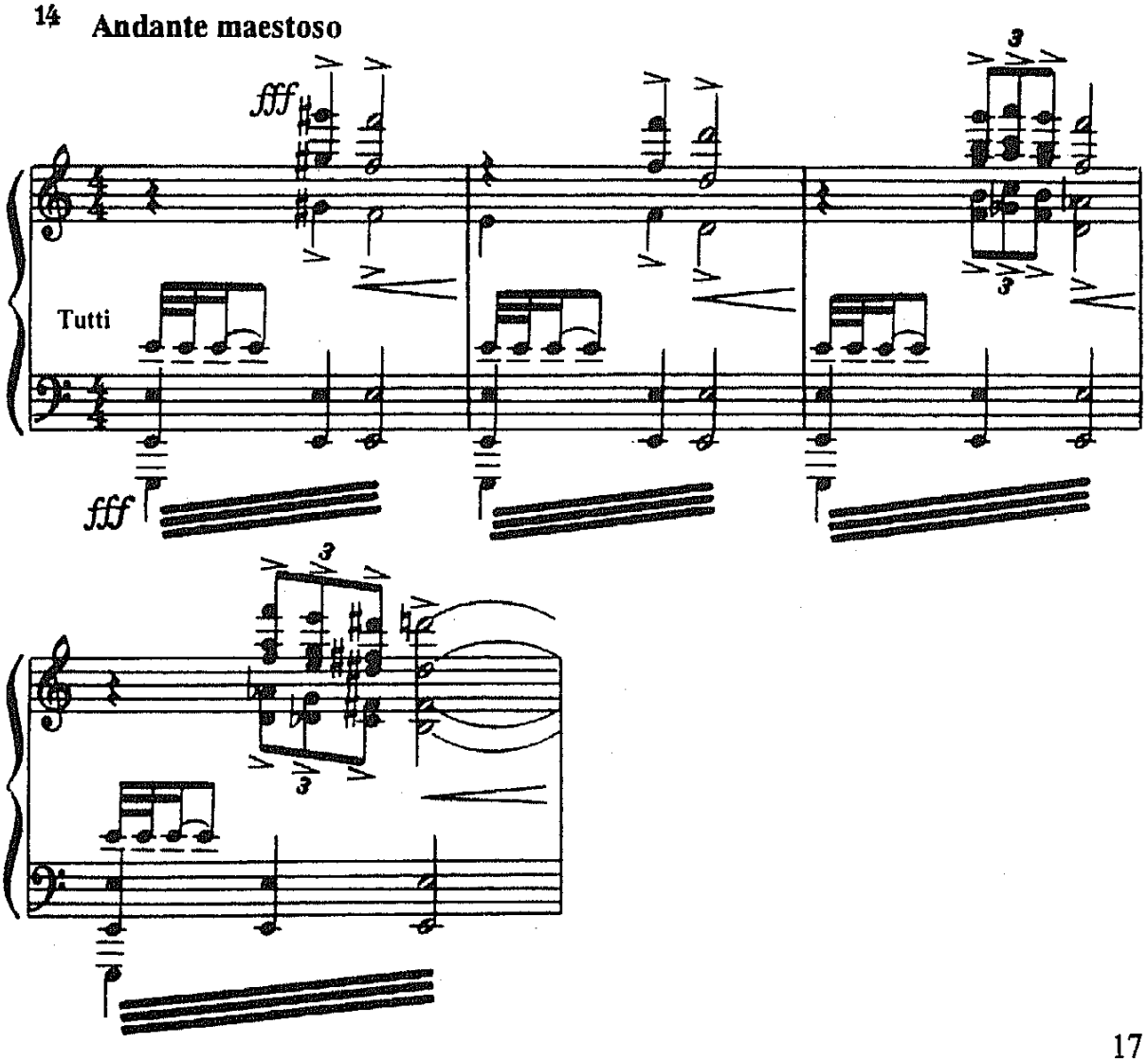
2-й Хачатуряна сопутствует название "Симфония с колоколом". Это определение (оно принадлежит исследователю творчества композитора, музыковеду Г. Хубову) закрепилось за произведением не только потому, что в его финале звучит колокол, а в

---

[29] Симфония завершена в 1943 году, вторая редакция — в 1944. Замысел произведения обдумывался около двух лет (композитор писал тогда "Гаянэ"), а фиксировался в течение двух месяцев. Вторая редакция возникла после первого исполнения в декабре 1943 года в Москве и свелась главным образом к корректуре инструментовки финала — был усилен состав медных. Кроме того, автор счел необходимым поменять порядок средних частей: на второе место было поставлено скерцо, на третье — Andante. Наряду со 2-й симфонией Хачатуряна к несомненным достижениям армянского симфонизма должны быть отнесены симфоническая поэма "Армения" Г. Егиазаряна и 1-я симфония А. Степаняна.

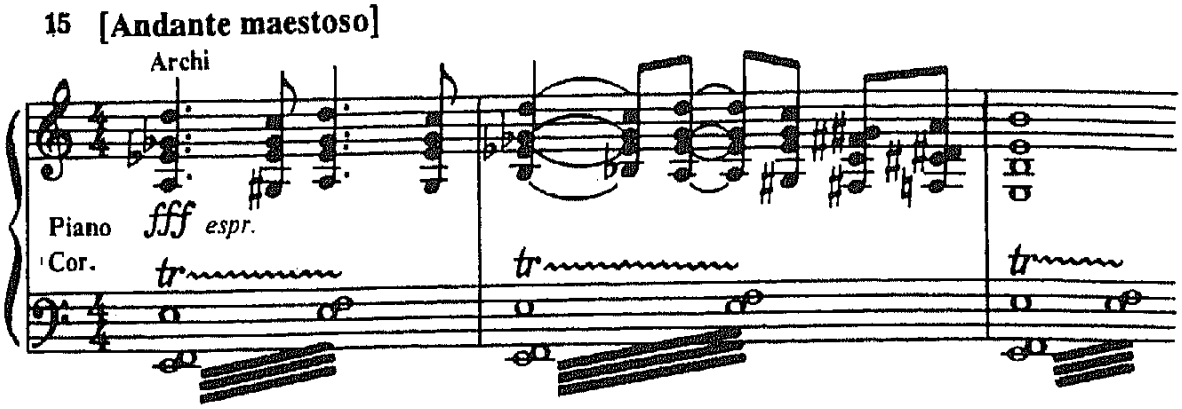
связи с тем, что набат-призыв и плач-причет издавна служили в народе символами бедствия, были наиболее непосредственной реакцией на опасность, тревогу и горе. Именно их вкупе с жанровым началом (танцем лезгинкой, почерпнутой из фольклора) композитор избирает в качестве сквозных тематических идей всей четырехчастной композиции.

В колокольной "заставке" произведения находят отражение два ее важнейших образных смысла — героический и трагический. Кроме того, именно этот музыкальный символ становится одним из важнейших источников темообразования сочинения: из него не только "произрастут" отдельные значительные музыкальные идеи, но и, по сути, будет интонационно подготавливаться одна из цитат, основополагающих в образной драматургии цикла, — мотив секвенции Dies irae, давно ставший обобщенным образом горя, смерти. Отметим, что трагический набат начала симфонии в виде короткой энергичной попевки с нисходящей направленностью (тема колокола) постоянно акцентирует внимание на малотерцовых и секундовых интонациях (которые и составляют костяк мотива Dies irae):



Однако тема колокола не просто музыкальный символ. Уже в пределах I части она энергично развивается, обретает разный облик. Так, например, в связующей партии (ц. 8) она сжимается в краткую императивную ритмоформулу, в коде приобретает черты таинственности (ц. 52), напряженно и жестко звучит в скерцо, патетическими и героическими раскатами заявляет о себе в финале[30].

Еще один программный образ возникает в самом начале симфонии — это тема плача-причета:



Ее скорбный эмоциональный колорит восходит к древним армянским песнопениям, а подчеркнутая секундовость, столь свойственная лирическим жанрам фольклора, будет лишь расширяться, усиливаться в идущих от нее тематических "побегах". Плачевые интонации, например, составляют ядро декламационно-драматической второй побочной партии (ц. 14) и большого лирического эпизода разработки (ц. 29). Последний будет восприниматься как своеобразный реквием, сцена оплакивания после жестокой баталии, возникающей в центре I части (ц. 17). Скажем, наконец, и о третьем звене музыкальных символов в I части симфонии Хачатуряна. Тема-образ лезгинки "Кочари", сама по себе очень броская, жанрово четкая, воздействует не наглядностью мелодической идеи (как в двух предыдущих), а прежде всего активностью заложенной в ней ритмической пульсации. Сквозная линия преобразования этой темы начинается в сфере первой побочной партии (ц. 13)[31], где замедленное движение танцевальной темы (по аналогии с кинокадром, снятым рапидом) сообщает образу новое значение — не массового, а сольного эпизода. В первом, батальном раз-

---

[30] Основные коррективы второй редакции симфонии касались, как мы отмечали, именно финала — прежде всего звучания в нем темы колокола. Надо, однако, признать, что и в окончательной версии заключительная часть симфонии оказалась менее совершенной и тем уступает предыдущим.

[31] Как ритмическая идея остинатная пульсация лезгинки появляется еще в зоне связующей партии. Обратим внимание на то, что для танцевальной музыки многих народов (например, Закавказья, Ближнего Востока, Африки) чрезвычайно типично интенсивное подчеркивание характерного ритма прежде, чем появится сама мелодия.

деле разработки остинатный ритм лезгинки словно "подхлестывает" воинственное звучание главной партии и придает этому эпизоду род "danse macabre"[32].

Воинственная пляска вспыхивает с новой силой во второй разработке (ц. 45), которая приводит к последней кульминации части — контрапунктическому соединению первой побочной и главной партии, приобретающей теперь особенно суровый и драматический колорит. Подчеркнем, что именно в таких эпизодах энергия бытового танца передает напряженность и динамизм схватки. По сравнению с аналогичными эпизодами в ряде "военных" симфоний "батальные сцены" во 2-й Хачатуряна оказываются выполненными более традиционно, с опорой на жанры и средства выразительности, сложившиеся еще в сфере классического искусства. В отличие от "злых" скерцо, токкат или маршей в "военных" симфониях Шостаковича, Онеггера, Мартину, в указанных эпизодах произведения Хачатуряна нет катастрофического или ирреального, в них всегда схватка проникнута мужественной твердостью, героическим ощущением несокрушимости позитивного идеала. Сам тип музыкальной драматургии здесь во многом исходит из традиций симфонизма кучкистов, особенно батальных сцен в операх Римского-Корсакова.

Говоря о преломлении "петербургских" традиций в инструментальном стиле Хачатуряна, следует особо выделить опыт его учителя Н. Я. Мясковского. Во 2-й симфонии можно отметить ряд особенностей, которые указывают на органичность соединения европейских композиционных норм и фольклорных тенденций, идущих от практики трех закавказских народов. В указанном ракурсе трудно удержаться от такой параллели с 6-й симфонией Мясковского. В обоих случаях, несомненно, весома роль музыкальной символики, конкретных цитатных образов — вселенского горя (Dies irae), его персонификации через фольклорный напев (скорбный духовный стих "Что мы видели" у Мясковского, "Братец-охотник", трансформированный в тему, приближенную к пассакалье, у Хачатуряна) — и энергии жизни, борьбы (французские песни в 6-й, лезгинка "Кочари" во 2-й).

И в том и в другом сочинении трагическая вершина обозначалась прежде всего через звучания Dies irae (финал у Мясковского, III часть у Хачатуряна). Именно этот напев вводится в ткань симфоний как тема-процесс: сперва путем длительного развития секундово-терцовых интонаций в тематизме начальных частей, а затем на кульминационном гребне как сложившийся образ-символ. Причем его кульминационное проведение усиливалось либо контрапунктом (в III части симфонии Хачатуряна Dies irae излагается

---

[32] Энергия движения лезгинки даст импульс и всему первому разделу скерцо.

одновременно с темой "Братец-охотник"), либо, напротив, яростным противостоянием (в 6-й Мясковского происходит единоборство рефрена финала со средневековой секвенцией).

Обратим внимание и еще на два важных факта. Хачатурян "унаследовал" от Мясковского склонность к многотемным экспозициям сонатных форм (не менее семи-восьми тем) и к особой роли разработочных эпизодов: масштабности разработочного раздела в I части 6-й Мясковского можно противопоставить два значительных разработочных "узла" в начальной части 2-й Хачатуряна.

Сказанное, однако, не свидетельствует о каком-либо "подражании" или прямом следовании канонам европейского симфонизма. Напротив, ярко национальное содержание 2-й Хачатуряна способно было придать особый поворот симфоническому циклу классического типа. Индивидуальный стиль художника, взращенный на почве народного искусства, легко находил пути обновления — через сферу ладовости, ритмики, структур и особенно с помощью активного внедрения импровизационного начала. Именно каденции-импровизации в первых трех частях (одна из показательных — "ашугский" напев виолончели перед репризой скерцо, ц. 35[33]) привносят в звучание симфонии и ее архитектонику неповторимые черты.

Чрезвычайно показательны для стиля 2-й симфонии лирические темы — как заимствованные из фольклора, так и авторские. Именно в них сосредоточены созерцание, медитация, моменты раздумья или чувственного наслаждения жизнью, утвердившие себя как характерные компоненты именно восточной музыки. Скорбная повествовательность, напряженное рассуждение о жизни в огне войны — таков образный ракурс главной партии (ц. 3) — сдержанной по движению и ярко национальной по интонационному складу (поступенное движение в узкообъемном диапазоне, мелизматика). Темы подобного плана — протяженные, энергично развивающиеся (два проведения) — сразу возникают как вполне законченный, единый по своей сути образ.

Другой мир предстает в лирических темах "рубенсовского" плана с их повышенной эмоциональной температурой, захватывающей патетикой[34]. Такова, например, лирическая середина скерцо (ц. 21), где восточная истома, нега переданы путем создания вокруг темы "поли-ситуаций" — ладовой (ę — E), ритмической, тембровой. В таких эпизодах трудно отказаться от естественных параллелей с пышными балетными сценами Хачатуряна, например с танцами Эгины из картины "Пир у Красса" в балете "Спартак".

---

[33] Скерцо написано в сложной трехчастной форме.

[34] О роли в творчестве Хачатуряна открыто чувственного, "рубенсовского" начала писал Б.Асафьев.

Неизменно привержен композитор и к другому типу лирических высказываний — наделенных известной обреченностью чувства, нередко устремленного к трагическому исходу. В отличие от предыдущих, такие мелодии возникают как результат развития темы, поначалу и не предвещающей беды, но сразу обнаруживающей силу заложенной в ней экспрессии, тенденцию к развитию. В качестве примера приведем тему эпизода "оплакивания" из второго раздела разработки I части (ц. 29), которая возникает как один из вариантов лирической побочной темы (а та, в свою очередь, генетически восходит к мотиву причета из вступления). Подобных эпизодов в музыке Хачатуряна немало, но как о наиболее образно близком можно упомянуть о лейтмотиве Фригии из "Спартака", который, как известно, дает жизнь теме знаменитого Adagio героев, а затем звучит в хоровом варианте финального Реквиема.

Необходимо кратко сказать и о последнем типе лирических тем 2-й симфонии — о главном мелодическом образе Andante. Здесь имеет место органичное внедрение в ткань симфонии фольклорного напева — темы "Братец-охотник". Ее особенность заключается в том, что в отличие от лезгинки "Кочари" она протяженна, сразу возникает как сложившийся образ, способный к длительному переосмыслению. Тема звучит на остинатном ритмоимпульсе (что приближает ее к образу шествия, пассакальи), имеет узкий диапазон, в пределах которого подчеркиваются секундовые и терцовые интонации плача, установленные как главенствующие еще в тематизме I части:



Эту тему, думается, будет уместно сопоставить с лирической фольклорной мелодией "Келе-келе", широко экспонированной в медленной части фортепианного концерта. Как и в названном сочинении, протяженная народная мелодия проходит во 2-й симфонии большой путь развития, так как композитор подвергает ее вариационным преобразованиям. Структура медленной части симфонии — нередкий образец полиморфизма, где объединяются закономерности сложной трехчастной формы и двойных вариаций. Роль первого раздела здесь выполняют вариации на тему "Братец-охотник", в середине возникает вариационное развитие секвенции Dies irae (ц. 17). В момент общей кульминации, совпадающей с началом репризы (ц. 33), обе темы контрапунктически объединяются и их вариационное развитие протекает одновременно. В мощном изложении tutti создается объемный образ горя. Эмоциональная насыщенность эпизода поднимает его до значения трагической кульминации всего симфонического цикла: вспоминается свидетельство Хачатуряна о том, что перед его глазами все время стоял образ Матери, оплакивающей погибших на войне сыновей[35].

Эпико-героическая линия, ставшая особенно близкой композиторам ряда национальных республик, была представлена и 2-й симфонией В. Мурадели (1944). Пожалуй, ее главное завоевание видится сегодня в умелом претворении общевосточных музыкальных традиций, и в частности мелодических богатств Азербайджана (широкая тема в середине III части близка мелодии Баяты-Шираз), Армении (побочная партия финала напоминает армянские лирические наигрыши), ритмических и полифонических принципов грузинского народного искусства. Вместе с тем в этом цикле некоторые устоявшиеся драматургические приемы "военных" симфоний оказались воплощенными чисто внешне; так, например, сочинение традиционно завершает апофеозная арка, "перекинутая" в финал от главной партии I части.

Гораздо более широкий резонанс имела 1-я симфония А. Баланчивадзе (1944), которую Шостакович назвал "творческой победой всей советской музыки" (она широко исполнялась не только в нашей стране, но и за рубежом, отмечена Государственной премией). С 7-й симфонией Шостаковича и 2-й Хачатуряна симфония Баланчивадзе перекликается своей гуманистической направленностью, но образы войны и победы в ней представлены в обобщенном плане. Свойственная симфоническому жанру обобщенность мышления оказала заметное влияние на интонационный строй грузинской музыки в целом — масштабы ее заметно расширились, более активным и творческим стало отношение к фольклору. Если в довоенный период для грузинской композитор-

[35] Советским матерям посвятил 2-ю симфонию (1944 — 1945) К. Данькевич.

ской школы был характерен "поэмный" симфонизм, напрямую связанный с литературой, то в военные годы на первый план выдвинулась непрограммная симфония[36]. В ней самобытным путем шел процесс адаптации не только сонатной формы как таковой (Ш. Мшвелидзе, Г. Киладзе, Н. Гудиашвили), но прежде всего драматургии цикла в ее единстве и контрастах. В симфонии Баланчивадзе, как в произведении военного периода, есть свой скрытый подтекст, который возникает из самой жизни. Архитектоника симфонии весьма индивидуальна, да и весь замысел четырехчастного цикла далек от привычных схем: здесь две медленные части (II и IV), между которыми расположен драматический героизированный марш. Причем I сонатная часть строится не на традиционном контрасте ведущих тем, а, подобно симфонизму Шостаковича, на сопоставлении крупных разделов — экспозиции, разработки и репризы.

Симфония Баланчивадзе образно многопланова. Здесь на равных правах сосуществуют жанровое начало и лирика, эпос, героика и трагедия. Весомость последней образной сферы композитор утверждает необычным содержанием финала (Adagio): в его двухчастной форме первый раздел приближен к реквиему, где хоральная тема у струнных инструментов приобретает трагические черты. Сама эта мелодия (с элементами A-dur миксолидийского) — одна из сквозных в симфонии. Ее исток относится к начальному Allegro: там она звучит у флейты как единственная протяженная кантилена части в лирическом разделе разработки. Во втором разделе финала этой же теме будут приданы черты торжественного гимна победы.

Процесс интуитивного нащупывания элементов новой симфонической драматургии, обусловленный прежде всего народным музыкальным мышлением, отличал как закавказские симфонии (2-я Ш. Мшвелидзе, 1944), так и весьма немногие приметные симфонические произведения, возникшие в Среднеазиатском регионе. В их числе 2-я симфония Г. Мушеля (1941, "Памяти Алишера Навои"). В ней органично взаимодействуют традиции русского и западноевропейского симфонизма (прежде всего шубертовский песенный романтизм) с узбекским интонационным материалом.

---

[36] "Дислокация" симфонических жанров была, естественно, различной как в регионах, так и в отдельных республиках. Например, на Украине и в Белоруссии в годы войны в центре внимания оказались программные жанры. Появились "Поэма о Родине" В. Борисова, "Отчизна" К. Доминчена, "Поэма" А. Коломийца, посвященная освобождению Украины от фашистской оккупации, "Степная поэма" М. Скорульского, "Пятая украинская сюита" Ю. Мейтуса. Белорусским композитором Н. Аладовым в годы войны написаны симфоническая баллада "В суровые дни" и симфоническая поэма "Из дневника партизана". В Молдавии появились симфоническая "Поэма о Днестре".Шт. Няги и его же симфоническая сюита "Молдавия".

* * *

Несравненно более сложным оказалось послевоенное пятнадцатилетие, отмеченное рождением произведений весьма разного художественного достоинства. Война стала прямым испытанием не только для самой человеческой природы, но и в значительной степени для жизненных установлений, идей. Восприятие наступившего мира как общественной идиллии, не знающей противоречий, не способствовало обретению и распространению объективных позиций во всех сферах искусства. Идут одно за другим десятилетия со дня окончания Великой Отечественной войны, а на экране и в литературе, в музыке и живописи продолжают появляться произведения, в которых открываются все новые грани эпохи борьбы с немецким фашизмом. Книги и фильмы, возникшие на дистанции времени или ставшие доступными через долгие годы, представили многострадальный и героический путь тех лет не изолированно, а в параллелях с современной действительностью.

В истории послевоенного симфонизма выделяются два этапа. Первый охватывает восемь лет (1945 — 1953). Их следует оценить как наиболее тяжелые, беспросветные и для развития всего музыкального искусства, и для исканий в симфоническом жанре. Рубежным годом здесь можно считать конец сталинской эпохи, совпавший с рождением одного из самых выдающихся и переломных сочинений мирового художественного творчества — 10-й симфонии Шостаковича.

На том этапе самостоятельность авторского взгляда на жизнь, право на индивидуальность общего строя музыки, ориентация на оригинальную концепцию, наконец, проблемность были насильственно вынесены за рамки основных и бесспорных критериев симфонизма. Власть общепринятых представлений, диктат социального заказа порождали показной оптимизм, примитивное бытописательство. Внешняя связь между содержанием (нередко в плане упрощенно понимаемой программности) и музыкой, пассивное отношение к поискам новых драматургических идей — таковыми по сути стали эстетические нормы и критерии в музыке тех лет, в том числе симфонической. Сегодня, охватывая мысленным взором гигантскую ("по валу") художественную продукцию послевоенных лет, легко убедиться, что нередко откровенно конъюнктурное, бездарное произведение, написанное на актуальный для тех лет сюжет, выдавалось за истинное достижение. Подлинно талантливое же проходило малозамеченным (как это было, например, с 1-м скрипичным концертом Шостаковича или Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Прокофьева), исполнялось через много лет или вовсе оставалось неизвестным (последнее, думается, может быть отнесено к симфониям Б. Клюзнера). Даже такие при-

метные партитуры для развития симфонической музыки рубежа 1940—1950-х годов, как 27-я симфония Мясковского или 7-я симфония Прокофьева, были, увы, явлениями единичными, а потому способствовать принципиальному обновлению жанра не могли. Скажем прямо: в те застойные годы отечественная музыка не знала подлинной драмы. Это жанровое русло снова начнет развиваться позднее, когда постепенно станет отпадать необходимость в помпезных декорациях, откровенной лакировке действительности и судьба человеческая вновь станет объектом внимания оркестровой музыки. На втором этапе изучаемого послевоенного пятнадцатилетия (1953 — 1958) указанные процессы получат лишь начальные импульсы.

В послевоенные годы в развитии советской многонациональной симфонии четко обнаружились две тенденции. Одна, проявившаяся в художественной неравноценности национального симфонизма, связанная с различием региональных уровней в движении оркестровой музыки, имела под собой объективные причины, была исторически обусловленной. Вторая из-за весьма различной судьбы в развитии тех или иных разновидностей в семье жанров симфонической музыки во многом создавалась искусственно, привносилась жесткими предуказаниями, постановлениями. Остановимся на них.

В характеризуемый период продолжали существовать те различия в зрелости национальных школ, которые выявлялись прежде всего симфоническим творчеством. По-прежнему очевидным было лидерство симфонической школы России (с особенно сильным влиянием Шостаковича и Прокофьева[37]), а также самобытное развитие симфонической музыки на Украине, в Прибалтике. Республики же Закавказья обнаруживают в изучаемом процессе свою динамику: интенсивно работают в симфонических жанрах композиторы Грузии (А. Баланчивадзе, О. Тактакишвили, С. Цинцадзе и многие другие), Азербайджана (К. Караев, Ф. Амиров, Дж. Гаджиев, С. Гаджибеков), некоторый спад в этой области наблюдается у армянских мастеров.

В Среднеазиатском регионе рубеж 40 — 50-х годов стал едва ли не завершающим в работе над симфоническими жанрами инонациональных художников, творивших самостоятельно или в соавторстве с местными музыкантами. Так, А. Ленскому выпала миссия создания первой в республике "Таджикской симфонии" (1947). В том же году В. Великанов сочиняет "Казахскую симфонию". Несколько ранее М. Осокин пишет "Туркменскую симфонию" (1946),

---

[37] Один из многих показательных примеров — 3-я симфония Дж. Гаджиева (1947), посвященная Шостаковичу, навеянная стилем его музыки, но испытавшая также воздействие Прокофьева.

а позднее Ю. Мейтус — "Симфонию на туркменские темы" (1954). Все эти партитуры создавались в традициях "русской музыки о Востоке" и принципиальных новшеств не содержали. Вместе с тем по сравнению с первыми шагами в сфере инструментальной музыки начинающих местных музыкантов сочинения композиторов некоренной национальности гораздо ярче экспонировали традиционные черты фольклорной культуры.

Парадоксально, но факт: "европеизация" местных музыкантов оборачивалась в их первых сочинениях нивелировкой исконных черт национального стиля, в то время как инонациональные мастера видели своей основной задачей опору на инвариантные свойства фольклора.

В 50-е годы выдвигаются молодые национальные мастера, в оркестровых сочинениях которых идет освоение европейских структур: постепенно осуществляется переход от сюитной композиции (по сути, оркестровой обработки песенно-танцевального фольклора) к более сложным образцам симфонической музыки.

В Казахстане выделились К. Кужамьяров ("Ризвангуль"), Е. Рахмадиев ("Амангельды"), Г. Жубанова ("Аксак кулан"), в Киргизии — А. Тулеев ("Героическая поэма"), в Туркмении — В. Мухатов ("Туркменская сюита", "Моя Родина"), в Таджикистане — Ф. Салиев ("Таджикская рапсодия").

В период после постановления 1948 года, обвинившего в формализме, как известно, крупнейших наших композиторов-симфонистов, отечественная симфоническая музыка была вынуждена видоизменять свою жанровую систему. На смену крупномасштабным инструментальным фрескам, прежде всего конфликтно-драматического содержания, пришли иные жанры, нередко с облегченным типом драматургии, наивной программой или четкой фольклорной ориентированностью. Увертюры и сюиты, поэмы и рапсодии, а также празднично-нарядный инструментальный концерт стали поистине "именинными" жанрами, развитие которых, начатое еще в 30-е годы, теперь официально приветствовалось. Функционерам от культуры, видимо, казалось, что именно иллюстративность, плакатность, сюжетная декларативность, в которые "загонялись" самые демократически "открытые" жанры симфонической музыки, будут способствовать выходу из "тупика"[38]. Об угрожающем состоянии самого жанра публично заявил, например, В. Захаров на I съезде композиторов в 1948 году, сказав, что "наша симфоническая музыка зашла в тупик". Этот оратор, однако, имел

---

[38] В те годы стало своеобразной традицией использовать в качестве концовки произведения Гимн СССР или традиционно славильные трубные фанфары, а также монтаж советских массовых песен (нередко с включением "Священной войны" А. Александрова).

в виду не "обойму" действительно ущербных партитур, а, к сожалению, "военные" симфонии Шостаковича. На съезде категорически отвергалась мысль о тупике, который обозначился на пути симфонического творчества. Некоторые ораторы даже осмеливались говорить об "отдельных" достижениях Шостаковича.

С течением времени стало очевидным, что застойные явления в развитии жанра действительно имели место, но они, естественно, касались не военного периода, а рубежа 40 — 50-х годов и были спровоцированы постановлением 1948 года. Особенно пагубным для симфонической музыки оказался отход от нее корифеев[39], и прежде всего Шостаковича, "замолчавшего" на восемь лет.

Картина жанровой "дислокации" инструментального творчества была показательной. Среди программных жанров явно выдвинулась простенькая сюита на народные темы. Только за период 1950 — 1955 годов было создано более 50 партитур сюитного типа. Своей бесконфликтностью жанр полностью отвечал тенденциям времени, да и обращение к национальному фольклору гарантировало композиторам спокойствие: первоисточник назван, а потому обвинение в космополитизме становится невозможным. Разумеется, среди многочисленных сюит рождались произведения разного художественного достоинства. Были здесь и несомненно талантливые, сохранившие свою ценность и сегодня. Это в первую очередь "Марийские напевы" для скрипки с оркестром А. Эшпая, а также "Молдавская сюита" Н. Пейко и "Молдавская рапсодия" М. Вайнберга[40]. Однако следует признать, что во многих "фольклорных сюитах" авторы нередко ограничивались лишь традиционной оркестровой обработкой привлеченного материала. Повод для составления многочисленных оркестровых сюит давала также музыка к кинофильмам, балетным и драматическим спектаклям.

Чуть менее объемной, чем сюита, была серия симфонических поэм — сочинений с конкретной или обобщенной программной направленностью. Многие из них явились откликом на события Великой Отечественной войны, посвящались ее героям. Возникали непрограммные симфонические поэмы или оркестровые пьесы с обобщенным типом программности, такие, например, как "Вариа-

---

[39] Их ряды заметно редели. Ушли из жизни в послевоенное восьмилетие:М. Штейнберг, Н. Мясковский, В. Щербачев, С. Прокофьев. Перестали обращаться к симфоническому жанру Г. Попов, А. Хачатурян, В. Мурадели.

[40] Не беремся объяснить, почему именно молдавский фольклор стал наиболее притягательным для композиторов разных регионов. Но в самой республике на базе фольклорных традиций возникали весьма неравноценные по художественным достоинствам сочинения. Среди них "Молдавские эскизы" и "Молдавская танцевальная сюита" С. Златова, "Молдавская танцевальная сюита" и "Молдавская сюита" Н. Лейба, "Сюита на молдавские народные темы" Н. Пономаренко, танцевальная сюита "Жок" Д. Федова.

ции на народные темы" Ю. Груодиса, "Эпическая поэма" Г. Галынина, "На янтарном берегу" Б. Дварионаса, "Полет орла" и "Поющие поля" Х. Эллера.

Надо заметить, что для композиторов некоторых республиканских школ — прежде всего Средней Азии и Казахстана — обращение к жанрам симфонической сюиты или поэмы знаменовало первые шаги в освоении симфонизма. Из наиболее показательных образцов назовем "Туркменскую сюиту" и симфоническую поэму "Моя Родина" (1949) В. Мухатова, симфонические поэмы "Памяти поэта" (1954) Ик. Акбарова и "Казахстан" (1951) М. Тулебаева.

В семье симфонических жанров обращает на себя внимание интенсивное развитие инструментального концерта. Если в годы войны он был, по сути, явлением периферийным, то только в послевоенное восьмилетие было создано более 80 партитур. Подчеркнем, что примерно с рубежа 40—50-х годов жанр концерта начинает функционировать как явление многонациональное, в стилевое развитие которого существенную лепту вносили не только корифеи (Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Баланчивадзе, А. Капп), но и молодое поколение композиторов — Щедрин, Эшпай, Галынин, Тактакишвили, Гасанов, Бабаджанян, Дварионас и другие.

Итак, одним из наиболее показательных свойств симфонизма, привнесенного в него не только окончанием войны, но и самой общесоциальной ситуацией в стране в первые восемь послевоенных лет, стало очевидное снижение "тонуса напряженности" и сближение с академическими традициями (в основном по линии эпико-жанрового симфонизма).

Высказанное положение легко подтверждается, например, сопоставлением образной идеи драматической 24-й симфонии Мясковского (1943) с просветленным спокойствием послевоенной 25-й симфонии (1945 — 1946)[41]. Осознание Победы здесь — не в виватном шуме и блеске, а в воплощении тишины завоеванного мира. В трехчастном цикле 25-й симфонии две первые части написаны в медленном движении (Adagio, Moderato), лишены остроты драматизма, подчеркнутых динамичных противопоставлений. В тематизме менее заметна опора на жанрово-бытовые признаки, но ощущается взаимосвязь с эпико-лирическим тематизмом классики, прежде всего Танеева и Глазунова. В музыке первых двух частей господствует атмосфера обретенного покоя, отсюда ведущую

---

[41] Помимо трех симфоний Мясковский создал после войны ряд одночастных симфонических композиций, таких, как 2-я симфониетта, "Славянская рапсодия", "Патетическая увертюра", "Дивертисмент".

роль приобретает эпическая повествовательность[42]. Финал более беспокоен и тревожен, но и в нем выделены свои лирические "островки" — спокойно-созерцательная побочная тема, траурный эпизод разработки, определяемый по традиции как "реквием", и жизнеутверждающая кода, основанная на реминисценции основной темы II части.

В 26-й симфонии, написанной на древнерусские темы (1948, вторая редакция — 1949), эпическое начало выступает в синтезе с психологическим. В ее основу положены три древнерусских напева из расшифрованных В. Беляевым демественных записей XI — XII веков и собственный тематический материал, сочиненный в характере цитированных мелодий. Главной мыслью I части стала чрезвычайно оригинальная мелодия духовного стиха "Плач странствующего":



Скорбный характер этого напева оказал воздействие и на оригинальный тематизм части, в том числе на заключительную партию, мелодию которой Мясковский избирает в качестве ведущей музыкальной мысли крайних разделов II, лирической части. Центром всей композиции оказываются десять оркестровых вариаций на тему озорного "Рождественского стиха", весьма ярких по краскам и жанровой характерности.

Финал отличается образной многогранностью. Его главной темой-образом становится "Грозный стих" — поучительный образец музыкально-философской лирики древности. Характер этого напева может быть сближен с сурово-объективным звучанием духовного стиха из финала 6-й симфонии Мясковского: "Что мы видели — диву дивную, телу мертвую". Как противоположная музыкальная идея здесь выделена просветленно-былинная по складу побочная тема. Сопоставление подобных образов позволяет вернее ощутить основную мысль 26-й симфонии как идею противления человеческой воли страху смерти. На дистанции времени все более явствен-

[42] В основу середины II части положена суровая эпическая тема фортепианной пьесы "Легенда".

но высвечивается особая роль 26-й и в эволюции симфонического творчества 40-х годов, и в художественных исканиях Мясковского. В эпоху разгула бездуховности, воинствующего атеизма композитор устремился к вечным ценностям отечественной культуры, ее духовному наследию. В силу этого 26-я симфония должна быть поставлена в один ряд с 27-й, ибо обе фрески явились для художника итоговыми. Финал симфонических исканий мастера увенчался как бы "двойной развязкой". В музыке 40-х годов 26-я стала одним из редких провозвестников сохранившегося у мастера ощущения связи времен и возможности возрождения духовности.

Ориентация на устоявшиеся традиции, инспирированная идейными установками 1948 года, была показательной для отдельных симфонических произведений композиторов разных регионов — Прибалтики, Украины, Средней Азии, Закавказья. При обращении авторов к фольклору традиции петербургской ветви русской инструментальной музыки во многом также стали путеводными, если иметь в виду путь цитирования или метод обобщения через национальный стиль. Сказанное относится, например, ко 2-й симфонии Ю. Юзелюнаса (1949), 1-й симфонии О. Тактакишвили (1949), "Прикарпатской" С. Людкевича (1952), "Эстонской" Э. Каппа (1954), "Молодежной" Р. Гаджиева (1954). Здесь традициям эпико-жанрового, картинного симфонизма соответствовали массивность образных пластов, преобладание экспозиционности над развитием или драматическим столкновением. Порой наблюдались сюитные очертания формы или даже прямое приближение жанра симфонии к типу концертной оркестровой музыки.

Опора на особенности локального фольклорного колорита (ладогармонические, ритмические, фактурные, структурные) привносила в каждом конкретном случае свои неповторимые штрихи; сошлемся хотя бы на роль импровизационности, речитативной "раскованности", принципов народной полифонии в партитурах закавказских мастеров. Именно они прежде всего и создавали ощущение первозданной свежести, новизны. Симфониям с большой ролью фольклорного начала суждено было сыграть принципиально важную роль в становлении и продвижении национальных стилей, хотя они далеко не всегда становились событием на общем пути развития отечественной музыки.

В этом русле развивалась, естественно, не только симфония, но и другие жанры оркестровой музыки. В качестве примера сошлемся на творчество Н. Жиганова, обладавшего к рубежу 40 — 50-х годов немалым творческим опытом. Положительно были встречены его симфоническая поэма "Кырлай" (1946, по сказке классика татарской литературы Г. Тукая), "Сюита на татарские темы" (1949), увертюра-поэма "Нафиса" (1952).

Охотно обращались к "малым" жанрам симфонической музыки и украинские композиторы. К удачам следует отнести сюиту "Памяти Леси Украинки" А. Штогаренко (1951), сюиту "Закарпатские эскизы" В. Гомоляки (1949), "Гуцульскую рапсодию" Г. Майбороды (1949 — 1951), его же симфоническую "Поэму воссоединения" (1949) и симфоническую поэму "Гражина" (1955, по одноименной балладе А. Мицкевича). Обращение к фольклорным источникам и к традиции работы с ними в духе петербургской школы, особенно Римского-Корсакова, объединяли сюитные сочинения этих весьма разных мастеров. Не меньший интерес к названным жанрам проявляли композиторы Закавказья[43].

Отчетливая взаимосвязь с традициями классического отечественного симфонизма наблюдалась в изучаемый период и в сфере драматического симфонизма. Речь идет о 6-й ("Латгальской") симфонии Я. Иванова (1949), 3-й Б. Лятошинского (1951, новая редакция — 1955), 2-й О. Тактакишвили (1953), 3-й С. Цинцадзе (1953), 4-й Д. Кабалевского (1956), а также о некоторых других. Как и в жанрово-эпической ветви симфонизма, здесь можно констатировать не столько открытие принципиально новых путей, сколько, по справедливому утверждению М. Арановского, "обновление в рамках канона". Кроме того, следует учитывать, что в свете весьма драматических именно для жанра симфонии последствий постановления 1948 года лучшие достижения эпико-жанрового и лирико-драматического симфонизма оказывали посильное противодвижение тогдашней угрозе насильственной деформации самого жанра, прерыванию его естественной, исторически преемственной связи как с классикой, так и с современностью (в последнем случае имеется в виду уровень достижений военного симфонизма). Так, например, в "Латгальской" симфонии Я. Иванова[44] точки соприкосновения с петербургским симфонизмом идут через стилистические особенности музыки Глазунова и Римского-Корсакова, что особенно ощущается в скерцо (III часть) с его вихревым движением и плясовыми попевками, а также в фольклорно-причетных интонациях главной партии I части. Однако сегодня в общей концепции этой эпико-драматической фрески нетрудно увидеть следы

---

[43] Достаточно назвать для примера симфонические поэмы "Лейли и Меджнун" К. Караева (1947), "За отчизну" Р. Лагидзе (1949, по поэме И. Чавчавадзе "Дмитрий Самопожертвователь"), "Самгори" и "Мцыри" О. Тактакишвили, симфоническую картину "Саари" Г. Егиазаряна, "Симфонические картинки" Л. Сарьяна и "Симфонические танцы" Э. Мирзояна. Все эти художники продолжали линию развития жанрово-изобразительного симфонизма. Особое место в оркестровой музыке тех лет принадлежит симфоническим мугамам Ф. Амирова "Шур" и "Кюрдовшары", выделившимся тонким ощущением народно-жанровой стихии.

[44] Я. Иванов и А. Скулте вывели латышскую симфоническую музыку на международную эстраду.

установочных воздействий того времени[45]. Налицо традиционная для тех лет прямолинейность в реализации патриотической идеи: через "грустное повествование о прошедших годах" к "вольной песне, несущей свободу и счастье народу" (комментарий автора)[46].

Живую преемственную связь с русской классикой (Бородин, Глазунов) демонстрировала и 5-я симфония В. Щербачева (1948, вторая редакция — 1950), которую композитор предполагал озаглавить "Русская" или "Героическая". Ее главная идея — размышление об историческом прошлом России (медленная часть была навеяна циклом А. Блока "Куликово поле"). В начальных разделах симфонии господствуют темы, близкие народной протяжной песне (соло фагота в I части), архаические интонации, близкие знаменному распеву (II часть, Allegro dramatico). Драматична по музыке и медленная часть, финал же несколько неожиданно завершается героической кодой. Однако не некоторая драматургическая рыхлость финала вызвала необоснованную критику 5-й симфонии. Сочинение в целом обвинялось в образной ретроспективности, в якобы излишней приверженности к архаике и драматизму.

В этой связи нельзя не вспомнить о драматической судьбе 2-й симфонии К. Караева (1946), несправедливо раскритикованной за будто бы чрезмерную сложность и противоречивость замысла. Не помогло и то, что в пятичастной композиции преобладали образы светлые (все нечетные части), активно вводились ашугские интонации и ритмы народных танцев. Явным "камнем преткновения" послужила, видимо, драматичнейшая IV часть — пассакалья, в которой органично слились мугамная импровизация с традициями полифонических форм Баха и Шостаковича.

Как видим, чрезвычайно трудным оказался путь симфонических сочинений, содержавших страницы музыки, исполненной драматизма. Один из самых показательных здесь примеров — 3-я симфония Б. Лятошинского (1951). Авторский подзаголо-

---

[45] Предшествующая 5-я симфония вкупе с оперой Н. Грюнфельда "Рута" стали главными объектами необоснованной критики в феврале 1948 года в документе «О мероприятиях по реализации постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля об опере "Великая дружба" В. И. Мурадели». Аналогичные "ретрансляции" постановления 1948 года имели место, к сожалению, не только по отношению к сильным композиторским школам, но и наблюдались в регионах, где строительство музыкальной культуры делало еще свои первые шаги. Например, в Таджикистане подверглись осуждению широко репертуарные в республике опера "Восстание Восе" С. Баласаняна, его же балет "Лейли и Меджнун", опера А. Ленского "Тахир и Зухра".

[46] Тот же образно-смысловой стереотип можно встретить воплощенным на иной национальной почве. В частности, он проявляется в 1-й симфонии С. Лобеля (1949), посвященной 25-летию Советской Молдавии. Скорбные настроения, связанные с воспоминаниями о прошлом, которое однозначно трактовалось как тяжелое, наполняют собой музыку медленной части. В финале по традиции возникает картина народного празднества, завершающаяся восторженной гимнической кодой.

вок — "Мир победит войну" — говорил об актуальности ее содержания, а первое исполнение в Киеве прошло весьма успешно. Однако это не помешало критике тех лет зачислить симфонию в разряд формалистических и даже утверждать, что ее якобы "порочная (?!) программа, естественно, не могла не отразиться на идейно-эмоциональном содержании и художественном уровне произведения"[47]. Не удовлетворяли напряженность и конфликтность ее эмоционального тонуса. Во второй редакции симфония исполнялась без эпиграфа (Ленинград, 1955) и в музыковедческих изысканиях стала фигурировать как непрограммная фреска. А вместе с тем обе ведущие музыкальные мысли, экспонированные в начале I части, четко конкретизированы. Тема войны, рисующая звериный оскал фашизма, предстает во вступлении, выполняющем в симфонии функцию лейтмотива. Отдавая дань традиционной символике негативных образов, композитор использует диссонантные "шаги", низкую оркестровую тесситуру (скачок вниз на большую септиму; четыре валторны, подкрепленные затем тромбонами, тубой, низкими деревянными и струнными). Большой импульсивностью наделена "тема мира и народа" (главная партия I части), сотканная из коротких восходящих фраз и, очевидно, близкая тревожно-волевым образам Чайковского и Мясковского:



Архаический лик побочной связан с воплощением позитивного начала. Композитор обращается здесь к народному напеву, ранее введенному им в оперу "Золотой обруч". Именно этой темой в торжественно-маршевом звучании и будет завершаться симфония во второй редакции.

Несколько необычно трактует автор III часть произведения. Это не привычное жанровое скерцо, а скорее обобщенный портрет вражеских сил.

---

[47] См. об этом в статье: *Малышев А.* Симфония о войне и мире // Сов. музыка, 1987, № 8. С. 50.

При обилии разнохарактерных, национально самобытных тем (в их числе веснянка в трио скерцо) Лятошинский мастерски объединяет материал по монотематическому принципу, блестяще владеет приемами остинатного развития и контрапунктического соединения. При этом многие мелодии раскрывают свой образный смысл именно в сочетании с другими темами. Таков, например, один из кульминационных эпизодов финала, где его главная и побочная партии объединяются с побочной I части.

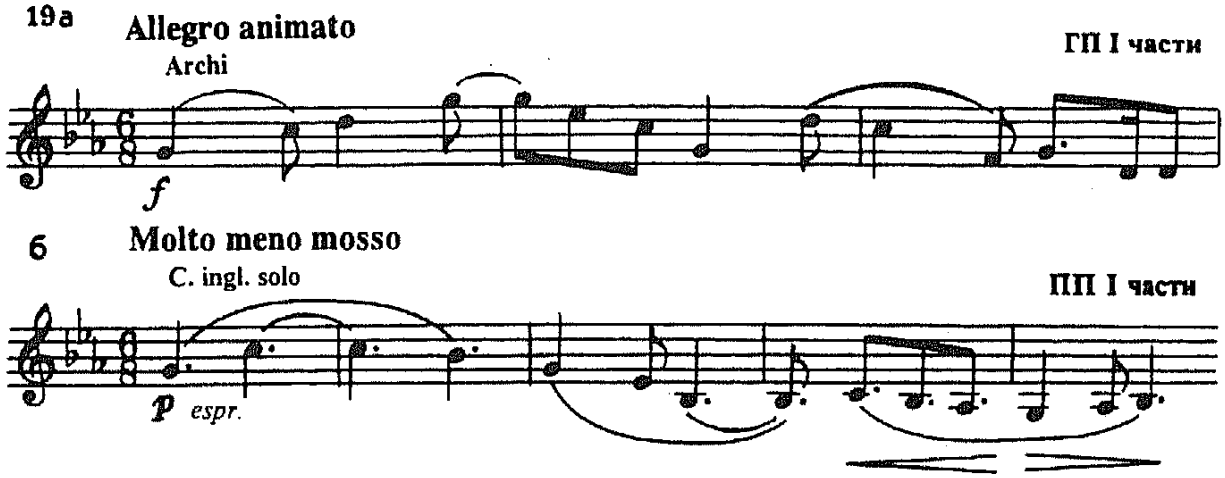
Ни одно из приведенных сочинений, как и написанную в 1949 году 27-ю симфонию Мясковского, нельзя определить как "симфонию-драму", но в их концепциях, несомненно, присутствует драматическое начало. Содержащиеся здесь экспрессивные мотивы составляют лишь одну из образных стихий этих симфоний. При этом в 27-й симфонии Мясковского сам источник драматизма как бы вынесен за рамки симфонического "действия", а давно идущий в музыке композитора процесс смягчения экспрессии, остроты контрастов в сторону большей романтизации отвечал не только общей для послевоенного симфонизма тенденции к прояснению, но и всей направленности художественной эволюции мастера.

Поэтический мир 27-й, так же как и 7-й Прокофьева, навеян мыслью о прощании с жизнью. Эти музыкальные воспоминания полны спокойной мудрости, поражают своей цельностью, внутренней гармоничностью.

В 27-й симфонии, как и в двух ее послевоенных предшественницах, велика роль лирики: разные ее грани проступают в обеих темах I части, лирико-драматический аспект приобретают главные музыкальные мысли II части. Да и завершает симфонию композитор величавой лирической темой славления. Соотношение частей в этой трехчастной фреске вполне традиционно для русского классического симфонизма: в ней запечатлен переход от лирико-психологической образной сферы I части, наиболее поэтически обобщенной, к жанровости, "многофигурности" и вместе с тем образной монолитности и живописной конкретности эпико-героического финала.

Классичность формы, идеальная драматургическая выстроенность 27-й симфонии сочетаются с очевидной опорой на жанровость: интонации крестьянской песни-причета положены в основу второй темы II части, одна из побочных тем финала написана в движении вальса. Тема, вынесенная в коду финала, приближена к русскому канту, побочная партия I части, как нередко уже было в инструментальном творчестве Мясковского, заставляет вспомнить лиричнейшие из русских романсов, прежде всего Чайковского. Однако мелодическое содержание симфонии не вызывает чувства пестроты. Напротив, тематический материал внутренне интонаци-

онно спаян и способен вызывать широкий круг ассоциаций. Сами же по себе мелодии достаточно просты, естественны и в большинстве случаев национально характерны. Последнее обстоятельство достигается широкой опорой на кварто-квинтовые интонации. Уже повествовательная тема вступления I части и вырастающая на ее основе драматическая главная содержат в качестве интонационного импульса две сцепленные кварты. Восходящим квартовым зачином начинается и романсовая побочная партия:



Тот же интонационный комплекс мы находим в основе всех мелодических тем финала, начиная от вихревой, упругой, как спираль, главной темы через вальсообразную побочную до патетической "Славы" в коде, в силу чего она оказывается не только образно-смысловым завершением цикла, но и естественным интонационным итогом всей симфонии. Кстати, в теме коды Мясковский удачно синтезирует черты русского канта и маршево-гимнической массовой песни. Так создается объемный образ России.

Пожалуй, только музыка Adagio несколько выделяется своим образным наполнением. Нет сомнения в том, что ее лирика навеяна размышлением о человеке и природе, давно приобретшими в творчестве Мясковского несколько символическую окраску. Аналитический взгляд на тему Adagio легко выявит в ней интонационную общность с побочной партией I части (прежде всего в зоне ее секвенционных перемещений в виде нисходящих квартовых шагов). Но особую силу воздействия этому лирическому образу придает хоральный оттенок, заставляющий вспомнить музыку Брамса, точнее, развитие брамсовских традиций на почве русского инструментализма, например у Танеева или Метнера. Так мысль слушателя ввергается в сферу ассоциаций, вызванных семантикой медленных частей классических циклов.

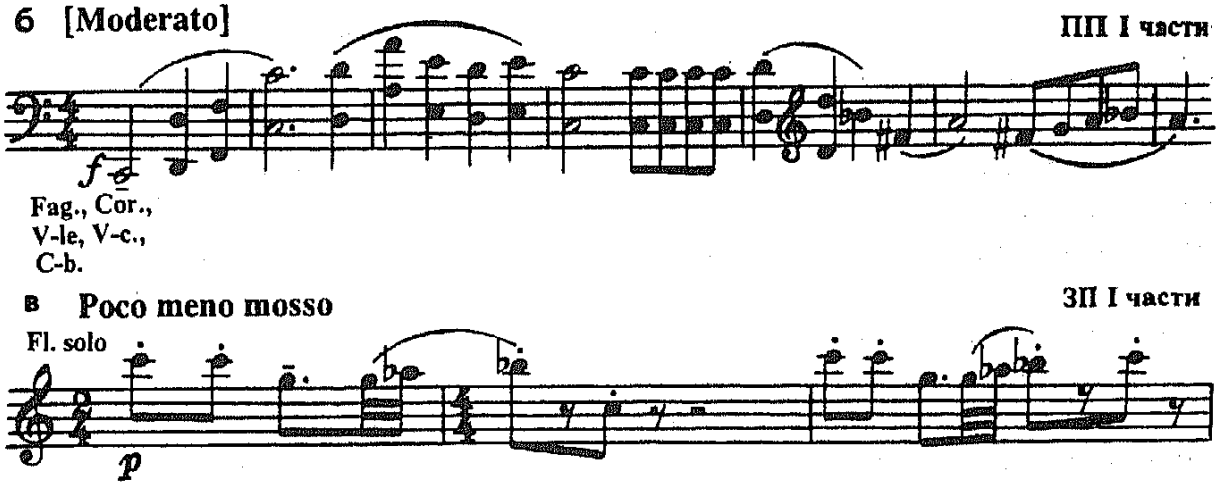
Не менее, если не более ассоциативна и музыка среднего раздела II части (Più appassionato), где валторна провозглашает мотив, близкий теме судьбы из "Кармен". Настроение тревоги усиливается фоном струнных, постоянно дробящих сильную долю. Словом,

через мир воспоминаний раскрывается неоднозначная картина современности, которую художник как бы обозревает во времени.

"Прощальная", 7-я симфония Прокофьева (1952) во многом близка 27-й Мясковского и общим повествовательным складом, и предчувствием расставания. Однако есть в ней и совершенно особенные, присущие именно миросозерцанию Прокофьева черты — мечтательность и сказочность. Возникли они не столько потому, что первоначальным импульсом сочинения был заказ детской редакции Радио. Великий музыкальный сказочник всегда тяготел к миру детства, создавал композиции, овеянные романтической мечтой или по-детски непосредственным взглядом на мир. Вспомним "Петю и волка", "Золушку", тонкие лирические эпизоды "На страже мира" или "Зимнего костра".

В 7-й симфонии сказочность входит в ее образный мир как реальная грань повествовательности. Однако здесь вряд ли стоило бы ждать от композитора прямой картинности, конкретной изобразительности. Скорее тут имеет место то, о чем писал Б. Асафьев в связи с особым складом фортепианных "Сказок" Метнера, определяя их как сказки о своих переживаниях, о картинах душевной жизни человека. По отношению к последней симфонии Прокофьева такая аналогия кажется вполне уместной. Отсюда, думается, берет свой исток и некоторая камерность этой партитуры, даже известное смягчение контрастов. Сказочное легко проиллюстрировать, например, характером I части. В отличие от монументальных "заставок" 5-й и 6-й симфоний, 7-я открывается лиричнейшим Moderato. В его основе три естественно дополняющие друг друга темы: повествовательная главная, отмеченная строгой диатоникой мелодического контура, просветленно-гимническая побочная, вольная в своем раскованно-песенном устремлении, и сказочно-загадочная заключительная. Если первые две лирические темы объединяются даже тембровым сходством (струнные), то заключительная "реализует" свой таинственный колорит несколько иначе — с помощью звенящих тембров (колокольчики, треугольник, фортепиано):





Архитектоническая выверенность сонатного Moderato заставляет вспомнить прежде всего о гармонической соразмерности разделов "Классической симфонии" Прокофьева[48]. И главная, и побочная партии в I части 7-й симфонии заключены в рамки трехчастных форм, а соотношение всех трех тем в экспозиции, разработке и репризе приближено к структуре тройных вариаций (ABC, $A_1B_1C_1$, $A_2B_2C_2$) с кодой. С основными темами Moderato композитор не захочет расстаться вплоть до финала: побочная и заключительная составят главное содержание коды финала.

Небольшой вариационной формой Прокофьев пользуется и в структуре Andante espressivo (III часть). В основу этой медленной музыки положена тема Татьяны из "Евгения Онегина", которая была им написана для постановки в Московском Камерном театре.

В двух же подвижных частях цикла на смену созерцанию, таинственному чувствованию, воспоминанию приходят игра, молодой задор, динамика "звукожестов" (Асафьев), поэтика бытовых жанров. Во II части звучит вальс, вернее, два вальса (ибо средний раздел трехчастной формы вводит свой элегический вальс cis-moll, интонационно вырастающий из терцовых мотивов главной партии I части). Словом, поэтичнейшая череда прокофьевских театральных вальсов оказывается дополненной и симфоническим вальсом! А в финале возникают иные жанровые "знаки" — стремительного галопа (напоминающие, в частности, блестящие галопы Принца, разыскивающего Золушку) и небольшого детского маршика. И все же композитор завершает свою "прощальную" симфонию не на бравурной ноте (в концертной практике не удержался вариант коды в виде веселой, галопирующей музыки), а чуть печальным и многозначным перезвоном колокольчиков, что придает всему циклу ощущение законченности.

---

[48] В свете сказанного обратим внимание и на общий тональный план 7-й симфонии: I — cis, II — F, III — As, IV — Des.

Всего год отделяет последнюю симфонию Прокофьева от 10-й Шостаковича — произведение родилось в переломном 1953 году. Сочинению суждено было стать одним из самых значительных произведений не только в творчестве композитора, но и в летописи советской симфонической музыки. В концепции этой симфонической фрески, как и в 5-й, 8-й, ведущую роль играет гражданский пафос. Однако его преломление остро субъективно — взгляд на действительность дан как бы изнутри и возникает через личностную оценку происходящего. Именно отсюда в этой партитуре ведет свой исток собственно лирическая ипостась: исповедальное и проповедническое, обостренно-интимное и объективизированное предстают в ореоле воспоминаний и тем явственно противостоят образам внешнего мира. По справедливому наблюдению Г. Орлова, 10-я завершила тот симфонический период творчества Шостаковича, который сделал его "совестью, примером нравственного стоицизма для духовно еще живых соотечественников"[49].

По-видимому, глубинный лиризм 10-й симфонии и подчеркнутая нелицеприятность авторской позиции насторожили не только тех, кто управлял музыкальной культурой, но даже немалое число коллег Шостаковича — партитура просто не вписывалась в устоявшийся в те годы круг привычно-благодушных симфонических "речений". А вместе с тем замолчать такое событие было попросту невозможно. И о нем говорили — на специальной дискуссии в Союзе композиторов в 1954 году, а также год спустя в рамках VIII Всесоюзного пленума правления СК СССР. Признали явлением крупным, но обладающим, как подчеркивалось, рядом недостатков. Прежде всего имел якобы место перевес пессимистических настроений, мрачного колорита, безысходности. Словом, фиксировался факт непротивления злу. При этом напрочь сбрасывалась со счетов объективная основа конфликтов и трагедийных коллизий этого сочинения[50].

---

[49] *Орлов Г.* Звено в цепи // Сов. культура, 1989, 4 мая. С. 5.

[50] К сожалению, упреки в "чрезмерной" трагедийности станут уделом не только 10-й симфонии Шостаковича, они будут адресованы целой серии наиболее значительных симфонических произведений последующего периода, в частности 13-й симфонии мастера. Назовем и другие подвергавшиеся необоснованной критике работы. В 50-е годы — 1-я симфония Б. Клюзнера, в 60-е — "Симфония памяти 26 бакинских комиссаров" Б. Парсаданяна, оратория А. Шнитке "Нагасаки". Надо ли говорить о том, что распространявшиеся в те годы некоторыми официальными теоретиками мифы о неправомерности и неприемлемости самого факта "советской трагедии" все очевиднее приходили в прямое противоречие с самоощущением народа, перенесшего не только кровопролитнейшую войну, но и все жесточайшие последствия культа личности. Вопреки насаждавшимся доктринам трагедийность получала все более широкие права в разных видах искусства — в кинематографе и драматургии, в поэзии и прозе.

Восемь лет отделяют 10-ю симфонию от ее предшественницы. За эти годы художественные искания композитора, минуя магистральный жанр, были устремлены в иные сферы. В их числе оказались камерные сочинения (инструментальные и вокальные), хоровое творчество и киномузыка. Однако рождение в эти годы значительнейшей по замыслу партитуры — 1-го скрипичного концерта — свидетельствовало о том, что тяга Шостаковича к масштабным симфоническим замыслам не поддавалась механическому истреблению. Был создан подлинный концерт-симфония, образно-смысловой и интонационный ареал которого оказался весьма близким 10-й симфонии.

Эта симфония — сочинение, в эмоциональном тонусе которого субъективно-лирический аспект доминирует. Вместе с тем музыка не замыкается в кругу интимных тем и настроений. Напротив, она преломляет в себе явления гражданственного звучания, в ней ощутимо передана реакция на социальные потрясения. Как и в 5-й и в 8-й, тема 10-й симфонии устремлена к судьбе личности, не только прошедшей через страшные испытания Великой Отечественной войны, но и познавшей многие катаклизмы эпохи. Однако сюжетно-фабульные элементы, какие-либо конкретно-программные расшифровки сведены композитором до минимума. Несколько выделена здесь лишь тема-монограмма *d-es-c-h*. Она возникает (во второй половине цикла) как персонаж драмы и имеет серию метаморфоз.

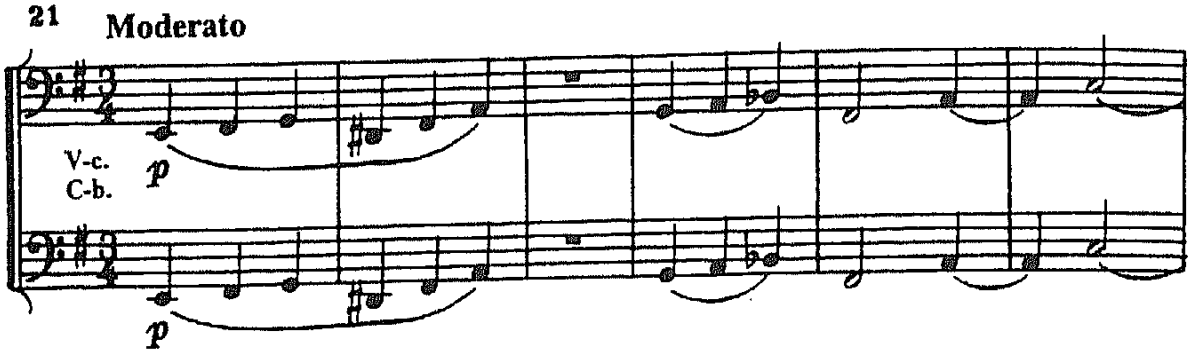
Драматургическое развитие четырехчастного цикла основано на принципе образной дополняемости и взаимосвязанности двух пар частей: a-b-a_1-b_1. Создается впечатление, что развитие идет двумя концентрическими кругами, где I и III части раскрывают внутренний психологический мир героя, а II и IV фиксируют его взаимосвязь с внешней стихией. Подобная драматургическая идея подкреплена и конкретными тематическими арками, возникающими в каждой паре частей: тема вступления I части в неизменном виде "наплывает" в музыке Allegretto (ц. 115), а экспрессивный лик скерцо снова напоминает о себе в финале (ц. 180)[51].

Как обычно в драматическом симфонизме, явственным фактором тематической спаянности партитуры выступает наличие сквоз-

---

[51] Отмечая образно-смысловую взаимосвязанность частей внутри цикла 10-й симфонии, важно подчеркнуть и тематическую "сопричастность" этой партитуры серии крупных работ, ее окружающих. Речь идет об излюбленной композитором системе "кочующего" тематизма, конкретно — о возникновении варианта темы II части 9-й симфонии в виде вступления к финалу 10-й, об очевидном интонационном родстве тем скерцо скрипичного концерта и Allegretto 10-й, о присутствии темы-монограммы в обоих произведениях и, наконец, о звучании призывной темы "Обнажите головы" из "Десяти хоровых поэм" не только в скерцо 10-й симфонии, но и как одного из центральных лейтмотивов в 11-й симфонии.

ных интонационных формул. Важнейшая среди них — вступительная тема I части. В мотиве, близком таинственным фаустианским романтическим вопросам, уже заложена та малотерцовая и тритоновая основа, которая будет пронизывать наиболее рельефный тематизм всей симфонии:



В качестве лишь отдельных показательных примеров сошлемся на исходные темы скерцо, Allegretto, а также на тему-монограмму. Видимо, не случайным становится и тональное соотношение I и II частей (e — b).

По смыслу, эмоциональному характеру и драматургической направленности I часть 10-й симфонии воспринимается в виде монументального и неспешного лирико-драматического пролога. Три составляющие его темы предстают как грани лирической медитации — обобщенно-философской в вышеприведенной вступительной теме, задушевной, близкой протяжной русской песне в главной партии, и трепетно-беспокойной, несколько сумрачной в побочной. Волновое развитие, плавное перетекание одного образа в другой не препятствуют высвобождению внутренней энергии, заложенной в каждой из трех тем. Тонкий музыкальный анализ лирических "событий" экспозиции дан прежде всего в системе их внутренней взаимосвязи. Единство темпа (здесь даже не будет столь типичного для медленных сонатных частей Шостаковича явственного ускорения темпа в разработке), масштабность и обстоятельность в изложении всех трех ведущих музыкальных идей сонатного Moderato создают ощущение непрерывного развертывания, постоянного обновления в рамках избранной интонационной сферы. При этом жанровые корни каждой из близких лирических тем оказываются четко выраженными: эпическая песня-дума в главной партии и грустноватый вальс в побочной. Обе возникают в тембре духовых — кларнет на фоне струнных экспонирует песенную тему, низкая флейта вводит вальсовое движение побочной.

Нетрадиционность лирической экспозиции I части 10-й симфонии предопределила ряд других особенностей в ее общей структуре, например "незаметное" вхождение в разработку после возвращения главной партии в исходную тональность (ц. 29). Последнее,

кстати, вместе с кратким наплывом главной партии в коде (ц. 68) сообщает форме I части некоторые черты рондальности. Чрезвычайно интересно выстроена центральная кульминация Moderato, которая захватывает конец разработки и начало репризы (ц. 43), где главная партия, сдвинутая на полтона вверх, звучит в мощном оркестровом tutti. Так создается единая большая кульминационная зона, после которой реприза побочной темы в мягком дуэте кларнетов, предлагающих мажорный вариант вальсовой мелодии, изложенной параллельными терциями, воспринимается как катарсис (ц. 57).

II часть (Allegro) продолжает в инструментальной музыке Шостаковича линию "злых" скерцо, прежде всего таких, как токката 8-й симфонии или скерцо скрипичного концерта. Атмосфера жестокой битвы, поединка здесь как бы воссоздана сквозь призму ощущений самого героя сочинения, вступающего в единоборство с враждебной силой. Возможно, именно желание композитора дать представление о внешней динамике схватки не путем ее описания, а через внутреннее осмысление привело к поразительной сконцентрированности не только сложной трехчастной формы скерцо, но и его тематического материала. По сути дела, здесь все развитие вырастает из короткой динамичной попевки, мелодическая структура которой оказывается связанной с общей интонационной фабулой симфонии (поступенное движение в объеме малой терции).

Неистовство враждебной стихии воссоздается средствами разработочного развертывания вышеприведенного мотива в различных его модификациях. Именно он во всевозможных стреттных нагнетаниях, волнообразных наплывах обеспечивает плотность интонационно монолитной ткани скерцо. Так, в среднем разделе (ц. 79) его движение как бы уводится с "авансцены" вглубь (солирующие деревянные заменены всей массой струнных), дробится под "ударами" медных. В динамизированной репризе (ц. 87) контрапунктически объединяются два варианта темы скерцо: его размашистый бег теперь становится фактурным фоном, на котором тромбоны и тубы устрашающе провозглашают эту мелодию "белыми" нотами (то есть вне ритмической характерности).

Тем рельефнее, естественно, в монотематической стихии скерцо проступают "кочующие" мотивы-возгласы из других сочинений Шостаковича, например: "Обнажите головы" из "Десяти хоровых поэм" (ц. 75, тромбоны и тубы) или тема "отпора" из I части 7-й симфонии (ц. 84 + 4 такта, фагот и контрафагот).

Особое место в драматургии характеризуемой симфонии занимает Allegretto, возвращающее образное движение в сферу психологизма. В отличие от скерцо, в его основу положены три темы, достаточно контрастные не только по типу лирического содержания, но и по тембровому наполнению. Первая, исполненная некоей таинственной настороженности, звучит у струнного квинтета. Уже

отмечалась ее близость к теме скерцо скрипичного концерта и оговаривалась естественность интонационного родства со сквозными мелодическими идеями произведения. Сейчас же обратим внимание на принципиальное звуковысотное совпадение со следующей за ней темой-монограммой. В жанровом отношении последняя приближена к вальсу (звучит у высоких деревянных) в его, так сказать, "чаплиновском" варианте. Имеется в виду хрупкость этого образа, очевидная незащищенность перед миром зла.

Если первые две темы, несомненно, связаны с запечатлением личностного начала, то третья являет собой лик объективизированной лирики. Это зов валторны, величавый и бесстрастно-печальный голос природы:



На протяжении большей половины Allegretto представленные темы звучат достаточно обособленно, мерно сменяя одна другую в рондообразной конструкции. Экспозиционный тип изложения позволяет им сохранить свой изначальный смысл. Во второй половине формы Шостакович резко меняет стиль их взаимоотношений. Конфронтация и острейшая борьба приводит к их подлинной разработке — драматической и весьма масштабной, где естественно происходит и пересмотр образной сути развиваемого материала. Например, пленэрная тема валторны приобретает угрожающий характер, а мелодическая формула монограммы трансформируется в суровый марш[52].

---

[52] Структура Allegretto обнаруживает черты полиморфизма. Формой первого плана здесь, несомненно, выступает рондо. Однако наличие разработки (ц. 131) и репризы-коды (ц. 139) позволяет говорить и об известной проекции трехчастности. Поясним сказанное схемой:

A B A C A B	... a (b) c ...	C A B
экспозиция	разработка.	реприза-кода.

Неоднозначность лироэпической концепции 10-й симфонии требовала поиска в качестве ее итога неканонических драматургических идей. Финал построен Шостаковичем на действенном контрасте картин внешнего мира, воссозданных в светлом, жизнеутверждающем ключе, и наплывов остродраматической образности, порой граничащей с трагизмом. При этом внешняя несовместимость контрастных планов постепенно преодолевается единством направляющей мысли. Ее "режиссирующая" роль уже ощущалась в большом вступительном разделе (Andante), призванном выполнить роль своеобразного "моста", который необходимо было перекинуть от музыкального "театра переживаний" (III часть) к его антиподу — "театру представлений" (экспозиция сонатного allegro финала).

Медитативная суть начала вступления восходит к диалогу низких струнных (они экспонируют свободный вариант темы II части 9-й симфонии) с каденциями-импровизациями деревянных — флейты-пикколо, гобоя, фагота. Однако в процессе развития медитация все явственнее уступает место игровому началу — из отдельных ячеек начинает складываться бурлящая молодой энергией главная партия. Ее картинность восходит к блестящим образцам отечественного программного симфонизма — прежде всего петербургской школы. Журчащая, игровая главная партия (ц. 153) и театрализованно-маршевая побочная (ц. 164) открыто перекликаются с музыкой Римского-Корсакова, например со знаменитым "Багдадским праздником".

Цепь интенсивных преобразований тематизма в разработке приводит к проведению крупным планом сил зла: как страшный призрак разрушительной стихии неожиданно возникает центральный образ скерцо (ц. 180). Устрашающий марш-шествие, подобно аналогичным эпизодам 7-й и 8-й симфоний, надвигается словно лавина и в кульминационный момент своего всеразрушающего торжества оказывается резко и гневно отстраненным трагическим возгласом-мотивом монограммы (ц. 184, tutti). Вторжение этого мотива, вызванное личностной оценкой происходящего, значительно видоизменяет смысловой облик репризы. Речь идет не только о существенной тембровой перекраске отдельных тем (главная партия, например, из мягкого тембра струнных передана ироничному "скептику" фаготу), но прежде всего об их новой контекстуальности. Так, казалось бы, в мажорной коде, праздничнo приподнятой, искрящейся всеми красками жизни, солирующие литавры вносят в общую звенящую ткань свою особую подсветку: на втором плане, став атрибутом фактуры, неизменно тревожно скандируется мотив *d-es-c-h*.

Такой тип финала не сразу убедил современников. Иным он показался облегченным, не итоговым. А вместе с тем время зримо показало истинную причину тогдашнего неприятия не только са-

мого финала, но и всей концепции 10-й симфонии: композитор-новатор позволил себе слишком дерзко отойти от устоявшегося образно-смыслового стереотипа симфонии, тогда еще казавшегося абсолютно непоколебимым!

Две последующие симфонии Шостаковича — 11-ю (1957) и 12-ю (1961) — справедливо принято объединять в диптих. Предопределяется это прежде всего их программным содержанием — обе связаны с революциями 1905 и 1917 годов. Но не только. В них явственно обозначилась модуляция от психологического симфонизма к более объективному, нередко эпическому отражению действительности.

Надо заметить, что традиции эпического симфонизма к середине XX века приобрели новые качества, так как находились в прямом взаимодействии с системой аудиовизуальных искусств, и прежде всего, разумеется, театральных принципов. Современный симфонический эпос в таком виде формировался в значительной степени в творчестве Прокофьева, который обогатил музыкальный язык и драматургию эпической симфонии оперно-балетными и киноприемами.

11-я и 12-я симфонии знаменовали поворот в творчестве Шостаковича от сферы чистого инструментализма, непрограммности к вокально-симфоническим фрескам. Конкретизация образного содержания в 11-й, где звучащее слово подкрепляется широким кругом песенных цитат, детализация времени и места действия в музыкальном "сценарии" 12-й симфонии прокладывали путь к вокальным симфониям 60-х годов с их открытой программной сутью. В творчестве Шостаковича 11-я и 12-я симфонии обозначили поворот в сторону картинности, конкретно — в сторону живописно-эпической традиции симфонизма Берлиоза.

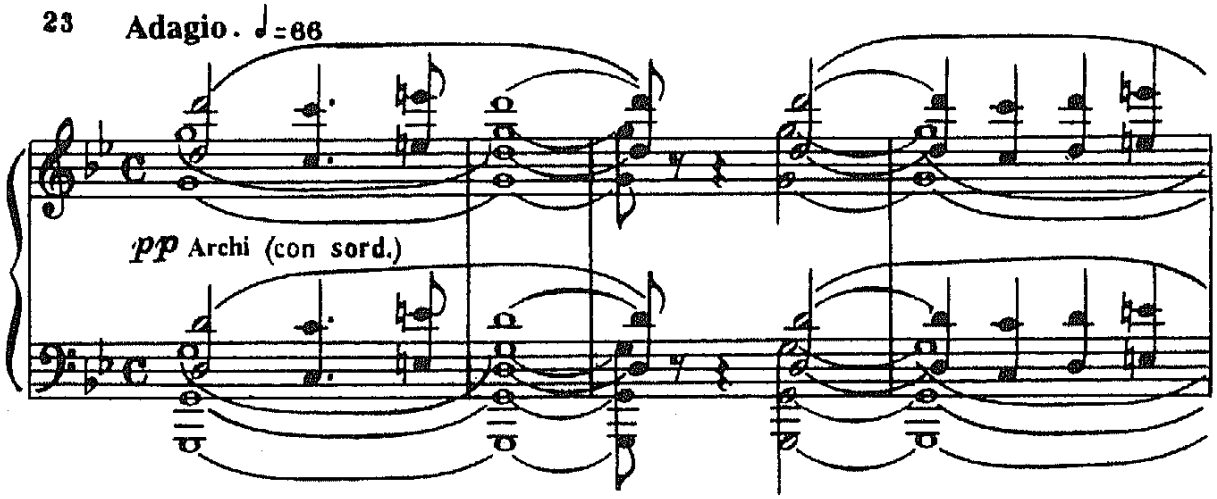
Сохранив в обеих партитурах принцип изобразительности как ведущий, мастер не стремился к совпадению их архитектоники: в 11-й налицо контрастно-составные формы, непрерывность драматургии, в основу 12-й положен традиционный четырехчастный цикл.

Сближает 11-ю и 12-ю симфонии последовательно проведенный в них принцип тематических арок, реминисценций, микрорефренов, лейтмотивов. Учитывая картинно-изобразительную направленность обоих произведений, он становится особенно существенным. В 11-й симфонии, однако, все эти отстоявшиеся приемы объединения театрализованной симфонии приобретают большую наглядность в связи с вокальной природой "кочующего" тематизма. Сошлемся в качестве примера на сквозное лейтмотивное развитие тем "Гой ты, царь наш, батюшка" и "Обнажите головы" (обе заимствованы из "Десяти хоровых поэм"). В 12-й симфонии аналогичную функцию выполняет бестекстовая, обобщенно-лирическая

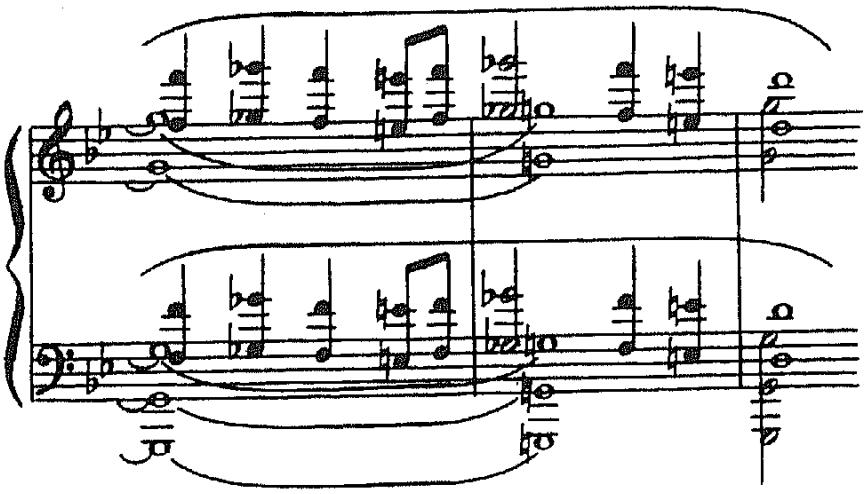
тема побочной партии I части и загадочно звучащий вопросительный мотив из трех нот *es-b-c*.

В целом можно говорить и о принципиальном интонационном различии двух симфоний. 12-я симфония — образец "чистой" инструментальной музыки. Основу же 11-й симфонии составляют песни, широко популярные в период первой русской революции, которые осмыслены Шостаковичем как фактор национального искусства и одновременно как собственные музыкальные идеи[53]. Вокальные темы подбирались по принципу ритмической близости (триольная основа песен "Слушай", "Гой ты, царь"), интонационного родства (квинтовая опора в темах "Обнажите головы", "Вы жертвою пали"), жанрового подобия (маршевая основа тем "Беснуйтесь, тираны", "Смело, товарищи", жизнеутверждающего мотива из "Огоньков"). В их развитии, как и в оригинальном тематизме, Шостакович активно пользовался не только вариантно-вариационными преобразованиями, но и приемом прорастания. Яркий пример тому находим, в частности, в движении темы "Вы жертвою пали" в III части. Показательна в этом плане и "судьба" песни "Обнажите головы", принявшей на себя лейтмотивные функции: в поворотных, нередко кульминационных моментах всех частей (особенно во II) она звучит как властный клич и только в коде финала (ц. 163) дорастает до своего исходного образца — излагается английским рожком, как длинная песенная тема.

Роль лейтмотива симфонии выполняет тема инструментальная — вернее, комплекс интонаций, сливающихся в объемный образ Дворцовой площади, в котором совмещены изобразительный и психологический аспекты:



[53] Всего в 11-й симфонии используются восемь вокальных тем: пять революционных песен — по две в I части и в финале ("Арестант", "Слушай", "Беснуйтесь, тираны", "Смело, товарищи, в ногу"), одна в III части ("Вы жертвою пали"); две мелодические идеи, как уже говорилось, заимствованы из "Хоровых поэм" ("Гой ты, царь", "Обнажите головы") и одна из оперетты Г. Свиридова "Огоньки" (пять тактов до ц. 146), действие которой также было связано с событиями 1905 года.



В теме Дворцовой площади важнейшую смысловую роль выполняет хоральный элемент, что побуждает композитора в одной из кульминационных зон (ц. 69) имитировать в его звучании пение церковного хора (флажолеты струнных, трели, тремоло, широко раскинутые "пустые" бестерцовые созвучия). "Вокальная" версия лейтмотива выделена и драматургически — он замыкает трагическое шествие II части и звучит как всенародное оплакивание жертв 9 января (кода, ц. 91).

В цепи инструментальных тем, радиус действия которых, несомненно, более локален, чем хорал, и все же достаточно примечателен, стоит и третье звено комплекса Дворцовой площади — мотив литавр, получивший в музыковедческой литературе различные образные расшифровки, такие, например, как "тема угнетения" или "тема времени". Не будем вдаваться в суть словесных определений и обратим внимание на интонационно-ритмическую выразительность самого мотива. Как и многие мотивы-импульсы, связанные в музыке Шостаковича со сферой зла, насилия, он постоянно возникает в виде остинато[54].

Само соотношение позитивного и негативного начал, образов жизни и сил зла предстает в 11-й симфонии несколько иначе, чем это имело место, например, в "военных" симфониях Шостаковича. Если в 7-й симфонии образы зла возникали извне, в 8-й давали о себе знать в виде "изнанки", оборотной стороны положительных идей (как правило, в разработочных разделах первых частей), то в 11-й их соотношение получает новое, двоякое решение. С одной стороны, налицо их явное сближение (в пределах комплекса одной темы — Дворцовой площади), с другой — рассредоточение: уже за чертой I части идет процесс образно-смыслового переинтонирова-

[54] Уже в пределах I части мотив осмысляется как рассредоточенное остинато, звуковысотность и тембровая характерность которого остаются неизменными. В масштабе симфонии он выполняет функцию одного из рефренов ее общей полирефренной композиции.

ния. Видимо, подобная драматургическая идея была по-своему предопределена самим замыслом симфонии как эпоса о современности, воплощенного в жанре народной музыкальной драмы. В 11-й, в отличие от ряда ее предшественниц, на авансцену выведен коллективный герой, и массовые сцены играют здесь ведущую роль. Среди них доминируют картины шествий: три части из четырех рисуют различные движения народных масс — шествие на Дворцовую площадь и расстрел толпы ("9 января"), погребальное шествие ("Вечная память") и движение народных мстителей ("Набат"). Естественно, композитор обращается в них к различным типам маршевости: от похоронного до героического.

"Крупный штрих", броскость плаката, составляющие неотъемлемые свойства театрализованного замысла 11-й симфонии, стимулировали и некоторые другие ее особенности, в частности конструктивные. Первые три части задуманы как триптих, объединенный трагическими событиями во временно́м пространстве: накануне 9 января, страшные деяния кровавого воскресенья и похороны жертв. Что касается тонального плана цикла, то это находит отражение в единстве тональности первых трех частей: g — g — g — h.

Эпизоды-блоки центральных частей оказываются весьма протяженными. Так, II часть, наиболее действенная и драматургически весомая в цикле, представляет собой гигантскую двухчастную форму с кодой. Наглядность этой музыки максимально сближена с выразительными возможностями зрелищных искусств: две огромные динамические волны рисуют конкретные эпизоды — шествия и расстрела (кода воспринимается как оплакивание).

Трехчастная форма III части ("Вечная память"), как и в предшествующей части, сориентирована на "крупный план", только на сей раз не динамичной, действенной, а медитативной музыки. Даже трио части (ц. 108) не вводит принципиально нового тематического материала: здесь в мажорном варианте и в обращении звучит все та же тема "Вы жертвою пали". Форма в силу обилия тематического материала — своего и заимствованного из предшествующих частей — достаточно подвижна и может быть условно определена как свободная трехчастность.

Принципы объединения в 12-й симфонии, как и сам ее тематический материал, гораздо более традиционны, а образы обобщенно типизированы. В отличие от 11-й симфонии, с ее разветвленной лейтмотивной системой и общей структурной тенденцией к полирефренности, 12-я монотематична. Естественна образная стабильность монументальных тематических идей и в гораздо меньшей степени идея "перекрестных" мелодических связей. Сказанное подтверждается уже монолитно-глыбистой музыкой сонатной формы I части, где напрямую связанными оказались императивная, восходящая к речевой основе тема вступления (унисоны виолонче-

лей и контрабасов, переменные метры — 5/4, 4/4, 3/4), и главная партия как ее ритмический вариант (фаготы).

Моноинтонационная идея I части обнаруживается и в том, что побочная партия также обладает непосредственной мелодической и тембровой близостью к теме вступления (тот же унисон виолончелей и контрабасов, эпическая монументальность и даже некоторая ориентация на вокальный прототип, в частности на тему "Оды к радости" из 9-й симфонии Бетховена):



Образ побочной партии будет возникать во всех частях симфонии (во II, например, см. ц. 59 и 65; в финале ц. 124).

В экспозиции I части оба лейтмотива оказываются максимально развитыми и доведенными до кульминационного звучания. Разработка же не несет в себе их значительных смысловых трансформаций, в силу чего и репризный раздел оказывается весьма статичным: его содержание исчерпывается соседством двух монументальных тем — вступления и побочной. Однако именно в завершающей фазе I части впервые возникает загадочный мотив *es-b-c*. Его появление в последующих частях всегда связано с сохранением звуковысотности (во II части, ц. 65, он зафиксирован в диезной сфере: *des-ais-his* и тембровой характерности струнных)[55].

Анализируя 12-ю симфонию, нельзя не отметить общий спад напряжения к концу всего цикла, где наиболее рыхлым по форме и весьма традиционным по образному наполнению оказывается финал. "Заря человечества" отдает несомненную дань "виватным" композициям с их обязательными "Славами", "Одами" счастливой жизни. Компромиссность музыки финала 12-й симфонии сегодня выступает, на наш взгляд, с достаточной очевидностью[56].

---

[55] Можно лишь позволить себе предположение, что в этих звуках зашифрована чья-то монограмма. Особенно интенсивно эта попевка будет пронизывать музыкальную ткань финала; см. ц. 106, 109, 122, 126, 127.

[56] "Патриотическая осанна" в виде обязательного ритуала в искусстве того периода встречается у Шостаковича в финалах ряда сочинений 40 — 50-х годов, таких, например, как кантаты "Расцветай, могучий край" и "Над Родиной нашей солнце сияет", оратория "Песнь о лесах" и музыка к киноленте "Падение Берлина". Мало убеждает, на наш взгляд, и весьма спорная концовка ярко трагедийного вокального цикла "Из еврейской народной поэзии" тремя радостно-безмятежными песнями, повествующими о счастливой жизни народа в наши дни. Не являлась ли тогда подобная, образно "не стыкующаяся" кода цикла единственно возможным допуском на концертную эстраду?

Прослеживая путь развития отечественного симфонизма во вторую половину 50-х годов, следует прежде всего констатировать, что произошел массовый поворот к симфоническому жанру. Потрясают уже сами цифры — около ста симфоний создано за пятилетие между 1953 и 1958 годами. Одной из причин здесь видится естественная реакция на административно-командное вытеснение симфонии в предшествующее десятилетие. Как ведущая обозначилась тенденция к освобождению симфонической музыки от иллюстративно-прикладной функции, сохранение ее основ в виде устоявшейся эстетической системы со своими внутренними законами и специфическими особенностями. Время, однако, показало, что полноценных симфоний во всей оркестровой продукции было не так уж много, а выход к стилевому и образно-конструктивному многообразию жанра на том этапе еще только начинался. Следует обратить внимание на то, что в "симфоническом буме" принимали участие в подавляющем большинстве весьма случайные композиторские фигуры, сочинения которых не выходили за рамки типовых решений, предложенных отечественной классикой. Бурный поток партитур — нередко мелкотемных и даже примитивных — не мог не настораживать. Р. Щедрин в связи с этим писал: «Высокое слово "симфония" в последнее время несколько затерли в употреблении и обращении с ним. Особенно грешны в этом молодые композиторы. Писать симфонии для некоторых из них стало в последнее время не внутренней потребностью, а простым следованием моде. Пожалуй, у нас не осталось уже ни одного молодого композитора, который не счел бы делом чести своего мундира обязательно написать симфонию ("Не солидно, братцы, без симфонии!"). Нередко скромным сюитам и эстрадным увертюрам с мизерной долей авторской мысли присваивается ответственное, ко многому обязывающее наименование "симфония"»[57].

Итак, отрадное изобилие симфоний имело и оборотную сторону. Рождение некоторых партитур убеждало, что их авторов прежде всего влекла "престижность жанра", а универсальность лежащей в его основе схемы служила в ряде случаев известным прикрытием для выражения малозначительных мыслей и чувств.

Вместе с тем в этот период появились и достаточно самобытные симфонические опусы В. Юровского, Н. Каретникова, Б. Майзеля, Г. Фрида, Э. Денисова (Москва), Л. Пригожина и И. Шварца (Ленинград), а также 7-я и 8-я симфонии Я. Иванова (Латвия), 4-я симфония ("Памяти В. И. Ленина") Дж. Гаджиева (Азербайджан), 2-я С. Лобеля (Украина), "Симфонии-поэмы" А. Худояна и А. Аджемяна (Армения).

---

[57] *Щедрин Р.* Талантливая симфония // Правда, 1963, 25 нояб.

Чрезвычайно активно протекало и творчество маститых симфонистов — Л. Книппера, написавшего за восемь лет (1946 — 1954) пять сочинений — с 10-й по 14-ю симфонии, А. Каппа, создавшего в тот же период симфонии со 2-й по 5-ю.

В 50-е годы выделилась плеяда молодых талантливых композиторов, которая сделала принципиально важные творческие заявки в жанре как симфонии, так и инструментального концерта. Состоялись симфонические дебюты Р. Щедрина, С. Слонимского, А. Эшпая (первые симфонии, инструментальные концерты), К. Хачатуряна и Г. Уствольской. Появились симфониетты Б. Чайковского и Л. Пригожина, Concerto grosso Э. Тамберга и А. Волконского. В последних работах, вероятно, не без влияния 9-й симфонии Шостаковича, приметную роль начинают играть быстро набирающие силы неоклассицистские тенденции. Именно в эти годы начался путь М. Вайнберга — симфониста, избравшего для себя этот жанр магистральным (3-я симфония, 1949; 4-я, 1959).

В симфониях молодых ощущались сила и жизнеспособность традиций мирового симфонизма. В сфере этой широкой преемственности значительное место занимал симфонизм Мясковского, Прокофьева и особенно Шостаковича. Не будет преувеличением сказать, что в симфонических произведениях 50-х годов впервые произошло, например, столь глубокое и многообразное осмысление симфонических исканий Шостаковича. Многочисленные примеры тому находим в симфониях Р. Щедрина, А. Пярта, С. Слонимского, Д. Тер-Татевосяна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна...

Надо заметить, что молодые композиторы опирались не только на творческий опыт корифеев советской музыки. Именно в те годы для них постепенно становились доступными сочинения ранее замалчивавшихся классиков XX века — прежде всего Бартока и Стравинского. Оба, как известно, оказали сильнейшее влияние на становление симфонического творчества как в республиках нашей страны, так и в ряде стран Европы и Латинской Америки. На рубеже 50 — 60-х годов впервые произошло знакомство молодых композиторов с симфониями Онеггера и Хиндемита.

Музыканты нового поколения находили свои, свежие краски, чтобы попытаться объемно отразить разные стороны современной жизни. Манера высказывания Щедрина выделялась сочностью народной музыкальной речи, у Денисова превалировал лирический интеллектуализм; острая впечатлительность с хорошей долей сарказма проявлялась у Слонимского, демократизм и естественность взаимосвязи с масскультурой — у Эшпая.

Усилиями корифеев симфонического творчества и композиторской молодежи к концу 50-х годов намечаются некоторые принципиальные сдвиги в развитии отечественного симфонизма. Они стимулировались разными причинами. Постепенно становит-

ся очевидной тяга к множественности жанровых решений, к их атипичности, стремление к уникальности[58]. В наиболее интересных случаях наблюдаются свободное толкование жанровых признаков симфонии, поиски взаимодействия со смежными жанрами — прежде всего с ораторией и кантатой. Все чаще становится трудным в одном определении точно зафиксировать принадлежность произведения к определенной жанровой разновидности, отстоявшейся на протяжении последних двух столетий.

В изучаемый период лишь начинается процесс взаимодействия конфликтно-драматического симфонизма с лирико-монологическим. Как своеобразная реакция на конъюнктурно-патриотические "изделия", в которых преобладали массовое начало и тип образа героя-бодрячка, способного к однозначно позитивным эмоциям, постепенно начинает формироваться тип симфонизма, при котором сложные коллизии выражаются через призму индивидуального восприятия, где велика роль авторских отступлений, каждая мысль подробно фиксируется, преобладает декламационная мелодическая линия; инструментальные же соло включаются в качестве комментирующего или резюмирующего начала, медленное движение, по сути, превалирует. Истоки современного типа монологического инструментализма восходят, разумеется, к двум величайшим представителям психологического симфонизма — Чайковскому и Малеру. В изучаемый период важнейший импульс в этой сфере был дан 10-й (позже 14-й) симфонией Шостаковича.

Следует отметить и важность начала развития в те годы линии камерно-концертного симфонизма (Шостакович, Вайнберг, Мирзоян, Тамберг, Волконский). Здесь едва ли не определяющую роль играет воздействие эстетики камерной музыки. В таких симфонических сочинениях психологические и философские проблемы подчас уступают ведущее место чисто игровым моментам: развитие материала начинает доминировать над изложением, используются конструктивные приемы искусства ранних эпох, в музыкальной ткани преобладает линеарность, а в фактуре многое оказывается продиктованным виртуозной трактовкой инструментов и разнообразием их использования.

Еще раз подчеркнем: все названные линии не представляют собой явления изолированные, напротив, продолжает активизироваться тенденция к их взаимодействию.

В обозначенных процессах следует усматривать не только творческое преломление традиций отечественного и зарубежного симфонизма, но и возникновение новых принципов, во многом стимулированных исканиями композиторов-дебютантов. У молодого поколения исподволь формируется своя художественная ориен-

---

[58] См. об этом в кн.: *Арановский М.* Симфонические искания. Л., 1979.

тация: очевидный аромантизм приводит к известной сдержанности лирических высказываний, в фактуре преобладают остинатность, токкатность. Симфония и инструментальный концерт начинают активно ассимилировать интонации современного музыкального быта — частушки, эстрады, джаза.

Разумеется, только в 60-е годы можно будет реально оценить определенные результаты тех обновляющих процессов в симфонической музыке, которые начались в изучаемый период. Однако поскольку их первые ростки обозначились на стыке двух десятилетий, имеет смысл хотя бы кратко о них сказать. Речь должна идти о том, что способствовало медленно идущему процессу замены абсолютного диктата жесткой конструктивной заданности симфонического цикла его индивидуализированным решением[59].

Индивидуализированный тип конструктивного решения симфонии опирался на такие ведущие принципы, как полиморфизм, монтажность, тотальная вариантность. Однако полностью сохранялась диалектическая логика, заложенная в фундаменте самого жанра. Сошлемся в качестве примера на 1-ю симфонию Г. Уствольской (1955), где I часть представляет собой оркестровую прелюдию, II — сюиту из восьми песен на стихи Дж. Родари (введены два детских голоса), а финал звучит как драматическое послесловие. Нет привычного сонатного allegro и в 1-й симфонии Р. Щедрина[60].

Параллельно с конструктивными новациями наблюдались и некоторые обновленческие процессы в сфере музыкального языка. В наиболее смелых для тех лет работах были заметны интерес к особым видам ладотональной организации, отступление от традиционной мажоро-минорной системы, от привычного тонального мышления. Лад и тональность не разрушались, не исчезали, но принимали более свободные, а потому и более трудные для восприятия формы. Все чаще использовались выразительные возможности нетемперированных строев, которые берут свой исток в народных ладовых системах с их свободным и прихотливым интонированием. Важным ресурсом оказались и ладовые краски полидиатоники.

---

[59] Необходимость подобного пересмотра была осознана отечественными музыкантами еще в прошлом веке. В. Стасов, в частности, выступал против составления симфонии "из четырех частей, как ее выдумали 100 лет назад". Ученый утверждал, что пора им "сойти со сцены" вместе с симметричным устройством каждой из них.

[60] Сказанное, однако, не означает полного исчезновения традиционных по структуре циклов в творчестве молодых композиторов 50-х годов. Достаточно самобытными были, например, 2-я симфония О. Тактакишвили (1953) с ее убедительной заявкой на психологическую драму (к сожалению, в ней финал-апофеоз воспринимается как явная дань парадности тех лет), 1-я симфония С. Цинцадзе (1954), 2-я Н. Каретникова (1956), 1-я К. Хачатуряна (1956).

Происходило усложнение ритмической организации музыки: в ее структурах проступала связь с многообразными ритмами жизненных процессов. Значительное развитие получили чисто тембровые, сонорные средства выразительности. Тембр нередко стал наделяться тематической функцией, набирало силу и явление политембровости.

Проявляла себя и тенденция нового отношения к музыкальному времени, которая сказывалась, с одной стороны, в уплотнении интонационных "событий", с другой же — сжатие музыкального времени происходило через выдвижение на первый план краткого, импульсивного мотива, подменявшего собой более привычную для слуха развернутую тему.

Значительно усилилась поляризация контрастов. Нередко экспрессии открытого выражения чувств противопоставлялись бесстрастность и механистичность остинатных и токаттных звукодвижений. Все сказанное создавало известные предпосылки для освоения современных техник композиции, которое начнется в начале 60-х годов. В нашей стране этот процесс протекал весьма непросто не только как результат естественной адаптации, но прежде всего в силу действия запретов. Длительное время шел своего рода переходный этап, в котором устанавливались в языковой структуре гибкие гибридные формы. При этом особые выразительные средства современных техник и систем наиболее органично (и каждый раз индивидуально) синтезировались с теми константами искусства, которые всегда олицетворяли жизненность традиций в их национальной характерности.

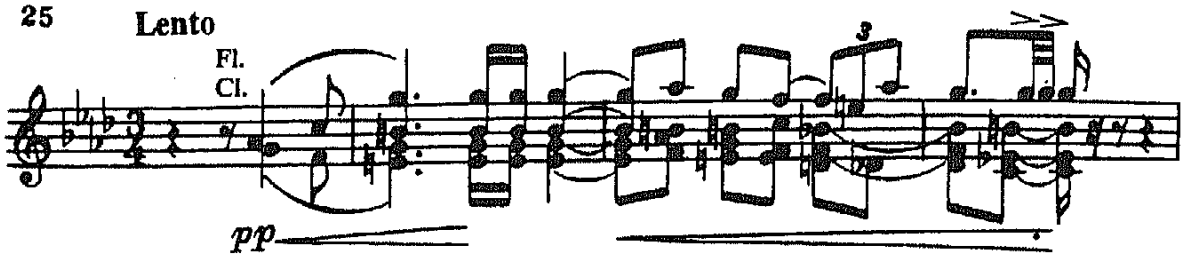
Как судьба многих симфонических произведений композиторов старшего поколения, так и творческие дебюты молодых складывались и оценивались весьма по-разному. Склонность некоторых к созданию сочинений остроконфликтной драматургической направленности приводила в те годы к негативным оценкам как раз наиболее самобытных произведений. В их числе оказалась, например, 1-я симфония С. Слонимского (1958), после премьеры которой композитор подвергся обвинению в пресловутой "ложной трагедийности", а также в тематической пестроте и даже в огрехах инструментовки.

А вместе с тем трехчастная симфония Слонимского содержала весьма оригинальные черты, не заслонявшие, однако, приверженности молодого композитора ни к эстетике романтического симфонизма минувшего века, ни к симфоническим исканиям Прокофьева, Шостаковича, отчасти Мясковского. С первым из них связаны обнаженность контрастов (интонационных, образно-смысловых) между частями цикла, а также значительность танцевального, юмористического и, шире, театрального начала в драматургии анализируемой симфонии. О творческом преломлении вли-

яния Шостаковича говорит не только тяга к полифонизации фактуры, к прямому привнесению в структуру симфонии полифонических форм (пассакалья и фуга), но и особенности темповой драматургии цикла. Взаимосвязь с художественными исканиями Мясковского обнаружилась в сфере конструктивных идей. Так, подобно 13-й симфонии Мясковского, Слонимский изымает репризу I части с ее традиционного места и "перебрасывает" этот тематический материал в коду финала.

Однако все указанные сферы воздействия оказались переплавленными в горниле собственной индивидуальности молодого композитора, обладателя многоликого, но цельного художественного стиля. Именно это и подтвердила 1-я симфония с полной основательностью.

Обратим внимание на очевидные самобытные черты этой партитуры. Отход от канонов наметился уже в темповой и отчасти образной нетипичности I части (Lento). Здесь главная партия, словно фиксирующая этапы нелегкого становления мысли, по своей семантической сути скорее напоминает медленные вступления симфоний эпохи романтизма[61]:



Не вносит конфликтной ситуации и побочная тема — хрупкая вальсообразная лирическая мелодия в неспешном изложении (Moderato).

На смену интеллектуально-медитативной "согласованности" тем-образов I части приходит кричащий контраст мелодического содержания скерцо: врывается музыка быта своими расхожими мотивчиками рио-риты и румбы, широко распространенными еще в довоенное время. А рядом, как в кадрах киноленты, проносятся задорная молодежная песенка, народный танец, джазовый кусок. Словом, возникает живой музыкальный калейдоскоп, некая звуковая ретроспектива масскультуры.

Достаточно сложен и образно дискретен финал, который составлен из трех контрастных блоков. В первом сурово звучит пассакалья (тема и три вариации) — в ее интонационном содержании ощущается взаимосвязь с главной партией I части. Второй экспонирует двойную фугу, где образное движение идет от внешней без-

---

[61] Это наблюдение принадлежит А. Милке, автору монографии о С. Слонимском (М.; Л., 1976).

заботности, шутовской игры к постепенному обнаружению драматических черт (на гребне этой динамической волны, как вихрь, проносится значительно видоизмененная тема пассакальи). Заключительный блок финала обозначен композитором как эпилог. Сюда перенесена, о чем уже говорилось, реприза тем I части.

1-я симфония оказалась для Слонимского во многом композицией прозренческой. Воплощенная в ней идея "конфронтации разных музык" (Р. Щедрин), а также полистилистические тенденции и тяга к постоянному экспонированию нового тематического материала будут активно использоваться композитором как в сценических работах, так и в вокально-симфонических и камерных опусах.

Сложной оказалась и судьба 1-й симфонии К. Хачатуряна (1954). Она впервые исполнялась в 1955 году, однако настоящее признание в нашей стране и за рубежом получила лишь десятилетие спустя, в новой авторской редакции.

Основной круг музыкальных образов составляют темы драматического плана, в которых внутренний накал, импульсивность сочетаются с внешней сдержанностью. Этот образный пласт зарождается в главной партии сонатного allegro, активно напоминает о себе в побочной партии скерцо и полностью утверждается в стремительной, вихревой фуге финала. Большую роль в драматургии симфонии выполняют и темы-образы повествовательного характера. Таковы, например, вступление I части и интродукция финала. Им не свойственна бесстрастная объективность "летописцев", они энергично включаются в общее развитие "событий" симфонии.

Лирическая сфера представлена особенно многопланово: в виде мечтательной кантилены (побочная партия I части), скромного народного наигрыша-импровизации (эпизод вместо разработки в скерцо), ласкового инструментального романса (медленная часть) с гибкой и плавной мелодией, парящей над прозрачным аккомпанементом.

В симфонии К. Хачатуряна можно ощутить влияние Мясковского и Шостаковича, однако в ней достаточно определенно выявились и собственные черты стиля. Особенно ярко индивидуальное начало проявилось в характере лирического тематизма, опосредованно связанного с народно-песенными армянскими образцами. Из фольклора в лирический тематизм Хачатуряна переходят свобода метроритмики, ладовая гибкость, приверженность к секундовым опеваниям опорных мелодических точек.

Глубоко философским содержанием отмечена и 1-я симфония А. Эшпая (1959), резко выделившаяся после красочно-колористических картин его первых концертных произведений. Двухчастный цикл навеян размышлениями об Отечественной войне, участником которой был молодой композитор, и имеет эпиграф: "Надо вырвать радость у грядущих дней!" Первое исполнение

симфонии состоялось в дни V пленума правления СК СССР, а вскоре сочинение стало широко звучать и за рубежом, вызывая однозначно положительную оценку. Словом, судьба произведения сложилась счастливо.

Этому способствовали объективные факторы. То, что по характеру своего дарования Эшпай прежде всего симфонист, стало ясным уже по предшествующим партитурам — прежде всего 1-го фортепианного концерта и "Венгерских напевов" для скрипки с оркестром. 1-я симфония выявила и такие индивидуальные свойства творческой манеры молодого композитора, как национальная характерность тематизма, яркая театральность музыки вкупе со свободным ощущением общей структуры (контрастно-составные формы).

Содержание симфонии концентрируется вокруг главной антитезы: мрачно-патетической музыки I части, в которой преобладают разные версии драматической экспрессивности (воспоминания о войне), и действенной, танцевальной, с оттенками мягкого лиризма II (гимн миру). Подчеркнем, что не разнохарактерные сопоставления внутри каждой части, а поляризация контрастов в масштабе всего двухчастного цикла станет здесь главным стержнем драматургического развития. В череде эмоциональных состояний, запечатленных музыкой I части, естественно сменяют друг друга глубоко личные монологи и сосредоточенные диалоги, трагические хоралы и скорбно-патетические возгласы. II часть отличается активным характером своих тем, большинство из которых имеют марийский оттенок. В отличие от ряда предшествующих камерных и симфонических работ, Эшпай не цитирует здесь подлинные фольклорные образцы, а свободно пользуется методом обобщения через национальный стиль. Ярко театрализованный облик этой части говорит о творческом преломлении в ней стилистики Прокофьева, в то время как общий оркестровый колорит (прежде всего I части) свидетельствует о преемственных связях с Мясковским — имеется в виду насыщенность инструментовки и одновременно ее прозрачность.

Оригинальное преломление традиций русского фольклора и отечественного эпического симфонизма встречаем в 1-й симфонии Р. Щедрина (1958). Национально-характерное здесь выступает в разных ракурсах: через цитатное привлечение (финал симфонии построен как вариационный цикл на тему кубиноозерского страдания "Ягодиночка далеко за лесами темными"), жанровую аллюзию (основная музыкальная идея скерцо-токкаты близка календарным мотивам-заклинаниям, она подвергается многообразным вариационным видоизменениям) или через типичные для русского симфонизма кочующие пленэрные образы-состояния; характерный тому пример — начало I части, длительная лирическая медитация:



Как известно, для эпического симфонизма чрезвычайно характерен и такой архитектонический прием, как вынесение одной из ведущих начальных тем сочинения в коду финала. В симфонии Щедрина тихая кода III части построена на отголосках темы рефрена из рондо.

В 1-й симфонии проявились разные свойства музыкальной эстетики Щедрина, в том числе и такое характерное, как поиск уникального композиционного решения. Уже отмечалось, что в этой партитуре композитор миновал контакты с сонатной формой и воспользовался приемом полиморфизма, в частности в структуре I части. Здесь на общую схему рондальной формы наложен принцип сквозного развития. Именно этот прием и позволил в значительной степени усилить эпическую монументальность в образном содержании I части, а свойственную этой симфонии яркость контрастов сделать не противоречивой цельности общей композиции.

Мы выделим лишь отдельные явления, показательные для становления стилистических тенденций послевоенного симфонизма в его ведущих разновидностях — конфликтно-драматическом, лирико-монологическом и эпическом[62]. Однако необходимо указать,

---

[62] Следует, видимо, хотя бы назвать композиторские школы в других республиках, где создание симфонических произведений обозначилось как магистральная линия. Речь идет, например, об армянской симфонии как о самостоятельном феномене. Здесь появились симфония "Раздан" маститого Г. Егиазаряна, а также состоялись симфонические дебюты А. Арутюняна, Д. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна, К. Орбеляна, Э. Мирзояна. В их исканиях совершенно по-разному претворились закономерности развития армянской профессиональной музыки (Комитас, А. Хачатурян) и неразрывная связь с традициями современного искусства (Стравинский, Барток, Шостакович).

Как сильное и самобытное композиторское звено работали симфонисты Украины. В рассматриваемый период родились 1-я симфония Н. Колессы, 1-я В. Гомоляки, 2-я К. Доминчена, симфонические произведения Р. Симовича, Л. Колодуба, Г. Майбороды, С. Людкевича.

Аналогичное явление представляла собой и грузинская симфоническая школа, где рядом с мастерами старшего поколения творческую активность демонстрировали и более молодые мастера — А. Мачавариани, Н. Гудиашвили, Д. Торадзе, О. Тактакишвили, С. Цинцадзе, Р. Лагидзе, А. Шаверзашвили. Множился и отряд азербайджанских симфонистов. Здесь к созданию оркестровых композиций обращались К. Караев, Дж. Гаджиев, Ниязи, Ф. Амиров, Дж. Джангиров, С. Гаджибеков, дебютировали С. Алескеров, Г. и А. Рзаевы.

что тип камерной симфонии, особенно активно распространившийся в 60-е годы, уже давал свои ростки в изучаемый период. Явления в этой сфере возникали весьма различные, но наибольший резонанс и устойчивый успех снискали симфониетты Б. Чайковского и Л. Пригожина.

Симфониетта для струнного оркестра Б. Чайковского (1953) выделяется поэтическим лиризмом и близостью к фольклору. Некоторые из авторских тем здесь стилизованы в народном духе — напоминают не только крестьянский, но и городской фольклор. Связь с национальными традициями выявляется в опоре на народно-песенную подголосочность, свободную метроритмику, ладовое колорирование. Образно-структурное решение не выходит за рамки традиции. Здесь четыре части — Сонатина, Вальс, Вариации и Рондо. В жанровом отношении интересны грациозная II часть, где столь распространенный в отечественной симфонической музыке бытовой вальс слегка модернизирован, и скерцозная шестая вариация, составляющая зримый контраст в медленном течении Adagio.

В симфониетте Л. Пригожина (1953—1954) лирическая выразительность является главной в образном замысле трехчастной композиции. Жанровый колорит более всего связан с музыкой финала, в основе которого народная русская песня "Черна ягода-смородина".

Многие процессы, описанные в эволюции симфонической музыки послевоенного пятнадцатилетия, управляли и развитием жанра инструментального концерта. Это освобождает от необходимости его специального стилевого обзора. Однако, являясь одной из ведущих разновидностей в общей системе жанров симфонической музыки, инструментальный концерт определил и свои индивидуальные особенности, касающиеся как исторического движения, так и внутрижанрового содержания.

И во вторую половину XX века концерт сохранял завоеванный им принцип сольно-оркестрового соревнования в процессе раскрытия симфонически значительных идей. Вместе с тем именно на рубеже 40 — 50-х годов инструментальный концерт обретает новый жанровый статус — "симфонии-концерта", что привносит целый ряд особенных свойств как в область драматургии сочинения, так и в принципы соотношения солиста и оркестра. Речь здесь прежде всего идет о таких фундаментальных явлениях, как 1-й скрипичный концерт Шостаковича и Симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева.

Уже в определении самого жанра заключается важнейший для искусства нашего столетия принцип взаимодействия — в данном случае между жанрами симфонической музыки. Причем он не исчерпывается лишь односторонним влиянием симфонии на концерт. В оркестровой музыке не менее явственно обозначилась и

обратная связь — активное проникновение признаков концертности в драматургию оркестровой пьесы. Имеется в виду тип "концертной симфонии", к разновидности которой можно отнести, например, 9-ю симфонию Шостаковича или 1-ю Э. Мирзояна. Особенности концерта и симфонии начинают синтезироваться в сочинениях достаточно уникальных по исполнительскому составу, атипичных по структурным задачам и в силу этих причин определяемых композиторами таким "внежанровым" термином, как "музыка для..." Такова, например, Музыка для струнных, труб и ударных Г. Бацевич (1959).

В сфере генерационных процессов происходит и утверждение жанра концерта для оркестра, постепенно завоевывающего все более пристальное внимание композиторов разных регионов. Уже к 60-м годам концерт для оркестра снова, как и в 30-е годы, станет весьма заметным звеном симфонической музыки (Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Эшпай, Н. Сидельников и другие).

Названные жанры: симфонии-концерта, концертной симфонии и симфониетты, концерта для оркестра — принадлежали, естественно, к разновидностям "большой" симфонической музыки. Вместе с тем в изучаемый период от них отпочковался и "малый собрат" — так называемый "молодежный концерт", рассчитанный на скромные исполнительские силы учащейся молодежи (его природа, несомненно, восходит к камерности). Начало этому жанру было положено триадой молодежных концертов Д. Кабалевского, продолжено концертино и 2-м концертом для фортепиано Д. Шостаковича, 3-м фортепианным концертом А. Баланчивадзе, 5-м фортепианным концертом Г. Мушеля, скрипичным концертом Р. Гаджиева.

Как и в других разновидностях симфонической музыки, в движении инструментального концерта наблюдались свои приливы и отливы. После интенсивного взлета жанра в 30-е годы, казалось бы, и военный период может стать не менее результативным. Однако этого не произошло. Концерт временно сдает свои позиции лидирующего жанра, и лишь отдельные его образцы — прежде всего виолончельный концерт Мясковского (1944) — сегодня могут быть безоговорочно отнесены к разряду классических явлений. Среди "военных" сочинений Мясковского ближе всего к виолончельному концерту по образному строю стоит драматическая 24-я симфония, от которой концерт как бы "наследует" глубину и возвышенность лирики, волевой характер драматических образов. Однако ни героика, ни трагедийность в образно-эмоциональном строе концерта не играют заметной роли. Вероятно, это в определенной степени связано с тем, что на смену общей психологической усложненности 24-й симфонии в виолончельном концерте приходит эпическая объективность высказывания. Вместе

с тем существуют интонационные параллели между этими двумя сочинениями (так, известная близость наблюдается между побочной партией I части 24-й симфонии и побочной из II части концерта).

Говоря о стиле виолончельного концерта, трудно удержаться от параллелей и с таким шедевром Мясковского, как его 21-я симфония. Связи здесь возникают разнообразные, многоуровневые. Основой творческого замысла обоих сочинений служит воплощение переживаний лирического героя, преломляющее многообразные жизненные впечатления сквозь призму индивидуального восприятия. Однако здесь нет места эмоциональной замкнутости, субъективизму. 21-я симфония и виолончельный концерт сходны не только в художественно-концепционном плане, но и в характере мелоса. И в том и в другом сочинении композитор не использует народные напевы, но обогащает, насыщает тематизм интонациями, близкими к фольклору. Среди них выделяются плагальные обороты, секундовые и квартовые опевания, подчеркивание квинтового тона. Показательно также обращение к дорийскому ладу — в главных партиях 21-й симфонии и в I части виолончельного концерта.

И в симфонии, и в концерте лирический мелос доминирует, представая в своих различных ипостасях: в виде эпических интонаций (вступление-пролог), элегических или романсово-песенных эпизодов (побочные темы), лирико-драматических высказываний (главная партия симфонии и аналогичная тема финала концерта).

Общая лирическая ориентация концерта (в первоначальной версии он имел название "Концерт-поэма") и симфонии существенно сказалась и на структуре обоих произведений. Как известно, форма 21-й симфонии ("новый опыт одночастности", по выражению самого композитора) обрамляется прологом и эпилогом. Две части виолончельного концерта, исполняемые без перерыва и завершаемые медленной кодой на материале вступительной темы, обнаруживают сходные с симфонией драматургические принципы. Непротяженная по музыке I часть, выдержанная в медленном движении (Lento ma non troppo), может быть рассмотрена как лирико-эпический пролог, предваряющий развернутую II часть сочинения — Allegro vivace[63]. Таким образом, цикл виолончельного кон-

---

[63] Форма I части — соната без разработки с небольшой каденцией солиста, выполняющей роль связки между экспозицией и репризой. II часть — рондо-соната с эпизодом вместо разработки. В качестве эпизода выступает менуэт. Однако в контексте своеобычных конструктивных решений Мясковского здесь возможна аналогия эпизода quasi-менуэт с "пропущенной" частью классической циклической формы концерта. Напомним о том, как любил композитор "прятать" скерцо внутри медленной части (9-й квартет), придавать коде (финал двухчастной 3-й симфонии) или каденции (I часть скрипичного концерта) значение драматургичес-

церта, как это уже имело место в 21-й симфонии и 1-й виолончельной сонате, тяготеет к трехчастной конструкции поэмного характера.

Лирический по преимуществу склад тематизма в виолончельном концерте предопределил и методы его развития. Здесь господствует система взаимодополняющих контрастов, а не острых сопоставлений тем-образов. Основные темы Lento: лирико-эпическое вступление, неторопливый сказ главной партии и песенная лирика побочной — оказываются теснейшим образом связанными друг с другом общностью ритмического рисунка, мелодики, характером аккомпанемента. Фоном для них служит один и тот же ритмический рисунок (6/8).

Во II части драматургию организуют четыре темы. Первые две создают энергичный образ главной партии (см. пример 27), третья и четвертая (побочная и тема эпизода quasi-менуэт) составляют лирико-жанровый пласт финала. Показательно, что во всех четырех темах неизменно присутствует триольная ритмическая фигура, берущая свой исток в начальной ритмоинтонационной формуле финала.



Два обязательных атрибута концертного жанра — оркестровое tutti и сольные каденции — занимают в виолончельном концерте весьма скромное место. Прежде всего потому, что Мясковский не

ки самостоятельного раздела. Характерно и то, что менуэт в финале виолончельного концерта не просто медленный эпизод, не традиционное лирическое Andante. Его яркое образно-смысловое обособление достигается иными, прежде всего жанровыми средствами — эффектом тонкой стилизации танцевальной музыки.

мыслит концерт как традиционное соревнование солиста и оркестра, а скорее стремится достичь известной гармонии их "взаимоотношений".

Виолончельный концерт демонстрирует очень тонкое понимание Мясковским принципов концертного симфонизма. В Lento композитор полностью избегает оркестрового tutti. В финале чисто оркестровые эпизоды немногочисленны, достаточно прозрачны по фактуре (ц. 8, 37)[64] и выполняют лишь связующую функцию. И только одно tutti в начале эпилога (ц. 40) знаменует собой вершину кульминационной волны. Непосредственно перед эпилогом (ц. 38) находится единственная развернутая каденция солиста (в I части концерта реплика виолончели, ц. 14, не дорастает до функции каденции). Композитор отходит здесь от ее традиционно виртуозной трактовки, осуществляет энергичное тематическое развитие с постепенным выведением на первый план тематизма начальной части. Этим достигается органичный переход к музыке эпилога.

В год первого исполнения произведения Мясковского задумывает свой концерт для виолончели с оркестром А. Хачатурян. Традиционное для его предшествующих концертных произведений противопоставление песенной и танцевальной стихии расширилось и предоставило место иным звеньям образно-жанровой антитезы: заметную роль в общем замысле сочинения начали играть эпизоды драматического звучания, философского наполнения. Последние, несомненно, были навеяны воспоминаниями о военных испытаниях, и в этом плане концепция виолончельного концерта оказалась в известной степени сближенной с образным миром 2-й симфонии.

В трехчастной композиции концерта Хачатурян последовательно опирается на принцип монотематизма. Другим объединяющим цикл моментом становится преобладание различных типов лирических высказываний солиста (от сдержанно-речитативных, трогательно-песенных до экстатичных, гимнических — последние в центральном эпизоде финала). Сочинение для виолончели достойно завершило триаду инструментальных концертов Хачатуряна.

Как и в жанре симфонии, в развитии инструментального концерта послевоенного этапа можно свидетельствовать о несомненном буме: после постановления 1948 года количество концертных сочинений за пять последующих лет достигло рекордной цифры — около 80 партитур!

В сочинениях композиторов разных поколений и национальных школ выделяется как ведущая черта прямая связь с фольклором. С. Вайнюнас, обращаясь к мелодиям литовских сутартинес, пишет рапсодию для двух фортепиано с оркестром, рапсодию для скрипки с оркестром, фортепианный концерт. Б. Дварионас в скрипичном концерте вводит в качестве основной темы медленной части народную тему, им же записанную, а

---

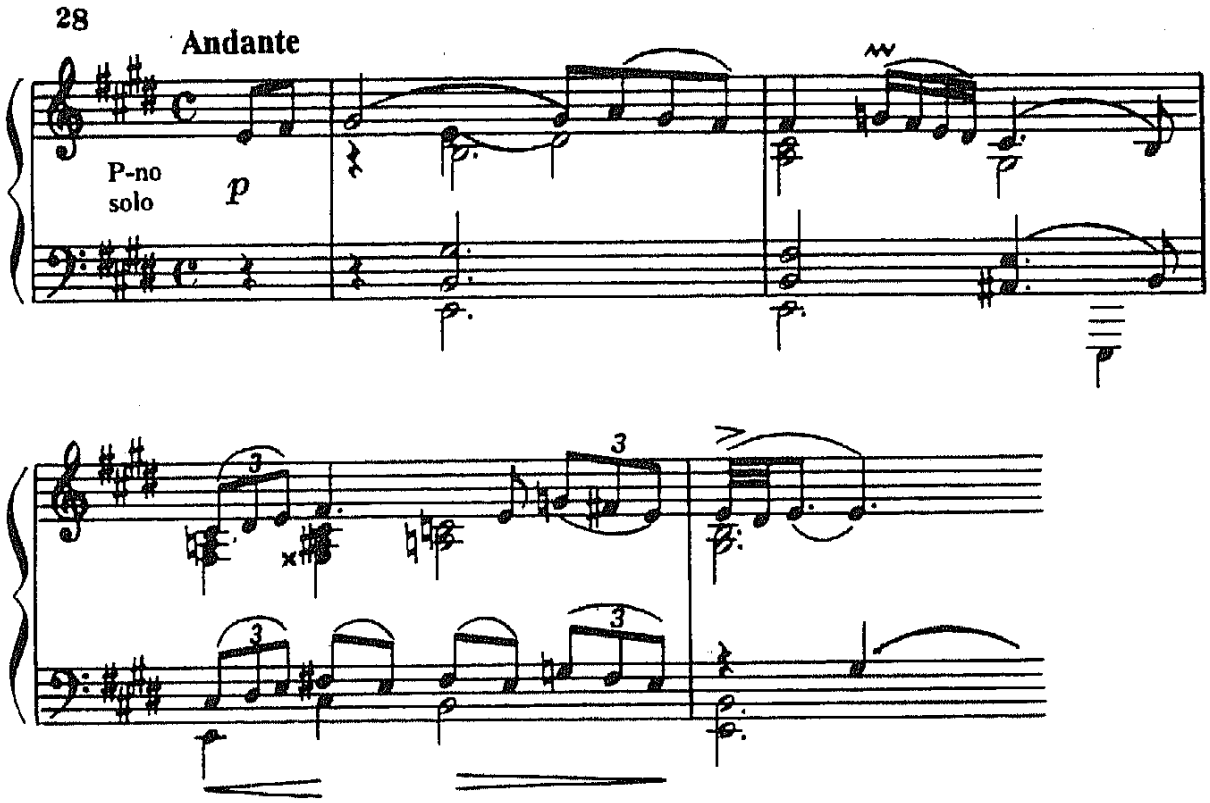
[64] Цифры указаны по изд.: *Мясковский Н.* Концерт для виолончели с оркестром. М., 1947.

Ек. Мединьш впервые использует латышские народные напевы в органном концерте.

Композиторы опираются в концертах не только на конкретный мелодический фольклорный материал, но и на характерные исполнительские приемы народных музыкантов (например, лэутаров в Молдавии, домбристов в Казахстане). Широко пользуются художники разных республик и методом "обобщения через национальный стиль".

Показательным явлением в ряду "фольклорных" произведений стал "Славянский концерт" для фортепиано с оркестром Б. Лятошинского (1953). Популярная для художественного творчества тех лет идея дружбы славянских народов привела к цитированию русских, украинских, польских, чешских, словацких народных напевов. Подбирая мотивы, композитор исходил из принципа внутреннего интонационного родства, свойственного фольклору славянских народов.

Одним из интересных опытов здесь предстает "Героическая баллада" А. Бабаджаняна. Национальная определенность языка сразу выделяет главную музыкальную идею этого сочинения — задушевную, мягко звучащую тему, которая становится основой для последующего развития (пьеса написана в форме симфонических вариаций). Композитор искусно использует психологическую выразительность малообъемной темы, изукрашенной мелизмами, предъемами, секундовыми опеваниями. В мелодии легко угадывается генетическая связь как с народными лирическими песнями, так и с некоторыми девичьими лирическими хорами Комитаса или Спендиарова:



В пяти вариациях предстают разные жанровые грани исходного образа (вихревой вальс, героический марш, погребальное шествие, темпераментный танец, страстное признание и другие). В жанровых метаморфозах наглядно проступает связь музыки Бабаджаняна с классическими традициями, и прежде всего, конечно, со стилем и пианизмом Рахманинова, ярким интерпретатором которого был сам композитор — один из самых блистательных представителей игумновской школы.

Кроме того, индивидуальность симфонической драматургии "Героической баллады" во многом определяется и значительной ролью в ней импровизационного начала. В музыке Бабаджаняна оно стимулировалось сразу двумя источниками: принципами народного исполнительства и большим опытом этого музыканта в эстрадной музыке, которой он уделял пристальное внимание.

Итак: в военный период и в последующие годы инструментальный концерт развивается по преимуществу как ветвь лирико-жанрового, реже лирико-эпического симфонизма, в то время как его драматический аспект сравнительно долго окажется "невостребованным". В чем здесь причины? Казалось бы, война предоставляла достаточно эмоциональных оснований для того, чтобы драматическая экспрессивность превалировала. Однако, как показал исторический процесс, все сочинения, прямо или косвенно связанные с воплощением трагедийной образности, возникнут позже. Быть может, здесь, как и, например, в области музыкального театра, требовалась известная дистанция времени? Объективно ни в какой дистанции времени жанр драматического концерта, разумеется, не нуждался. Но, видимо, легко раздаваемые в те годы упреки в "ложной трагедийности" вынудили Шостаковича "задержать" премьеру 1-го скрипичного концерта на восемь лет. Наряду с 1-м скрипичным Шостаковича в числе масштабных сочинений с остроконфликтным типом драматургии должны быть названы скрипичный концерт Б. Клюзнера (написан в 1949 году, исполнен в 1955), а также виолончельный концерт М. Вайнберга[65].

В произведениях подобного склада (куда, несомненно, следует причислить и эпико-драматический виолончельный опус Прокофьева) формировались достаточно устойчивые черты жанра симфонии-концерта. Перечислим лишь основные. Это прежде всего перенесение центра тяжести с начальной на последующие части. В этой связи оказывается естественным не только масштабное сжатие I части, но и ее более скромные функции в общей драматургии сочинения — она нередко трактуется как пролог, интродукция. В качестве архитектонического центра может выступить одна часть

---

[65] Отчасти эту группу сочинений может дополнить 1-й концерт для скрипки молодого Э. Бальсиса (1952).

(вторая в Симфонии-концерте Прокофьева) или их группа (скерцо и пассакалья в 1-м скрипичном Шостаковича).

Несколько видоизменяется сам принцип концертирования: заметен уход от традиционной диалогичности солиста с оркестром к их большей слиянности. Премьер-инструменталист все больше играет в едином звуковом потоке с оркестром, становясь первым среди равных (в этом видится определенный шаг, который делает жанр сольного концерта на пути объединения традиционного типа жанра с концертом для оркестра). Отсюда, думается, и ведет свой исток очевидная "переменность функций" в таких важнейших звеньях жанра, как tutti и каденция. Роль чисто оркестровых эпизодов заметно снижается, а каденция настолько разрастается, что по своему удельному весу может претендовать на функцию самостоятельной части в общей драматургии концерта (яркие тому примеры — 1-й скрипичный и 2-й виолончельный концерты Шостаковича). При этом заметим, что каденция трактуется не как достаточно традиционный для классического концерта "парад виртуозности" или как "вторая разработка", а прежде всего как насыщенная тематизмом, драматургически весомая часть. Функция каденции усиливается и в связи с возросшей ролью монологического начала в самой сольной партии: она здесь воспринимается как самое значительное высказывание в общей цепи монологов-рассуждений инструменталиста. Именно таким путем главенство сольной партии осуществляется не на чисто виртуозной основе, а сведено к формам лирико-драматической и патетической декламации. Обратим внимание и на тот факт, что "переменность функций" имела место не только в симфоническом творчестве — она сказалась, например, на новой "дислокации сил" в оркестровых фрагментах оперных спектаклей XX века: речь идет об очевидной "девальвации" большой увертюры и, напротив, о все возрастающей функции симфонических антрактов (в драматургическом и тематическом аспектах).

Все вышесказанное в концентрированном виде предстает в 1-м скрипичном концерте Шостаковича, который впервые прозвучал в 1955 году в исполнении Д. Ойстраха и ему посвящен. Участие этого выдающегося музыканта в рождении и пропаганде сочинения трудно переоценить. Композитор советовался со скрипачом в выборе фактуры, обсуждал с ним структуру и местоположение каденции. Ойстрах оказался в числе первых рецензентов, проявляя по тем временам известную смелость суждений[66]. Музыкант говорил об уникальности и грандиозности симфонической концепции концерта, о взаимосвязанности его тематизма с 10-й симфонией, об огромной роли каденции как самосто-

---

[66] См.: *Ойстрах Д.* Воплощение большого замысла // Сов. музыка, 1956, № 7. С. 6.

ятельного звена драматургии, оспаривал название "Бурлеска" в связи с национально-русским складом музыки финала. Словом, на фоне осторожных музыковедческих заметок эссе Ойстраха заметно выделилось и не утратило своей актуальности в наши дни. Случай по-своему весьма поучительный.

Четырехчастный цикл, включающий Ноктюрн, Скерцо, Пассакалью и Бурлеску, экспонирует концепцию остросовременную, предлагающую в философском аспекте раздумья о времени, о людях. В самобытной драматургии произведения ощущается вольное объединение традиций как классического, так и доклассического концерта. Об этом свидетельствует, в частности, нестандартная для жанра темповая драматургия, которая затем будет применена в 10-й симфонии: медленно — быстро — очень медленно — очень быстро.

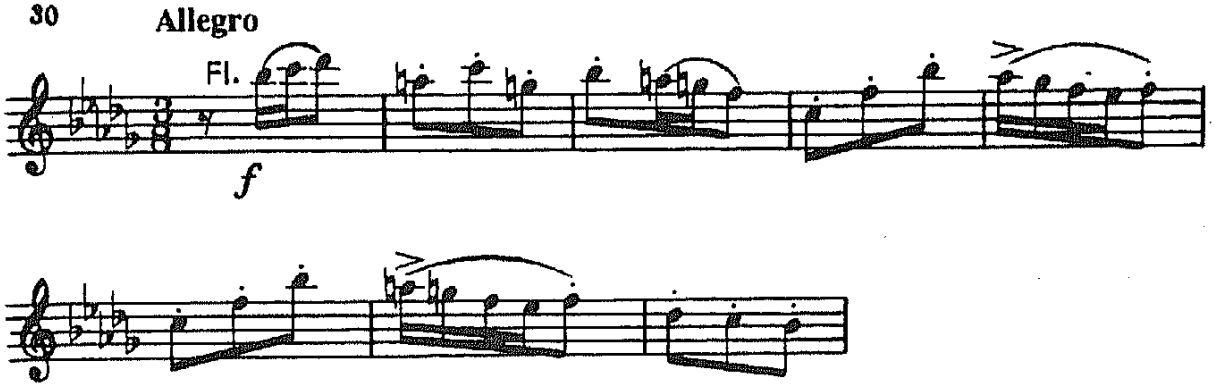
Медитативный настрой сочинения как одна из его ведущих образных линий устанавливается музыкой I части, представляющей собой как бы ночную исповедь. Она написана в лаконичной сонатной форме с отсутствием контраста между основными темами (соотношение главной и побочной, ц. 7, напоминает их традиционную сближенность в старосонатной форме), с очень краткой разработкой и сокращенной репризой. Сам тематизм словно предопределен особенностями разговорной речи и потому с такой естественностью экспонирует мысли, высказанные вслух. Об этом свидетельствует обыгрывание секундовых и квартовых интонаций, смена метра, темпа, использование пониженных ступеней. С небольшими вариантами этот принцип применен Шостаковичем в сумеречной главной и несколько более просветленной побочной:



Образный ключ II части следует искать в малеровской трагической образности, точнее — в столь сближающей двух художников сфере трагического гротеска. Вместе с тем ощутимо и воздействие "Песен и плясок смерти" Мусоргского. Основной тон здесь задает первая тема с ее жутковатой танцевальностью, неумолимой стремительностью в неизведанное[67]:

---

[67] Как уже отмечалось в анализе 10-й симфонии, именно ее медитативный вариант (словно снятый рапидом) составит содержание знаменитого Allegretto.



Большую роль в реализации своеобразной экспрессии музыки скерцо играют малотерцовые структуры в тематизме основного образа (по преимуществу диатонического) и во второй теме, тяготеющей к уменьшенному ладу. Так возникает образно-интонационный конфликт двух тем, составляющих содержание Скерцо. Его форма рондообразна с элементами сонатности. Причем вторая тема (ц. 42), воспринимаемая как пляс отчаяния, своеобразный танец на краю пропасти, генетически восходит к "открытой" Шостаковичем в 40-е годы сфере еврейского фольклора (напомним в этой связи о финалах фортепианного или 4-го струнного квартета, но в особенности об образно-интонационном строе цикла "Из еврейской народной поэзии"). Конфронтация двух ведущих тем приводит к их действенной разработке (ц. 57), энергия которой словно выплескивается в динамическую репризу, где тема-рефрен звучит в каноническом изложении и органично подводит к центральной кульминации Скерцо — патетико-трагическому провозглашению пляса отчаяния (ц. 65). Утверждению сквозной экспрессивно-динамической линии в развитии Скерцо способствует еще один мотив, который будет четко персонифицирован как тема-монограмма лишь в партитуре 10-й симфонии. Речь идет о четырехзвучной формуле, впервые заявившей о себе в виде среднего звена темы-рефрена, а затем стимулировавшей центральную кульминацию части (ц. 33 и 67).

Подлинным "духовным" центром концерта становится Пассакалья. В ее музыке объективизированный тип лирики сочетается с философским раздумьем и мужественностью, гордостью и властностью. Так зримо возникает завеса силам зла, разгулу которых мы были свидетелями в музыке Скерцо. Тема Пассакальи по ритму близка сарабанде. Однако объемный смысл "динамической статики" этого образа раскрывается не только в девяти неизменных проведениях басовой мелодии. Здесь предстают "мобильные" пласты фактуры — прежде всего три контрапункта, достаточно контрастных по образному наполнению: фанфарный, хоральный и моноло-

гический. Их энергичное развитие приводит к центральной кульминации цикла, которая совпадает с гигантской каденцией солиста. В предельно напряженном монологе скрипки предстают как своеобразные видения-воспоминания тема Ноктюрна, обе темы Скерцо и мотив Пассакальи. Круг психологических переживаний героя этим оказывается исчерпанным, и по традиции концертного жанра совершается переключение во внешний мир. Стихия праздника Бурлески гасит трагический накал предыдущих частей — как действенных, так и медитативных. Предвосхищая образный замысел финала 10-й симфонии, Шостакович вводит в Бурлеску череду тем в виде устойчивых носителей позитивного начала: стихия русского народного празднества угадывается в главной теме финала, черты скоморошины или колядки во второй теме (ц. 87). В последней заметна даже попытка имитировать звучание фольклорных инструментов, в частности балалаек. Однако, как и в 10-й симфонии, праздник неожиданно прерывается наплывом-вторжением тем иного содержания: возникают ведущие мотивы Скерцо и Пассакальи (ц. 99 и 100). В последующем восстановлении в музыке финала праздничной атмосферы ощущается следование традициям отечественного драматического симфонизма, прежде всего Чайковского. Так завершает Шостакович одну из самых своих волнующих партитур, в которой симфонизм и концертность обрели в своем синтезе новые качества.

Если в произведении Шостаковича симфонизм в какой-то степени "поглотил" концертность, то Прокофьев в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром (1950 — 1952) сохраняет концертность как ведущий признак жанра, но существенно обогащает ее средствами симфонического развития.

50-е годы вновь обозначили в творчестве Прокофьева интерес к концертному жанру (после двадцатилетнего перерыва)[68]. Стимулом к написанию Симфонии-концерта послужило редактирование 1-го виолончельного концерта (1938) и активное участие в этом М. Ростроповича, которому партитура посвящена. Использовав в новом сочинении отдельный тематический материал из раннего виолончельного концерта, Прокофьев вместе с тем ориентировался здесь на принципиально иные образно-драматургические задачи: налицо отход от антиромантичности, подчеркнутой токкатности к широкой экспозиции и утверждению лирико-эпического начала. В этой связи, думается, возможна параллель общей направленности Симфонии-концерта и создававшегося в те же годы эпического балета "Сказ о каменном цветке" — прежде всего по линии широ-

[68] В 1951 году композитор задумал концерт № 6 для двух фортепиано с камерным оркестром (ор. 133), однако произведение осталось в эскизах. Концертино для виолончели с оркестром (ор. 132) было завершено Ростроповичем.

кого представительства многообразных лирических эмоций. Достаточно для примера сопоставить эпико-величавую тему-провозглашение, начинающую балет, с близким ей (и также сольным по изложению) славильным запевом финала концерта. Несомненно, родственны и широкие романтические кантилены, такие, как основная лирическая тема II части концерта и лейтмотив любви героев из пролога балета.

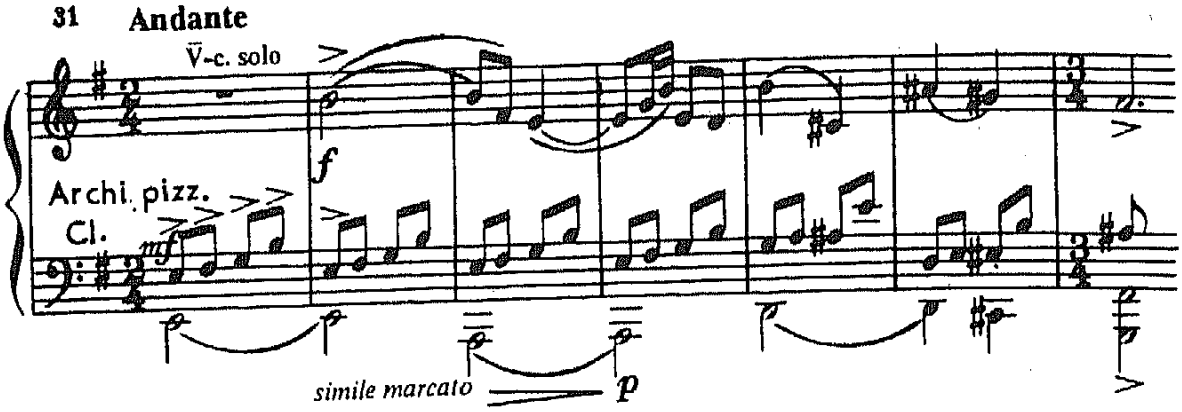
Вместе с тем просматривается и естественная преемственная взаимосвязь Симфонии-концерта с устоявшимися принципами концертного жанра в творчестве Прокофьева. Она идет по двум линиям. По-прежнему сохраняется ведущая роль вариационности как опорного принципа структуры части (финал Симфонии-концерта — двойные вариации) и как универсального метода образных трансформаций тематизма, нередко на расстоянии (развитие побочной партии во II части). Именно в этом Симфония-концерт наследует не столько струнным концертам композитора, сколько его фортепианным сочинениям — имеем в виду, в частности, 2-й, 3-й, 4-й и 5-й концерты.

Общеизвестен факт особого интереса Прокофьева к технической неординарности своих концертных партитур. Имели место случаи, когда образ будущего произведения как бы издалека высвечивался тем или иным своеобразным пассажем, необычным тембровым или фактурным приемом. Сказанное относится в основном к фортепианным концертам, но становится вполне справедливым и при характеристике Симфонии-концерта. Здесь налицо весь арсенал средств современного виолончельного искусства. В частности, блестяще использована экспрессия высоких регистров, практически "скрипичная тесситура" (вплоть до *е* четвертой октавы в репризе и коде I части), всевозможные скачки, трех- и четырехголосная "аккордика", дуэтная фактура солиста. Партию виолончели редактировал Ростропович, который вместе со С. Рихтером за дирижерским пультом представил сочинение на суд публики. Успеха не было: в 1952 году последнее из монументальных симфонических полотен Прокофьева прошло практически малозамеченным.

В трехчастной структуре Симфонии-концерта композитор стремится к общей архитектонической уравновешенности. Подобно 1-му скрипичному концерту, темповая модель избирается по принципу медленно — быстро — медленно с вынесением эпической арки в коду финала. Однако, в отличие от ранней партитуры, I часть в Симфонии-концерте будет выполнять лишь функцию развернутого лирического пролога, а основную драматургическую нагрузку несет масштабнейшая II часть, написанная в сонатной форме. Отсюда наблюдается известная экономия "строительного" материала в обрамляющих частях (на функцию рельефно очерченных, но не контрастных образов выдвигаются по две темы) и его щедрая

экспозиция в Allegro, сопровождаемая и энергичным развитием, включая основную каденцию солиста.

В I части противопоставленными оказываются императивные аккорды вступления, довольно быстро, правда, переведенные из образного рельефа в фактурный фон, и лирически экспрессивная тема виолончели:



В ней наглядно проявляются типичные черты темообразования Прокофьева, такие, например, как тяга к сконцентрированности (выделение центрального тона, в данном случае V ступени) и одновременно к интервальной свободе (широкие ходы), а также быстрые полутоновые сдвиги в ладовом развитии мелодии. Первый образ в целом воспринимается и как лирический, и как мужественный.

Без подчеркивания контраста возникает вторая тема (ц. 6). Тип ее лирической выразительности отличается сказочным флером, легким налетом загадочности[69].

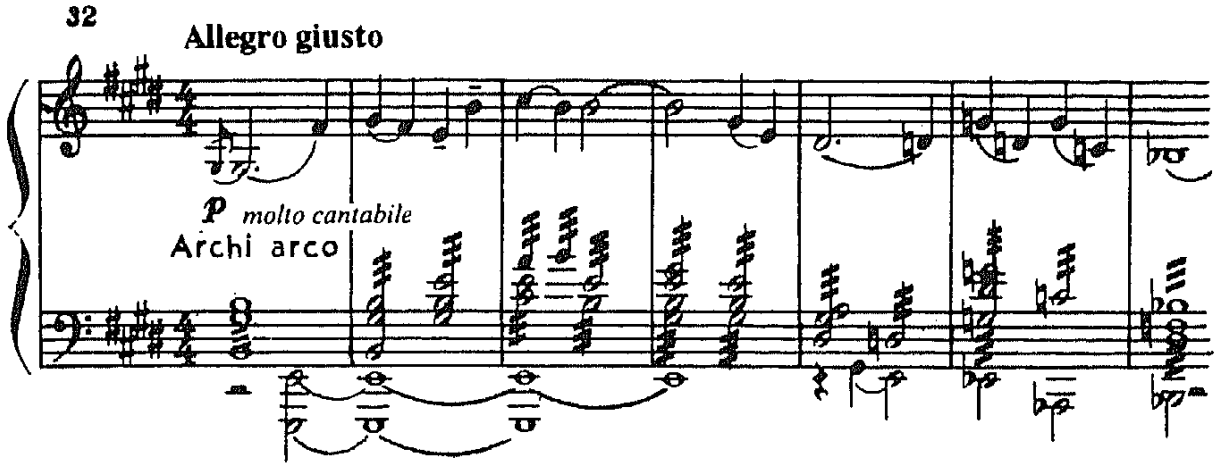
Наиболее событийной, а потому и весьма театрализованной воспринимается II часть. В калейдоскопе быстро развивающегося "действия" предстают типичные образы-персонажи музыки Прокофьева: вступление, использующее динамику остинатных нагнетаний для показа драматически-экспрессивной главной партии. В ней слиты два контрастных начала — распевность партии солиста (где акцентированы вводнотоновые интонации) и токкатная моторность оркестрового фона. Показательно, что даже интермедийные разделы, такие, например, как связующая партия, оказываются

---

[69] В краткой разработке безраздельно господствует основная тема, причем ее развитие слегка динамизируется за счет активизации фонового аккордового элемента: здесь он переинтонирован и сжат до резкого тритонового клича. Репризно-кодовый раздел части (ц. 21) начинается с кульминации, которая была достигнута предшествующим развитием, — обе темы звучат в скрипичной тесситуре на большом эмоциональном накале. Остается сказать о форме. Ее первым уровнем, думается, следует считать сложную трехчастность (как и, например, в I части 2-го фортепианного концерта); вторым — сонатность, но в варианте старосонатной формы, учитывая и родство тематизма, и сжатость срединного и репризно-кодового раздела.

образно рельефными. И мало того, полуфантастический танец, в "маске" которого предстает гротесковый эпизод связующей партии (ц. 7), будет использован композитором как традиционно весомая эпическая арка в коде всего сочинения (ц. 30).

Одна из лучших кантилен позднего Прокофьева экспонирована в качестве лирической побочной темы. Она предстает в виде цепи бесконечных мотивных развертываний. Пластически выразительная, певучая мелодия, развивающаяся широко и привольно, вызывает ассоциации с такими ярчайшими образцами лирического тематизма Прокофьева, как побочная тема I части 7-й симфонии или E-dur'ная тема (лейтмотив любви) в "Войне и мире". .



В масштабной и традиционно "блочной" по структуре разработке композитор прибегает к апробированным приемам активизации драматической действенности основной темы: массированное использование остинатных движений (вихревая фигурка из главной партии становится ритмическим пульсом раздела, образно близкого фортепианным "Наваждениям") сменяется излюбленным "танцем с прыжками" и тематически экспрессивной, сложнейшей каденцией солиста. Но главным "событием" разработки все же является ярко театрализованный скерцо-марш (вызывающий в памяти своего собрата из оперы "Любовь к трем апельсинам"), предлагающий совершенно неожиданный — комический — ракурс побочной темы.

От принципов театрализации Прокофьев не отступает и в финале произведения, где острогротесковое и лирическое, как важные образные ключи пьесы, предстают в новых вариантах их сочетания[70].

---

[70] Гимническая тема-запев, напоминающая по своему облику хоры-славления в русских исторических операх, как бы призвана вывести на заметные роли и эпическую ипостась лирики. Эта тенденция ощутимо проступает в связи с тем, что в трехчастной структуре финала эпическая тема будет дважды развиваться вариационно — в начале и в конце части. А в ее среднем разделе возникнет свой вариа-

Как уже отмечалось, наряду с масштабными симфонизированными партитурами интенсивное развитие получила и ветвь камерных концертов. Среди них выделилась триада Кабалевского, включившая скрипичный, виолончельный и фортепианный концерты (1948, 1948 — 1949, 1952). С проанализированным Симфонией-концертом Прокофьева их допустимо сопоставить разве что по весьма немногим, чисто внешним признакам. Речь может идти здесь, в частности, о тематической взаимосвязи молодежных концертов с театральными работами их автора (прежде всего с оперой "Семья Тараса"), а также об использовании песенного материала (имеются в виду пионерские песни композитора "Четверка дружная ребят" в скрипичном, "Наш край" в фортепианном концерте).

Вместе с тем следует заметить, что традиции песенного симфонизма, сложившиеся еще в 30-х годах, но малозаметные в военные годы, начинают все более активно проявлять себя как в области инструментального концерта послевоенного периода, так и в оперном театре 50-х годов. Это было, видимо, закономерное явление в сфере общей ориентированности искусства тех лет на искусственно раздуваемую роль позитивного начала. Здесь фактор доступности взывал к различного рода звуковым реалиям, а обязательная простота требовала образной "дешифровки", конкретизации авторского замысла. С наименьшим насилием над жанром эти установки воспринимались как раз сферой молодежных концертов, где естественными оказались свойственные молодости радостное восприятие жизни, темперамент и, в конечном счете, преобладание светлых образов.

Концерты Кабалевского возникли как явление циклическое. О цельности авторского замысла тут свидетельствует ряд моментов — причем не столько уже указанные приметы сопричастности к традициям песенного симфонизма или театральная конкретность музыкальных образов. Образно сближенными оказались "обрамляющие" триаду скрипичный и фортепианный концерты, в которых бурлящая энергия и волевая активность в начальных Allegro и финалах заметно контрастируют лирике медленных частей. "Тон" здесь задают темы с четкой жанровой ориентацией — марша, танца и песни (то есть знаменитых "трех китов" детской музыки, по системе Кабалевского). Такова, например, главная партия I части фортепианного концерта, фактура которой восходит к стилистике

ционный цикл, основой которого послужила вольная версия белорусской народной песни "Будьте здоровы" (ц. 15). Эта жанровая сценка решена как театральный лубок: композитор говорил, что здесь он воссоздал картинку любительского музицирования — отсюда нарочитые "фальшивизмы", вступление солирующих инструментов (гобой, фагот) "невпопад", гармонические "соскальзывания".

классического концерта (Гайдн, Моцарт), а интонационное содержание оказывается вполне "пионерским".

Виолончельный концерт выделяется в триаде своим элегическим характером, а потому может претендовать на функцию "большой середины" всего цикла. Кроме того, во всех трех сочинениях присутствует единая контрсфера: в разных вариантах предстает в каждой партитуре мотив-воспоминание, драматический характер которого воспринимается как напоминание о суровых испытаниях войны, так недавно тогда завершившейся.

В череде "молодежных" концертов привлек к себе внимание 3-й фортепианный А. Баланчивадзе (1952). Для сочинения грузинского мастера известной моделью послужил как образ моцартовских концертов (об этом говорят характер фортепианной фактуры, струнный состав оркестра, графическая четкость конструктивных рамок), так и опыт Кабалевского. Перед нами сочинение для детей и о детях. Отсюда и привнесение характерных "знаков" пионерского музыкального быта: жанра марша (финал), массовой песни (первый эпизод рондообразного финала), сигнала горна. Последний, в частности, открывает концерт и станет играть основополагающую роль в темообразовании произведения.

Но обаяние этого сочинения возникает все же из иной сферы — из естественных национальных корней самой музыки. И дело здесь не только в цитировании популярной грузинской народной песни "Привет вам, птички" или в воскрешении характера гурийской песенности во втором эпизоде финала. Тонкий гармонический колорит, свобода метроритмики, узорчатость мелодических фиоритур воссоздают стиль именно грузинской музыки.

Мастерское проникновение в фольклор разных народов определило своеобразие концертных сочинений Эшпая, работы в этом жанре которого, как и Щедрина, демонстрировали характерную для молодых авторов устремленность к обновлению симфонических жанров. Причем речь здесь, разумеется, идет не о новых конструктивных или языковых "предложениях" (что в жанре инструментального концерта, как и симфонии, будет осуществляться значительно позднее), а прежде всего о некотором раздвижении образных и интонационных "горизонтов". Нестандартные интонационные привнесения оба композитора черпают из слоев как современного русского (Щедрин), так и разнонационального фольклора (Эшпай) и при этом сохраняют отечественный классический инструментализм как базисную основу (в их фортепианных концертах, например, наиболее явственно выступает связь с рахманиновскими традициями в сфере интонаций, в методах развития, в полнозвучности фактуры).

Широкую известность снискало уже первое сочинение Эшпая концертного плана — "Венгерские напевы" для скрипки с оркест-

ром (1953). В них привлекают яркая красочность (она была свойственна и созданным ранее "Симфоническим танцам" для оркестра), импровизационная свобода, щедрость тематизма. В пятичастном цикле, сориентированном на тип свободной концертной пьесы, II, IV и V части танцевальны, и именно в этих эпизодах особенно естественно композитор находил выход своему дарованию. Остальные части контрастны — в них представлено речитативно-декламационное, песенное начало. Обращение Эшпая к венгерскому фольклору не было фактом случайным: как известно, здесь имеет место ряд общих фундаментальных черт с родственной ему марийской народной музыкой.

1-й фортепианный концерт (1954) посвящен Эшпаем памяти М. Равеля, одного из любимых им композиторов, который смело сочетал в своем творчестве симфонический оркестр, джаз и мюзик-холл, а также часто обращался в симфонической музыке к хореографическим жанрам. Отталкиваясь в своих сочинениях от марийского фольклора, Эшпай не мог вместе с тем не ощутить его некоторых "встречных" моментов со стилем импрессионизма — совпадали многие лады, гармонические принципы, но прежде всего роль пентатоники. Таким образом, стиль фортепианного концерта складывался как бы под воздействием трех культур — русской, французской и марийской. Концерт наделен масштабностью развития, его образы контрастны, преобразуются в драматическом направлении, а отсюда возникают их постоянные внутренние изменения. Сочинение построено на нескольких марийских темах. Особой драматургической значимостью наделена народная тема, звучащая во II части. Композитор позаимствовал ее из записей отца — Я. А. Эшпая. В темообразовании концерта Эшпай активно пользовался и методом обобщения через фольклорный стиль: во многих собственных мелодиях он опирается на свободный размер, прихотливую акцентировку, столь показательные для марийского народного творчества.

Стиль 1-го скрипичного концерта Эшпая (1956), в отличие от двух предшествующих партитур в этом жанре, опирается на классический прототип — его истоки восходят к скрипичным концертам Мендельсона, Брамса, Глазунова. Сочинение выделяется гармонией составляющих его элементов: уравновешенностью традиционного соотношения частей и контрастов (темпераментной танцевальности и эмоционально-открытой лирики), национальным характером мелоса. Словом, произведение оказалось весьма притягательным и для исполнителей, и для слушателей.

Национальная характерность музыки обозначилась в виде ведущего качества уже с самых ранних работ Щедрина, среди которых одно из значительных мест принадлежит 1-му фортепианному концерту (1954, новая редакция — 1974). Как и в

случае с 1-м фортепианным концертом Эшпая, пьеса Щедрина возникла как дипломная работа, но оставила в стороне рамки чисто "квалификационной" партитуры. Это сочинение достаточно ярко выявило и самобытные качества пианизма Щедрина.

1-й концерт четко обозначил корни музыки Щедрина, восходящие как к классике (Рахманинов, отчасти Мусоргский), так и к современности (ранний Стравинский, Прокофьев, Шостакович). Вместе с тем четко ощутима и склонность к фольклору, прежде всего к характеристической стороне современного народного творчества, переданного, например, в частушке. В этом сочинении (и в написанном почти десятилетие спустя концерте для оркестра "Озорные частушки") фольклорный жанр трактуется как материал, многопланово раскрывающий прежде всего такую сторону народного характера, как юмор.

Большую роль в открыто-эмоциональном характере этого сочинения играют различные типы песенных мелодий — как авторские, так и заимствованные из фольклора. Такова, например, широкораспевная, гимническая главная тема I части, которая в патетичности своего звучания, в полновесной аккордовой фактуре, в принципах развития оказывается весьма близкой Рахманинову:



По традиции подобный многозначительный образ классического концерта будет возникать и за пределами I части — в коде финала он объединится с частушечным материалом.

Другой лик песенности предстает в побочной[71], где композитор, не прибегая к прямому цитированию, рисует образ, по-своему близкий архаичной народной колыбельной. Узкообъемная, сугубо диатоническая тема звучит на остинатном фоне мотива причета (фригийский оттенок). Примененные здесь средства выразительности предельно скупы: фортепианное двухголосие без поддержки оркестра, ничем не нарушаемая "белоклавишность", господствую-

[71] Определяя общий структурный абрис I части, М. Тараканов справедливо говорит о наличии здесь контрастно-вариантной формы как главного уровня, а сонатной — лишь как периферийного (аналогичная тенденция имела место и в структуре I части 2-го фортепианного концерта Прокофьева).

щая вариантность, замкнутость на квартовый диапазон (доминантовый звук здесь возникает как опевание). Тема эта проходит в концерте путь рассредоточенных вариаций: сначала в зоне самой побочной партии, затем в разработке и — на расстоянии — в среднем эпизоде скерцо-токкаты.

Вариационное преобразование становится главным принципом не только в движении тематизма в начальных частях концерта, но и в дальнейшем его развитии. III часть является скорбно-патетической пассакальей, финал построен на вариационном развитии частушечных тем: как главная здесь выступает современная сибирская "Балалаечка гудит", как периферийная — "Семеновна" ("Эх, чай пила, самоварничала").

Чрезвычайно важной для общего драматургического замысла концерта оказалась идея постепенного сближения или непосредственного объединения его весьма контрастного тематического материала. В I части сближенными, а затем изложенными контрапунктически оказываются обе ее ведущие темы. В коде финала композитор делает попытку свести в одновременном звучании главную тему I части и отдельные обороты основной, частушечной темы финала.

Раннее сочинение Щедрина ярко обнаружило и такое важное свойство его стиля, как тяга к полифонии. Об этом свидетельствует не только включение пассакальи, но и широкое обращение к методу канонического изложения тематизма (например, в побочной партии I части).

Подведем итоги.

40 — 50-е годы зафиксировали разные фазы в развитии отечественной симфонической музыки: высочайший и свободный взлет симфонии в годы войны и последующую за ним жесткую регламентацию типологии симфонических произведений.

Ужесточение социальной жизни в военный период привело к естественному увеличению в жанре симфонии драматических и трагедийных концепций — прежде всего через усиление всего спектра образов зла. В послевоенные же годы диктат ситуации бесконфликтности стимулировал насильственную дедраматизацию симфонической музыки, связанную с преимущественным господством в ней облегченного типа драматургии.

Только к концу 50-х годов становятся заметными первые шаги по раскрепощению творческой инициативы. Постепенно, но вместе с тем исторически неизбежно на роль одной из ведущих стихий симфонического микрокосма снова и снова начинают претендовать концепции драматического, конфликтного плана — причем не только в сфере симфонии, но и в жанре инструментального кон-

церта. Освобождаясь от нелепых обвинений в "ложной трагедийности", симфоническая музыка пытается воспроизвести мир более многопланово, а потому и более объективно (разумеется, эта прерогатива принадлежит не только симфоническому творчеству, но и другим жанрам, в частности камерно-инструментальной музыке, отчасти музыкальному театру).

На рубеже 50 — 60-х годов происходит зарождение новых тенденций в симфоническом творчестве — на уровне как отдельных симфонических жанров, так и слагаемых в системе их выразительности. Речь идет здесь, например, об отказе от стилистической однолинейности или запечатлении процесса становления той или иной звуковой идеи. Последнее нередко осуществляется через возросшую функцию негативной образности. Зло снова признано и оценено как фактор небывало жестоких противоречий самой жизни, и образы ужаса и катастрофы, сам прессинг агрессивности нередко получают вселенскую и космическую окраску. Эта тенденция, в частности, разовьется в наиболее значительных симфониях о войне и мире, которые появляются в разные десятилетия (Шостакович, Вайнберг, Тищенко, Эшпай, Щедрин и другие).

Объективизация зла в качестве внеличной силы и как свойства человеческой натуры — вот два подхода к его воплощению, которые будут играть ведущую роль в самом "механизме" образной драматургии многих симфонических сочинений второй половины нашего столетия.

С другой стороны, с годами все острее станет ощущаться поиск гармонии бытия. Найти в современном мире прекрасное, воплотить его в звукообразах и заставить поверить в его реальность — одна из самых трудных задач музыки XX века, в том числе и симфонической.

Камерно-инструментальные жанры

В годы войны роль камерно-инструментальных жанров возрастает. Отчасти это объяснимо ростом камерно-инструментального исполнительства, так как камерные ансамбли были одной из наиболее распространенных форм исполнения музыки в условиях военного времени. Среди множества вновь образовавшихся концертных коллективов одни существовали недолго, другие — более длительное время. Самый выдающийся ансамбль, возникший в 1941 году, — трио в составе Л. Оборина, Д. Ойстраха, С. Кнушевицкого. Оно концертировало до 1962 года и способствовало развитию жанра фортепианного трио. Продолжали творческую деятельность и ведущие камерные ансамбли прошлого. Среди них квартет им. Бет-

ховена, отметивший в 1943 году свое 20-летие. Ему посвящали квартеты Н. Мясковский, Д. Кабалевский, Н. Чемберджи.

Как бы ни влияло состояние исполнительства на развитие жанра, все же, по-видимому, возникла и внутренняя потребность в камерной музыке, как личностной сфере, способной осмысливать происходящее в наиболее тонкой интеллектуализированной форме. Эти свои функции камерная музыка военных лет проявляла, наполняясь новым драматическим содержанием.

Усиление конфликтности в камерных сочинениях значительно более, чем ранее, сближало их с симфонией, увеличивало в них черты симфонического развития. Не случайно так много перекличек возникает между фортепианным трио Шостаковича и его симфониями военных лет, а фортепианная триада Прокофьева (6-я, 7-я и 8-я сонаты) называется исследователями "симфониями для фортепиано" (И. Нестьев).

Трагедийность, вошедшая в камерный жанр, возрождает в нем традицию, почти не развивавшуюся в предшествующие десятилетия. Это традиция мемориальных жанров, столь сильная в русской камерной музыке. Впоследствии, особенно в 70-е годы, мемориальность распространится уже на другие жанровые пласты, породив особую ветвь в отечественном музыкальном творчестве (фортепианный квинтет и реквием А. Шнитке, 5-я симфония Б. Тищенко и другие).

Обратимся ли мы к произведениям композиторов-классиков либо к творчеству совсем еще молодых — все они в той или иной степени соприкасаются с фольклорным тематизмом. Еврейские интонации звучат в трио Д. Шостаковича, русские — в его 2-м квартете, украинские — в квинтете Б. Лятошинского, армянские — в сонатах А. Степаняна, кабардинские — в квартетах Н. Мясковского и С. Прокофьева, славянские — у В. Шебалина, башкирские — у Ф. Козицкого, туркменские — у А. Зноско-Боровского, молдавские — у Шт. Няги, узбекские — у Г. Мушеля, эстонские — у Х. Эллера... Причины частого обращения к фольклору также были, условно говоря, внешними и внутренними.

С одной стороны, война забросила композиторов с Украины, из Белоруссии, Средней России в Среднюю Азию, на Кавказ, Урал. Там они знакомились с новой национальной музыкой, что нередко становилось толчком, способствовавшим активному включению фольклорных мелодий в профессиональное творчество.

Но, с другой стороны, повышенное внимание к своему собственному фольклору у каждого народа в эти годы свидетельствует о существовании общей, более глубокой, внутренней причины. В немалой степени она заключалась в том, что по сравнению с предшествующим десятилетием обращение к фольклору приобретало дополнительный смысл и несло в себе особую художествен-

ную правду. Через фольклор композиторы не только приобщались к искусству своего народа и постигали его мудрые законы, но и утверждали красоту и духовное величие разных национальных культур, которые стремился уничтожить фашизм. Известно мнение по этому поводу В. Шебалина: "Славянский квартет был вдохновлен Отечественной войной. Мне думалось, что если взять темы разных славянских народов, более или менее органично сочетающиеся, то это может иметь определенный идейный смысл"[72]. Приведенное высказывание ценно уточнением идейной позиции художника. Славянские мелодии берутся им для того, чтобы подчеркнуть идею братства народов, силу, которая заложена в народе и в его искусстве. Вот почему почти каждое сочинение, созданное на фольклорной основе в годы войны, вне зависимости от оригинальности его стиля, несло в себе утверждающий пафос, воспринималось как символ непобедимости человеческого духа.

Общей чертой для многих произведений с элементами фольклора стало претворение романтической стилистики. Романтизм воспринимался как часть и символ красоты и духовности, противопоставляемых авторами звериному оскалу и тупому автоматизму разрушения, олицетворением которых был фашизм.

По типу драматургии, жанровым особенностям и, в конечном счете, своей системе отражения действительности камерные сочинения можно условно разделить на две группы. Первую группу образуют сочинения конфликтно-драматического характера. К ней относятся фортепианное трио, 2-й квартет и 2-я фортепианная соната Д. Шостаковича, фортепианное трио и соната для фортепиано Г. Свиридова, 2-й квартет Д. Кабалевского, мемориальные трио М. Гнесина и Г. Крейна, "Украинский квинтет" Б. Лятошинского. Конфликтность драматургии, тревожные, трагедийные образы, лирика высоких чувств — все это в обобщенном плане отражало переживания, связанные с войной.

Вторую группу составляют произведения с чертами эпической драматургии. Это квартеты и фортепианные сонаты Прокофьева, Мясковского, Шебалина, Степаняна и других. Хотя в них часто переплеталось героическое, драматическое и лирико-жанровое начало, в целом же преобладали повествовательность и устойчивый, гармоничный взгляд на мир, свойственные эпосу.

Среди сочинений драматического типа новое в камерную музыку вносит творчество Шостаковича — его фортепианное трио (1944), 2-й квартет (1944) и 2-я фортепианная соната (1942). Каждое из этих произведений имеет свою концепцию: лирико-драматическую в сонате и квартете, трагедийную в трио. Вместе с тем их объединяет ряд сходных черт. Прежде всего — близость к

---

[72] В. Я. Шебалин. Литературное наследие. М., 1975. С. 59.

симфониям, особенно ощутимая в двух ансамблевых опусах: контраст масштабных внеличностных образов и более субъективных лирико-психологических, яркая жанровость, нетрадиционность структур, принцип драматических трансформаций, интонационное родство всех частей.

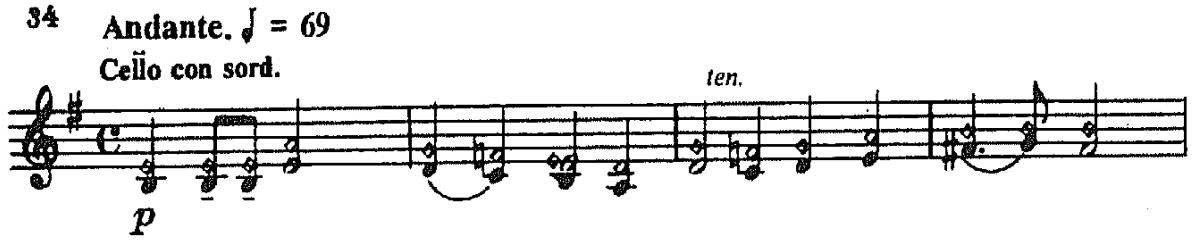
Трио было первым камерным сочинением Шостаковича на трагедийную тему. Посвященное памяти И. Соллертинского, оно соединяет в себе ощущение личной трагедии и всеобщей, отражает ту предельную напряженность жизни, которую принесла война. По характеру трио тесно соприкасается с симфониями, в первую очередь с 8-й[73].

Как и в симфониях военных лет, Шостакович поляризует в трио контрасты, сопоставляя предельно концентрированное действие в скерцозных эпизодах с длительной его остановкой в медленной части. Такой тип сопоставления типичен для композитора и там, где он использует пассакалью (8-я симфония, 3-й квартет), и там, где он обходится без нее (4-я и 11-я симфонии, квинтет, 8-й квартет).

Музыка трио пронзительна и трагична. Протест против смерти, всего того, что убивает человека и с ним целый мир, придает трагедийным темам публицистичность.

Сложная психологическая концепция претворена Шостаковичем в четырехчастной циклической форме, отличающейся большим единством.

Принцип последовательного вызревания идей проводится композитором на протяжении всего цикла и в отдельных его разделах. Например, все темы I части (сонатное allegro) родственны и вырастают из вступления. Облик последнего прост и утончен одновременно: интонации темы песенны, диатоничны, неприхотливы, но звучат они у виолончели — флажолеты под сурдину, что придает теме призрачный оттенок воспоминания, посвящения:



Песенный материал, положенный в основу сонатной формы I части, определил такие особенности, как вариационность, сокращение разработочного раздела, включение канонических проведений тем, имитирующих дуэты.

---

[73] См. об этом: *Тараканов М.* Камерно-инструментальная музыка // История музыки народов СССР. М., 1972. Т. 3. С. 82.

Трагическая направленность произведения наиболее ощутима в развитии побочной темы (ц. 14), где появляются акцентированные аккорды, большое значение приобретают риторические фигуры — нисходящие хроматические ходы (ц. 15), долго выдерживается громкая звучность, а в кульминации (ц. 16), в момент высшего напряжения психологического состояния появляется остинато (бесконечный канон).

В жанровом скерцо (II часть) Шостакович выявляет драматическую идею более скрыто. Поначалу даже кажется, что композитор уводит от нее в сторону блестящей танцевальности, напоминающей о нем как о театральном мастере. Тем не менее в скерцо ощущается и тревожность: "Казалось бы, все подчеркивает предельную устойчивость и бодрость, жизнерадостный характер мелодии, — не случайно такое место в ней занимает движение по звукам тонического трезвучия. Но при всей наигранной бодрости, ощущаешь в ней что-то бездушное и механическое"[74]. Двойственность образности особенно часто проявлялась в произведениях военных лет, где жанровое движение неуловимо быстро переходило в драматическое[75].

Драматическая наполненность движения в скерцо усиливается из-за возникающей "смещенности привычного". Например, основная тема — рефрен пятичастного рондо — содержит интонации, свойственные трубным темам с их движением по звукам трезвучия, квартовостью. Однако тема написана в трехдольном размере, с затактом явно танцевального происхождения. Темп же ее слишком быстр для танца, ремарки "marcatissimo" и "pesante" при таком быстром темпе усиливают предельную напряженность движения, увеличивают его нервную экспрессию, особенно в кульминации. Концентрируя энергию драматического движения, скерцо усиливает конфликт с I частью и подчеркивает оцепенение следующей за ним пассакальи.

Скорбно звучат обе темы пассакальи (III часть) — восемь неумолимых аккордов и лирическая песнь. Развитие лирической темы, изложенной каноном у скрипки и виолончели, находится в русле романтических традиций (напомним трио "Не томи, родимый" Глинки). Шостакович широко распевает тему канона, превращая ее в ариозо, а весь канон становится скорбным дуэтом.

Диалог инструментов здесь образует два взаимодополняющих пласта, тесно связанных между собой, но в то же время развивающихся по своей структурной логике. Композитор подчеркивает полярность двух состояний: оцепенелости, выраженной в пятикратном повторе у фортепиано аккордовой темы пассакальи, и

---

[74] *Тараканов М.* Камерно-инструментальная музыка // История музыки народов СССР. Т. 3. С. 84.

[75] Можно напомнить скерцо из 5-й симфонии Прокофьева и 2-й симфонии Хачатуряна.

прочувствованного монологического высказывания струнных, отличающегося гибким разнообразием интонаций. Монолог оформляется в сквозную форму, логика которой связана с установлением канонического движения, его разрушением и последующим восстановлением. Чрезвычайно важным при этом является родство интонаций темы скерцо и монологической темы пассакальи. Оно свидетельствует о диалектике симфонического мышления Шостаковича и показывает непрерывающуюся логическую связь между всеми этапами "действия".

Конфликт скерцо и пассакальи повлек за собой усиление драматического развития. Его центром стал финал в характере скорбного "страшного" танца. В нем Шостакович использовал элементы еврейского народного танца фрейлехс. Все образы финала трагедийны. Такова вторая тема финала, которая прозвучит позднее в трагическом 8-м квартете.



Необычно решение кульминации. На гребне драматического развития появляется тема вступления I части, изложенная каноном у струнных. Композитор заставляет играть струнные инструменты с сурдиной, но при этом ставит нюанс fortissimo; напряженность звучания возрастает, и танец фрейлехс звучит как крик истерзанной души. Итог трио — возвращение пассакальи, подчеркивающей мысль о смерти.

Значительность идей трио, последовательность их проведения сделали это сочинение симфоничным, поставили в один ряд с симфониями Шостаковича, написанными в годы войны. До такой глубины воплощения трагедийной темы камерный жанр еще не поднимался.

Уже в годы войны творчество Шостаковича начинает оказывать все более сильное воздействие на общий художественный процесс. Под влиянием Шостаковича развивается, например, камерная музыка Свиридова: таковы соната для фортепиано (1944), как и трио Шостаковича, посвященная памяти И. Соллертинского, а также фортепианное трио (1945). Вместе с тем и то и другое произведение Свиридова имеет свой драматургический замысел. Например, в трио проступает ориентация на жанр элегии, обнажающая романсовые корни стиля Свиридова. Композитор подчеркивает типичные для элегии меланхолические интонации, певучесть, тип развития, связанный с пребыванием в одном лирическом состоянии. Наряду с этим Свиридов включает элегию в драматическое конфликтное действие. Возникающие при этом типологические элементы, которые свойственны большинству произведений военных лет, — остинатность, пунктирность, полифонические приемы развития — способствуют трансформации образа: тема элегии превращается в I части из лирической в ораторскую (пример 36), токкатную (II часть), траурную (пассакалья в III части).

36 [Allegro]





В IV части ("Идиллия") элегия возвращается в лирическом варианте, утверждая идею торжества лирики над разрушительными силами. Любопытно, что впоследствии жанр элегии неизменно будет появляться в камерно-инструментальном творчестве Шостаковича.

Лирико-драматическая образность свойственна камерно-инструментальным сочинениям М. Вайнберга — 4-му квартету (1945) и фортепианному квинтету (1944). В квинтете, например, драматургическим центром становится IV часть, выдержанная в характере сурового патетического высказывания. Оно близко монологам Шостаковича, однако более сильное воздействие на стиль Вайнберга творчество Шостаковича окажет позднее. В квинтете же, как и в трио Свиридова, сильнее всего проступают традиции романтической лирики.

К лирико-драматической линии в камерном жанре относится также 3-й квартет Н. Чемберджи (1943), написанный в виде темы и восьми вариаций. В них подчеркнуто движение от песенно-жанровых образов к трагическим, сосредоточенным в траурной (пятой) вариации.

Средства развития, присущие романтической музыке, пылкость лирики определили стиль "Украинского квартета" Б. Лятошинского (1942, вторая редакция — 1945). По концепции он сходен с симфониями композитора и исследователями называется "камерной симфонией"[76]. Квинтет, как и другие его сочинения этого периода — 4-й квартет (1943), сюита для струнного квартета на украинские темы (1944), основан на фольклорных интонациях. Использует Лятошинский и цитаты популярных народных песен: в

---

[76] См.: *Боровик Н.* Пути развития камерно-инструментального ансамбля // Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979.

побочной партии I части — "Ой, коли б я була знала", во II и III частях — "Закувала зозуленька". Они тесно сплавлены с авторским тематизмом и заключены в рамки типичной для композитора стилистики, которой свойственны концертность, красочная арпеджированная фактура, волнообразные нарастания динамики, полифонизация, свободная трактовка тональности.

Лирико-жанровые образы и романтическая стилистика возникают в камерной музыке Степаняна — сонате для скрипки и фортепиано, сонате для виолончели и фортепиано (обе — в 1943). Они основаны на народно-жанровом материале. Например, в качестве побочной партии I части скрипичной сонаты композитор избирает скорбную народную армянскую песню "Крунк", вводящую в действие элементы драматической конфликтности.

Годы войны внесли новое содержание в камерное творчество Мясковского, создавшего в этот период 7-й, 8-й и 9-й квартеты.

Если сочинения Шостаковича, Свиридова, Вайнберга и Чемберджи составляют лирико-драматическую ветвь камерного жанра, то квартеты Мясковского, как и камерная музыка Степаняна, стоят как бы на стыке лирико-драматической и эпико-повествовательной драматургии. Если основной задачей лирико-драматических произведений было отражение конфликтности окружающего мира, то в эпико-повествовательных находят воплощение прежде всего идеалы гармонии, устойчивости и красоты.

9-й квартет, написанный Мясковским к 20-летию квартета им. Бетховена, имеет много общего с 5-м и 6-м. Однако атмосфера войны, безусловно, воздействовала на характер его музыки, на образность, наделенную значительно большей патетикой и драматизмом, чем это было в предыдущих сочинениях. Конструкция квартета, некоторые черты интонационно-образного развития предвосхищают 27-ю симфонию. Цикл квартета, как и симфонии, трехчастен с элементами сжатого четырехчастного цикла, последовательно проведенной линией развития от минора к мажору, от лирико-драматических образов к героическим. Оригинальное звучание героике финала придает использование песни "Многая лета", которое в то время имело, как пишет Л. Раабен, "двоякое значение — и величание ансамбля (квартета им. Бетховена. — *Л. Н.*), и здравицу советскому народу, идущему к победе"[77].

Эпическая ветвь камерного жанра содержала разновидности внутри себя — от лирико-жанровой до героико-эпической и эпико-драматической. "Славянский квартет" Шебалина (1943) ближе всего к лирико-жанровому типу. В его основе славянские темы — русские, словацкие, сербские и украинские. Необычный замысел квартета вызвал к жизни не совсем привычный цикл:

---

[77] См.: Музыка XX века: Очерки. М., 1980. Ч. 2. Кн. 3. С. 391.

он состоит из пяти частей песенно-танцевального характера; в целом произведение приближается к жанру сюиты на народные темы.

Основной метод развития музыкального материала — вариационный, в использовании его Шебалин продолжает традиции русской школы, в первую очередь Глинки. Глинкинское начало чувствуется в общем светлом характере музыки, простоте и естественности мелодических линий, а также в совмещении вариационных принципов развития с сонатными, в изяществе "инструментовки", но более всего — в умении раскрыть основное, типическое, присущее славянской музыке. Шебалин, по наблюдению Б. Асафьева, "чередует звено за звеном со вкусом отобранные напевы, но так, что в целом образуется для слушателей стройное представление о главном качестве музыки славянства: о мелодийности как народной сокровищнице жизненных, в веках длящихся испытаний миллионов простых сердец"[78].

Композитор отобрал для квартета разные темы[79], но все они хорошо сочетаются друг с другом, и на протяжении целого сохраняется стилистическое единство. По существу, контрасты в квартете сведены к противопоставлению песни и танца в соединении с колористической пейзажностью. В некоторых эпизодах тонкостью красок, поэзией квартет соприкасается с оркестровой звукозаписью Лядова. Особенно чуток Шебалин к национальному инструментальному колориту. Так, во II части воспроизводится звучание народных инструментов типа жалейки (этот эффект удается исполнителям, играющим тему с очень маленькой вибрацией):



Квартет един, все разделы цикла имеют приблизительно одинаковое значение, но, как это чаще всего бывает в сюитных и ва-

[78] *Игорь Глебов* (*Асафьев Б.*). "Славянский квартет" В. Шебалина // В. Я. Шебалин. Литературное наследие. С. 139.

[79] Сведения о народных темах квартета приведены во вступительной статье Э. Алексеева к изданию партитуры квартетов Шебалина (М., 1963).

риационных формах, особенно выделен финал. Написанный, как и I часть, в сонатной форме, он оказывается самой многоплановой по образности и более монументальной частью, приближающейся к богатырскому плясу.

Наиболее последовательно претворена эпическая традиция во 2-м квартете Прокофьева (на кабардинские темы, 1941). В его основу положены подлинные народные мелодии. О создании квартета осталось свидетельство композитора в "Автобиографии": "В Нальчике, столице Кабарды, имелись записи народных кабардинских песен, из которых одна тетрадь была записана С. И. Танеевым. <...> ...Материал оказался свежим и оригинальным, и мы все мало-помалу принялись за работу. <...> Мне пришла в голову мысль написать струнный квартет. Казалось, что соединение нового и нетронутого восточного фольклора с самой классичной из классических форм, какой является струнный квартет, может дать интересные и неожиданные результаты"[80].

Сочинение живописно и наполнено ощущением Кавказа — сурового, гордого, вольного. Степень проникновения Прокофьева в фольклорный материал[81], а еще более в суть народного характера и окружающей природы, также можно сравнить с глинкинским воспроизведением народного через живописно-изобразительное.

Восточный колорит передается не только через мелодику, но и через фактуру, гармонию, способ преподнесения материала. Величаво-размашистая главная партия I части (танец стариков "Удж"), ритм тяжеловесного танца создают характер могучий, сильный. Специфически размеренное сопоставление гармоний в начале темы (аккорд по квинтам) производит впечатление первозданной, устойчивой силы:



[80] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 244—245.

[81] В квартете использованы следующие народные темы: в I части — "Удж", во II — "Исламей", в III — кабардинский танец.

Возникают ассоциации со "Скифской сюитой" Прокофьева, отчасти с "Весной священной" Стравинского, и в этом 2-й квартет оказывается преемником раннего камерного ансамбля композитора — квинтета ор. 39.

Синтез стилевых элементов — народных и авторских — в квартете постоянен. Прокофьев рассматривает народные темы сквозь призму собственных интонаций, ритмики и в первую очередь — гармонии. Гармонический язык произведения архаичный и терпкий одновременно. В нем можно встретить движение параллельными квартами (перед ц. 3) и параллельными септимами (в разработке), обыгрывание тритона (там же), растягивающиеся "гармошечные" аккорды и даже аккорды-кластеры (перед репризой — 5 тактов до ц. 13). Все средства подчинены созданию величественного и сурового образа.

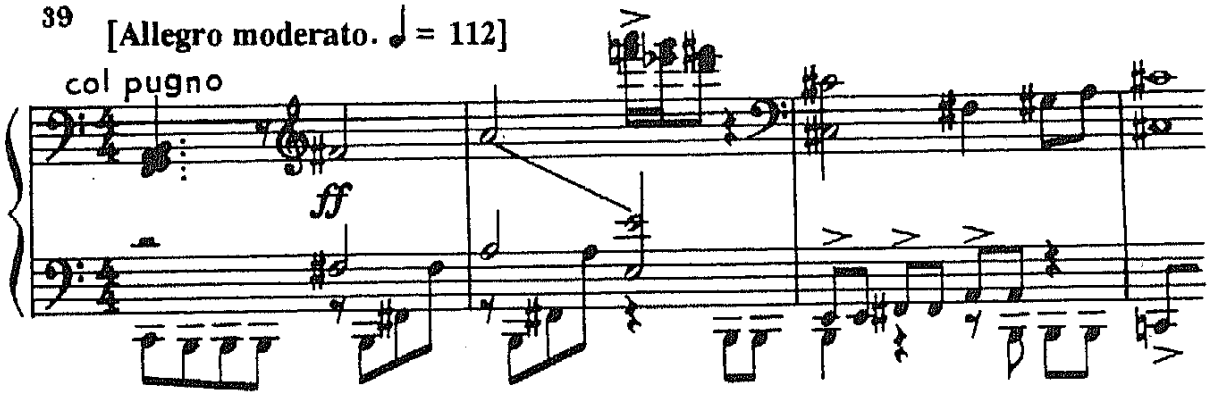
Удивительную подлинность восточного колорита сохраняет пейзажно-изобразительное Adagio. Прокофьев соединяет в нем признаки медленной части, своеобразной картины горного пейзажа, и скерцо. От I части его отличают утонченная звукозапись, изящество, филигранность отделки. Четыре инструмента используются композитором настолько разнообразно, что возникает ощущение, будто партитура написана для камерного оркестра. Особенно изобретателен Прокофьев в области тембровой стороны — это разнообразные шорохи, всплески, пиццикато, акценты, игра у подставки. Иногда они имитируют игру национальных инструментов, в частности звучание темы "Исламея" во II части напоминает кеманчу.

Среди эпизодов финала (рондо-соната), синтезирующего образные контрасты предшествующих частей и являющегося вершиной всего цикла, выделяется центральный медленный раздел драматического характера. Композитор подчеркнул его значительность соло виолончели. Драматическое в ряду эпического нередко встречается и в симфониях, например в 5-й, также написанной в годы войны. Но драматическое в квартете — лишь эпизод в эпической картине Востока, который показан Прокофьевым как символ красоты и мужественности.

Помимо камерно-инструментального ансамбля в годы войны развивалась и сольная инструментальная музыка, в особенности — фортепианная соната, в которой появились новые образно-стилевые черты. Жанр фортепианной сонаты, как и ансамбль, соприкасался с симфонией. 2-я соната для фортепиано Шостаковича, как указывалось, отразила воздействие драматургии его симфоний, их образно-интонационного строя и принципов развития. В частности, построение вариаций в финале напоминает эпизод "нашествия" из 7-й симфонии.

В сонатной триаде Прокофьева закрепились его достижения драматурга и реформатора фортепианной музыки[82]. Как и симфонии (5-я, 6-я), сонаты принадлежат к типу драматического эпоса, в котором конфликтное и повествовательное начала образуют естественный и неразрывный синтез.

В каждой сонате композитор расставляет свои акценты. В 6-й цикл приближен к традиционной симфонии с героико-эпическим сонатным allegro, лирико-танцевальным скерцо, лирическим вальсом и стремительной тарантеллой в финале. Центральным образом сонаты, приобретающим сквозное развитие, является главная партия I части. Своеобразие этой темы определяется многоплановостью ее жанровых истоков. В героической теме подчеркнута архаичность — краткими мотивами, поступенным движением, небольшим диапазоном. Наряду с этим механистичность, остинатность, нарочитая жесткость вносят в тему конструктивистские элементы. В результате получается специфический характер, объединяющий героическое начало с роковым. Конфликтные функции главной партии раскрываются в I части в подлинно инструментальной драме. Песенная побочная тема, в которой фольклорность предстает в более "чистом" виде, не замутненном конструктивистскими приемами, обостряет конфликт. Она диатонична, трихордна, основана на долгом развертывании интонаций. В кульминации возникает жанр плача, усиливающий психологизм музыки. Контраст механистичности, выраженной в точной повторности, и психологизма, связанного с вариантностью, становится главной драматургической идеей сонаты. Она претворена в разработке, где механистически повторяющимся элементам главной противостоят разнообразные превращения побочной. Когда Прокофьеву оказывается мало традиционных средств, он применяет "удар кулаком", предвосхищая драматургически оправданное использование нетрадиционных средств (кластеров) в произведениях авангардистов более позднего времени.



[82] К сонатной триаде относятся 6-я, 7-я и 8-я сонаты. Прокофьев начал работу над ними перед войной и в 1940 году написал 6-ю, 7-я была закончена в 1942, 8-я — в 1944 году.

На гребне кульминации в побочной теме остается лишь один внеличностный мотив, повторяемый в пронзительно высоком "выхолощенном" регистре в сопровождении глиссандирующих "визгов". Выход из остроэкспрессивной "сцены", напоминающей сцены безумия, дан в конце разработки, где совмещаются черты жанра плача и колыбельной. Самым примечательным в этой как бы разыгрывающейся на глазах у слушателя инструментальной драме, словно не оставляющей надежд, является восстановление в репризе побочной темы, казалось бы, "раздавленной" в разработке.

Разножанровые средние части объединяются некоторыми общими принципами. Это сплав лирики и танцевальности, элементы повествовательности, а также сходный характер развития, заключающийся в драматизации музыкальных образов в средних разделах. Именно в этих драматических эпизодах отчетливо выявляется родство с музыкальным материалом I части. В финале принципы драмы вновь господствуют, а сходство с I частью становится еще определеннее. Оно проявляется и в остинатном движении, и в ладовой сфере (a-moll с IV повышенной ступенью), и в неумолимом движении к трагедийной кульминации, и в трансформациях основной темы, и в других чертах, свойственных драматическому действию, наконец, в эпизоде-наплыве главной партии I части.

В фортепианной триаде наибольшей известностью пользуется 7-я соната. По сравнению с 6-й и 8-й 7-я соната более компактна. Все ее образы отточены до уровня символов. В противопоставлении их более всего ощущается близость к типичным контрастам в симфонической и камерной музыке военных лет. С одной стороны, это образы стремительные, тревожные и одновременно механистические, как бы внеличностные (главная и связующая партии I части, темы финала). С другой — мир скорбной лирики (побочная и заключительная I части, середина II части) и лирики пылкого, одухотворенного романтического повествования (тема II части с ремаркой: "одушевленно, с жаром, огненно").

Эти две сферы обрисованы и достаточно типичными для Прокофьева выразительными средствами: токкатность, остинатность, хроматическое движение (в I части последнее заставило композитора отказаться от ключевых знаков несмотря на то, что устой *b* здесь явно слышен), контрастируют темам, тяготеющим к долгому мелодическому развертыванию.

В 7-й сонате находит претворение свойственный драматическому симфонизму характер изменения тем — трансформация лирического тематизма в сторону огрубления (побочная в разработке I части) или уход от созерцания в область трагической экспрессии (середина II части). Но процесс "слома" лирических тем, как и в 6-й сонате, обнаруживается лишь в разработочных, средних разделах. В репризах этот слом отсутствует, вызывая ощущение устойчивости

мира, гармонии, которое свойственно эпическому типу мышления. Однако финал разрушает модель устойчивого мира утверждением образа неумолимой, всесокрушающей, "машинной" силы.

Сохраняя немало черт, общих с 6-й и 7-й сонатами, как и они отражая напряженность времени, 8-я вместе с тем является произведением более обобщенного плана. Это повествование, приближающееся к романтической балладе, о многогранном внутреннем мире человека, его напряженных поисках гармонии и истины. Это произведение о вечном движении, обновлении и красоте. Возвышенный строй его музыки подчеркнут лирической образностью, содержащей широкий ассоциативный спектр. Например, в лирическом, светлом повествовании главной темы, в ее первом элементе проступает сходство с тематизмом патера Лоренцо из "Ромео и Джульетты", возникает мудрый и спокойный взгляд на мир, взгляд эпического сказителя.

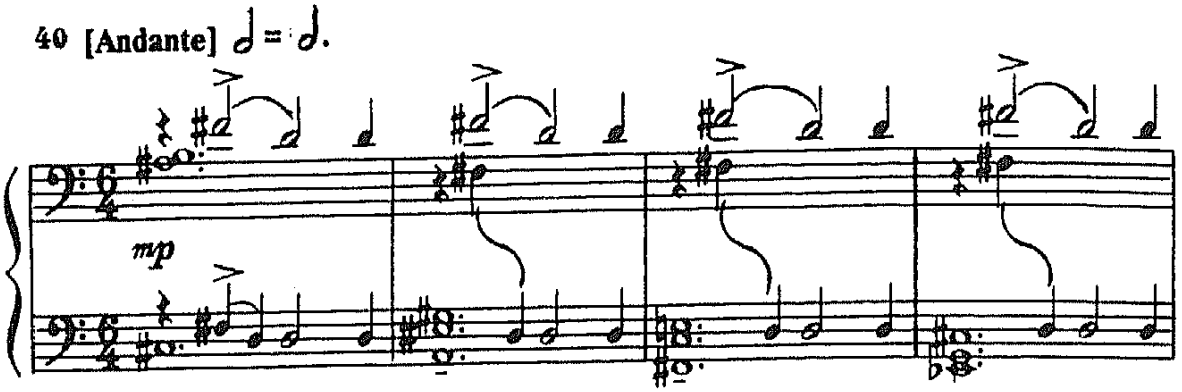
Другая грань лирики связана с претворением образов женственных, светлых, грациозных. Прокофьев заимствовал для них темы из своих более ранних работ — музыки к неосуществленному кинофильму "Пиковая дама" (второй элемент главной темы с ремаркой "espressivo" строится на теме Лизы) и музыки к спектаклю "Евгений Онегин" (в теме II части звучит менуэт из эпизода "Ларинский бал"). Хотя темы "встраиваются" в другую музыкальную ткань, теряют свое программное назначение, — характер возвышенной лирики, овеянной романтическим ореолом высокой культуры пушкинской эпохи, все же остается.

Еще одну грань лирики образуют темы с загадочным, несколько фантастичным колоритом, напоминающие то ли таинственный звон, то ли отсчеты времени. К ним относятся побочная партия с ее скачком на нону вниз, краткая реплика заключительной. Во всех лирических пластах ощущается тесная связь с кучкистской традицией, прежде всего с творчеством Римского-Корсакова и Мусоргского.

8-я соната, в частности ее I часть, убедительно демонстрирует характер эпического тематизма, свойственный композитору. Темы контрастны, индивидуализированны, каждая имеет свой круг интонаций, фактуру, тип высказывания, но в то же время в темах есть интонационная общность, проявляющаяся как в отдельных интонациях (например, интонация сексты), так и в типичных для стиля Прокофьева в целом элементах — подчеркивании каденционных оборотов, использовании трезвучий всех ступеней лада, а также в гибком соединении гомофонии и подголосочной полифонии.

Если в экспозиционных разделах принцип контраста является господствующим, а общность как бы спрятана внутри, то в разработочных эпизодах на первый план выходит момент сближения. Темы вовлекаются в единое драматическое действие и из задушев-

но-лирических превращаются в подчеркнуто декламационные, напряженно-экспрессивные, где до предела доводится динамический уровень звучания. Такова разработка I части, в кульминации которой второй элемент главной темы перерастает в побочную, а побочная — в Andante, напоминающее эпизод ломки льда на Чудском озере в кантате Прокофьева "Александр Невский". Сходство усиливается специфическим звучанием (ремарка "quasi timpani"). А завершено "действие" в новом остинатном разделе, отсчитывающем ход времени и напоминающем бой курантов:



"Бой курантов" дает возможность композитору перейти к довольно точному повтору в репризе, который не выглядит статичным после драматического раздела, а становится как бы следствием естественного течения времени.

В каждой из последующих частей действие проходит свой круг развития. Менуэт, близкий танцам прокофьевских балетов, имеет лирико-жанровый характер, не отягощенный драматическими коллизиями. Иное в финале. В его основе лежит принцип игры, характерный для скерцо. Но, начинаясь как игровое скерцо, финал постепенно драматизируется, в нем появляется типичный для многих драматических сочинений (в частности, для симфонизма Шостаковича) и очень распространенный в годы войны принцип, который можно назвать "подменой смысла". Так, средний эпизод рондосонатной формы финала написан в жанре менуэта, но в нем содержатся некоторые "странности", например нарочитая угловатость звучания, словно светский танец взялся танцевать неотесанный деревенский мужик. Настораживает остинатность, не дающая теме развернуться, сковывающая интонации, неожидан грубый, дьявольский всплеск fortissimo в кульминации. Все эти черты постепенно накапливают драматическое напряжение, тема менуэта становится трагической и перерастает в побочную партию I части. За трагическим сломом наступает катарсис. В просветленном эпизоде Pochissimo meno mosso контрапункт менуэта и побочной партии звучит как бы очищенно, причем тема менуэта сближается по характеру с темами, отсчитывающими время.

При всем своеобразии концепции каждой из сонат триады, в них оказывается много общего. Они основаны на контрасте между глубокой, подлинно русской лирикой и разнообразной моторикой, токкатностью. Лирика в сонатах, как и в других сочинениях Прокофьева, с одной стороны, воплощает идеальные, трогательные и нежные образы, идущие от "Снегурочки" Римского-Корсакова (побочные партии первых частей всех трех сонат), а с другой — полнозвучные, эмоциональные, которым у Прокофьева часто присуща повествовательная интонация, черты лирического ноктюрна (III часть 6-й сонаты, II часть 7-й сонаты, главная партия I части 8-й сонаты).

Развитие лирической образности в сонатах имеет сходную функцию: от созерцательности и спокойного повествования к декламационности, провозглашению, причем видоизменение лирических тем происходит в средних разделах формы. Часто здесь возникает драматическая напряженность, которая позволяет считать лироэпический симфонизм Прокофьева драматизированным.

Многие черты, отмеченные в сонатах Прокофьева, были характерными для всей камерной музыки военных лет. Так, воплощение разнообразного и глубокого содержания, на которое воздействовали события войны, привело к усилению в камерном жанре значения симфонической драматургии, увеличению масштабности звучания, к выходу за рамки камерности и значительному приближению к симфонии. Концептуальная близость камерной и симфонической музыки обусловила возникновение параллелей в области жанровых обобщений и драматургии. Достаточно типичным для того и другого жанра становится использование пассакальи, плача, монолога, драматического танца, токкаты как средства для обобщения и углубления образно-драматургического контраста. Наряду с контрастностью и конфликтностью возрастает единство цикла, устремленность к финалу, в котором нередко возникают реминисценции предшествующих частей. Развитие многих сочинений приближает их к типу инструментальной драмы.

Художественная ценность большого количества камерных опусов, созданных в годы войны, приводит в отечественном музыкальном искусстве в целом к жанровой переакцентировке: камерный жанр становится, как симфония и песня, ведущим. Следует подчеркнуть, что бытующее представление о главенстве песни и симфонии — а указание на это имеется почти во всех исследованиях об этом периоде — в контексте изложенного можно считать ошибочным.

* * *

В первые послевоенные годы камерная музыка продолжала развитие традиций военных лет. По-прежнему не уменьшается интерес к камерному музицированию. Для исполнения камерных

сочинений открываются специальные залы, такие, как Камерный зал им. Глинки в Ленинграде (1949). Успешно концертируют ведущие ансамблевые коллективы, возникают новые. Так, в 1945 году организовался квартет им. Бородина, в 1957 — квартет им. Прокофьева, в 1951 — трио (Э. Гилельс, Л. Коган, М. Ростропович). Отечественные ансамбли начинают принимать участие в международных конкурсах. В 1950 году в Праге первую премию получили квартет Московской консерватории и Грузинский квартет. С камерными концертными программами выступают Д. Ойстрах, Э. Гилельс, С. Рихтер, М. Ростропович, Л. Коган, Л. Оборин. Музыкантам-исполнителям посвящаются, в содружестве с ними возникают многие произведения наших композиторов.

Вместе с тем трудности, испытываемые советским искусством, в частности в связи с постановлением 1948 года, сказываются и на камерном жанре. Его развитие становится даже более затрудненным, чем в годы войны, например долгая для многих произведений дорога к слушателю. Так, соната для скрипки соло Прокофьева (1947) впервые была исполнена лишь в 1960 году; Шостакович отменил в 1949 году первое исполнение своего 4-го квартета, не желая подвергать очередным нападкам свое сочинение; не звучали в те годы опередившие свое время на десятилетия камерные произведения Г. Уствольской; 2-й квартет Я. Иванова в связи с критикой не исполнялся до 1958 года.

Однако, вопреки всему, значение камерного жанра возрастает чрезвычайно. Камерная музыка становится как бы отдушиной. В ней композиторы отстаивали право искусства на высокую духовность, право личности на свой собственный художественный мир и на поиск.

Еще сильнее, чем в военное время, в 50-е годы растет интерес к камерному жанру во всех республиках.

С конца 40-х годов камерная музыка начинает играть все большую роль в Азербайджане (К. Караев, Ф. Амиров, Дж. Гаджиев), Армении (А. Бабаджанян, Э. Оганесян, Г. Гебобарян, Э. Мирзоян, К. Орбелян, А. Тертерян, А. Пирумов), Грузии (С. Цинцадзе, Н. Гудиашвили, Р. Габичвадзе, Ш. Тактакишвили). Она составляет значительный пласт в творчестве композиторов Украины (Б. Лятошинский, С. Людкевич, А. Филиппенко), Латвии (Я. Иванов, Э. Мелнгайлис, Е. Граубинь, Л. Гарута, П. Лиците), Литвы (Э. Бальсис, Б. Дварионас, А. Будрюнас, С. Вайнюнас, А. Кленицкис), Эстонии (Х. Эллер, М. Саар, Э. Капп, Э. Тамберг, Я. Ряэтс, А. Пярт), а также Узбекистана (Г. Мушель, С. Юдаков, Б. Гиенко). Ей по-прежнему отводится видное место в искусстве композиторов России.

Вместе с тем соотношение разных жанров в каждой национальной культуре было неодинаковым, как и их художественная

значимость. Например, латышский исследователь отмечает, что в первые послевоенные годы в камерно-инструментальной музыке Латвия не имела "столь значительных достижений, как в оркестровой музыке"[83]. На развитие того или иного камерного жанра воздействовала общая ситуация в искусстве. В частности, там, где профессиональные квартеты долгое время отсутствовали, как в Латвии, поиск в творчестве композиторов был затруднен и преобладал академизированный тип музыки[84]. Оставалась неопределенной неравномерность в развитии разных национальных культур. Например, 40 — 50-е годы для камерной музыки Молдавии были еще годами становления.

К произведениям, ставшим классикой и закрепившим достижения отечественной камерной музыки, в первую очередь относятся инструментальные ансамбли Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Шебалина. Значение камерных жанров в их творчестве было настолько велико, что привело к перераспределению функций камерной музыки и симфонии, типичному именно для этого этапа. Для примера напомним, что Шостакович с 1946 по 1958 год создает только одну 10-ю симфонию, но зато 3-й, 4-й, 5-й, 6-й квартеты, прелюдии и фуги (а также вокальные сочинения, в том числе цикл "Из еврейской народной поэзии"); Мясковский наряду с 26-й и 27-й симфониями пишет с 10-го по 13-й квартеты, сонату для виолончели и фортепиано.

В область камерности уходит поиск новых симфонических концепций, и камерный жанр во многом напоминает то "зеркало жизни", которым прежде была симфония.

Среди основных тенденций первого послевоенного десятилетия выделим три: движение в сторону классицизма и барокко, лиризацию жанра[85], фольклоризацию. В лучших камерных сочинениях, как правило, они переплетались, подчиняясь индивидуальному художественному замыслу. Каждая из этих тенденций "отвечала" на ситуацию своего периода. Драматическая острота происходившего в стране, как и в 30-е годы, находила отклик в произведениях, соприкасавшихся с эпохой барокко, с величием ее трагедийной музыки. В поисках устойчивости композиторы обращались к традиции классицизма. Устремляясь к лирике, творцы отвечали "нет" попыткам официальной эстетики создать некую стандартизированную, безличностную, псевдодемократическую продукцию.

Лиризация — абсолютно естественный для камерного жанра путь развития, в условиях наступившей общей кризисной ситуации

---

[83] *Грюнфельд Н.* История латышской музыки. М., 1978. С. 134.

[84] Там же.

[85] На лиризацию указывает Л. Раабен в кн.: Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963. С. 128.

стала закономерной вдвойне. Она отвечала необходимой для каждого художника потребности к личностному высказыванию.

И в эпических произведениях, где лирическое начало снижало героический акцент, и в драматических, где теперь было меньше публицистики, чем в произведениях военных лет, а простота лирического высказывания нередко — лишь кажущейся, возникают намеки, зашифрованные элементы. Они представлены в виде цитат, монограмм, специально включенных аллюзий, отсылок к стилям прошлого. Проявления подобной тенденции к началу 50-х годов были еще не столь многочисленны, как это будет позднее, но они делали картину развития камерного жанра более специфической и сложной.

Весьма непростым в камерном жанре, как и в других областях творчества, было отношение к фольклору. С одной стороны, его роль все время возрастает. Большой пласт камерных сочинений, использующих народный материал, возникает в различных республиках, например в Литве у композиторов К. Галкаускаса, А. Будрюнаса, С. Вайнюнаса, Э. Бальсиса. В камерной музыке образуется целая фольклорно-программная ветвь. Так, "Эстонская сюита" М. Саара (1946) имеет названия частей: "Сосны", "Каннель из березы", "Укрепляйся, моя воля" и т. д.; Э. Капп пишет фортепианный цикл "Картинки Таллинна" (1949); А. Баланчивадзе для своей фортепианной баллады (1950) заимствует две грузинские песни ("Вчера семеро гурджанцев" и "Многая лета"). По-прежнему распространено применение цитат: в квартете Р. Габичвадзе (1955) во II части звучит песня "Царица Тамара и султан", в IV — "Девушка"; 2-й квартет Н. Гудиашвили (1953) в финале содержит вариации на грузинскую народную тему "Нанинавда" и т. д.

Таким образом, фольклор не был обойден вниманием композиторов. Однако расцветавшие демагогические установки этого периода, уравнивание понятий демократизма, народности и фольклорности не могли не привести к возникновению кризисных моментов — отказу от исканий, стандартизации, штампу. И хотя в камерном жанре эти процессы менее заметны, чем в других, они все же были и отчасти нашли опосредованное отражение в некоторых произведениях, в том числе в некоторых сочинениях Шостаковича, Мясковского, Прокофьева.

Лирическое начало, воплощенное через исконно русскую интонационность, присуще камерной музыке Прокофьева, отдавшего дань классицистской традиции во всех камерных опусах послевоенных лет — сонате № 1 для скрипки и фортепиано (1938 — 1946), сонате № 9 для фортепиано (1947), сонате для скрипки соло (1947) и сонате для виолончели и фортепиано (1948).

В сонате для скрипки и фортепиано, посвященной Д. Ойстраху, классицистские, прежде всего бетховенские черты, соединены с

признаками, типичными для русской эпической музыки XIX века. Соната обобщает разные пласты русской песенной культуры, охватывая их более широко, чем это было раньше в советской музыке, и тем самым во многом способствуя спасению фольклора от натиска псевдофольклорности. Лирические темы произведения вбирают в себя элементы эпического монолога-сказа (тема-рефрен I части), древнерусского песнопения (второй эпизод I части), героического славления (побочная партия II части, написанной в форме рондо-сонаты), пейзажно-изобразительной лирики (III часть). Финал с его сложным размером (5/8 7/8 8/8) заставляет вспомнить "Весну священную" Стравинского, скифские образы Прокофьева времен "Семеро их" и свидетельствует об устойчивости неофольклорной тенденции в творчестве Прокофьева в целом и в камерном жанре в частности. Как и Стравинский, Прокофьев объединяет сложную ритмическую структуру музыки с последовательной мотивной работой. В качестве же мотива он берет типичную фольклорную попевку в пределах квинтового звукоряда:



Попевочная главная тема финала исчерпывает себя в драматической разработке. Как вывод из драматического развития воспринимается возвращение хорального эпизода-песнопения I части. Это не только арка к I части и структурное обрамление в цикле, что свойственно Прокофьеву, но и акцентирование важнейшей смысловой функции темы. В первую интонацию данного центрального лирического образа сонаты композитор вплетает мотив популярной песни "Вечерний звон", которая дана не как цитата, а как едва уловимая аллюзия. Она вносит в музыку оттенок ностальгической грусти, стоящей за образностью этой песни на слова элегии И. Козлова, и дает возможность для более широких смысловых толкований произведения.

Расширение понимания замысла за счет различных знаков, которыми являются цитаты, аллюзии, становится одной из устойчивых общих тенденций в творчестве позднего Прокофьева. В сонате таким символом отчасти является даже типично структурный элемент — квинта. Квинта — главное интонационное ядро всего сочинения — имеет в нем двойную символику: интервала русской песни (по словам Глинки, квинта — "душа русской музыки") и остова европейского трезвучия. Мастерское и тонкое обыгрывание

квинтовости[86] в сонате, постоянный (но не навязчивый) акцент на ней вносят дополнительную смысловую идею: квинта становится как бы символом устойчивости, обретенной истины (в таком же звучании квинта была в завершении хорового действа "Семеро их").

Соната для скрипки соло отмечает важный поворот в творчестве Прокофьева и в советской музыке этого периода к детским образам в недрах неоклассического стиля. Детское как олицетворение чистоты, естественности, радости помогало противостоять окружающему разгулу лжи, всему неправедному. Известно, что композитор адресовал сонату юным исполнителям, и отсюда некоторые особенности сочинения — бодрый, светлый характер, простота фактуры, лаконизм и четкость формы. Однако при кажущейся простоте звучания соната содержит тонкую мотивную работу и присущий Прокофьеву метод кадрово-монтажного построения. Последний придает сочинению красоту истинного мастерства.

В 9-й сонате для фортепиано; продолжающей линию развития камерной музыки к светлой, чистой и мудрой лирике, стиль композитора предстает в откристаллизованном и совершенном виде. Это почувствовал первый исполнитель сонаты С. Рихтер: "Чем больше ее слушаешь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем с о в е р ш е н н е е (разр. моя. — *Л. Н.*) она кажется"[87].

Соната особенно близка "Мимолетностям" — тонкостью, отточенностью каждого штриха, интонации, филигранностью фактуры. Родство с "Мимолетностями" проявляется во многих аспектах. Образы сонаты картинны, повествовательны. Они представляют собою как бы цепь взаимосвязанных миниатюр. Таковы все этапы экспозиции I части: светлая, чистая и нежная лирика главной темы; "нестрашно" пугающие реплики связующей; ласковая распевность побочной, интонационно близкой к теме "Бесподобный народ" из оперы "Война и мир"; хрупкость и ласковость хроматических нисхождений в заключительной партии. На всех эпизодах отсвет нежности, чистой улыбки ребенка. Единый тон разнохарактерных тем подкреплен динамикой (все темы начинаются с *p*), ремарками (dolce в главной и побочной I части) и гармонически (лейтгармонией, объединяющей главную и побочную темы, становится большой мажорный септаккорд).

Характерен для стиля композитора повествовательный склад некоторых тем (главная, связующая), песенная, русская природа интонаций с трихордами, метрической свободой. Показателен и метод развития: варьирование, расцвечивание, раскрытие разных граней одного и того же образа и синтезирование интонаций в разработке.

---

[86] Даже общий тональный план цикла квинтовый: f — C — F — F.

[87] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 468.

Новым для Прокофьева в сонате является прием подготовки в коде каждой части тем последующих частей[88]. Это своеобразный принцип "прорастания", широко развитый в музыке XX века, но известный и ранее, например в "Картинках с выставки".

В отличие от опыта многих, Прокофьев не устанавливает непрерывной связи между разделами и каждую часть заканчивает подчеркнутым кадансом в основной тональности, то есть в данном случае появление материала из последующей части не становится связкой между ней и предыдущей частью. Принцип, использованный Прокофьевым, скорее можно сравнить с зачином сказки, в которой сообщается кратко о том, что произойдет далее.

Соната для виолончели и фортепиано также обобщила некоторые тенденции в развитии камерно-инструментальной музыки Прокофьева. В рукописи сонаты был эпиграф из Горького: "Человек — это звучит гордо"[89]. Хотя Прокофьев снял эти слова, они помогают понять направленность мысли композитора к утверждению в музыке истинных ценностей, к раскрытию мира человеческой души. Характер звучания виолончели, которая для Прокофьева была инструментом более кантиленным, чем скрипка, заставил композитора значительно усилить в сонате лирические образы. Это сказалось в господстве медленных частей (Andante grave; Moderato; Allegro non troppo), в певучести основных тем, в преобладании лирических жанров (песенная главная партия I части, финальный эпизод Andantino, ноктюрн в побочной I части и в середине II).

Наряду с лироэпическими темами в сонату вошли жанровые детские (во II части). В них возникают параллели со сказкой "Петя и волк", балетом "Золушка", образами 9-й сонаты.

По сравнению с творчеством военных лет, например с триадой фортепианных сонат, несколько меняется характер драматических элементов. Они уходят в глубь развития, создают конфликтность, как бы перенесенную в область психологическую. Таково развитие главной партии I части. В разработке и в коде (этот повтор свидетельствует о важности данной мысли для композитора) Прокофьев вводит своеобразное псевдофугато на главной теме, которое придает ей примитивно-ремесленнические черты из-за тупого секвенционного повторения. Каждый лирический монолог — ответ на стандартизацию главной темы — звучит все более взволнованно и страстно. В таком контексте его можно воспринимать как мысль об отрицании ремесленничества, схоластики, заданности и утвержде-

---

[88] Об этом пишет И. Нестьев в книге "Жизнь С. Прокофьева": "Оригинален прием тематических связок между частями". М., 1973. С. 527.

[89] На это указывает В. Блок в кн.: Виолончельное творчество Прокофьева. М., 1973. С. 45.

ние истинного творчества. Символом вдохновенно-прекрасного и подлинно народного становится хорал в заключении I части.

Эпическая лирика Прокофьева в поздний период творчества заслонила присущую стилю композитора яркую концертность, игровое начало. Концертность стала менее заметной, однако не исчезла вовсе. Одно из свойств концертности, проистекающее из импровизационности, определяет сущность мышления композитора — его нерегламентированность, свободу от канонов даже при внешнем следовании им.

Лироэпическая направленность свойственна и камерной музыке Мясковского. Соотношение субъективного и объективного лирического строя, передача сложного внутреннего мира личности, стремящейся к гармонии с окружающим, составляет, на наш взгляд, основу концепции симфонического и камерного творчества Мясковского.

Поиски равновесия лирической и эпической образности составили основу сонаты для скрипки и фортепиано (ор. 70, 1946 — 1947). Драматургия произведения складывается из сопоставления лирико-романтической I части и вариаций на песенную тему повествовательного склада во II части. Постепенное преобразование темы в характерных вариациях приводит к ее тесному смыканию с лирико-романтической сферой I части. Таким образом, Мясковский показывает обогащение объективного, повествовательного образа благодаря субъективно-лирическому.

Гармония в соединении лирического и объективно-повествовательного начал отличает поздние квартеты Мясковского (№ 10 — 13). В основу их тематизма положен народно-песенный материал, а драматургия строится по принципу контрастных сопоставлений. Наиболее гармоничен 13-й квартет (1949). Он готовит образность и частично драматургию 27-й симфонии, а с точки зрения камерного стиля, отражает многие типичные для творчества композитора черты.

Лирико-психологические образы в 13-м квартете сосредоточены в I и III частях, скерцозно-действенные — во II и IV. Принцип парного контраста позволяет в данном случае выявить мерность чередования различных картин жизни человека, выраженную в темповых сменах: Moderato — Presto; Andante — Molto vivo. Мясковский подчеркивает как общность состояний, так и, еще более, их различия. Благодаря этому все части квартета контрастны, построение цикла близко эпическим произведениям, в том числе сонате для скрипки и фортепиано Прокофьева и 7-му квартету Шебалина. В то же время в квартете Мясковского возникает сквозная линия развития, движение от более многосложных (I и II части) к простым, но не менее глубоким состояниям (III и IV). Само это движение аналогично переходу от лирико-субъективных к объек-

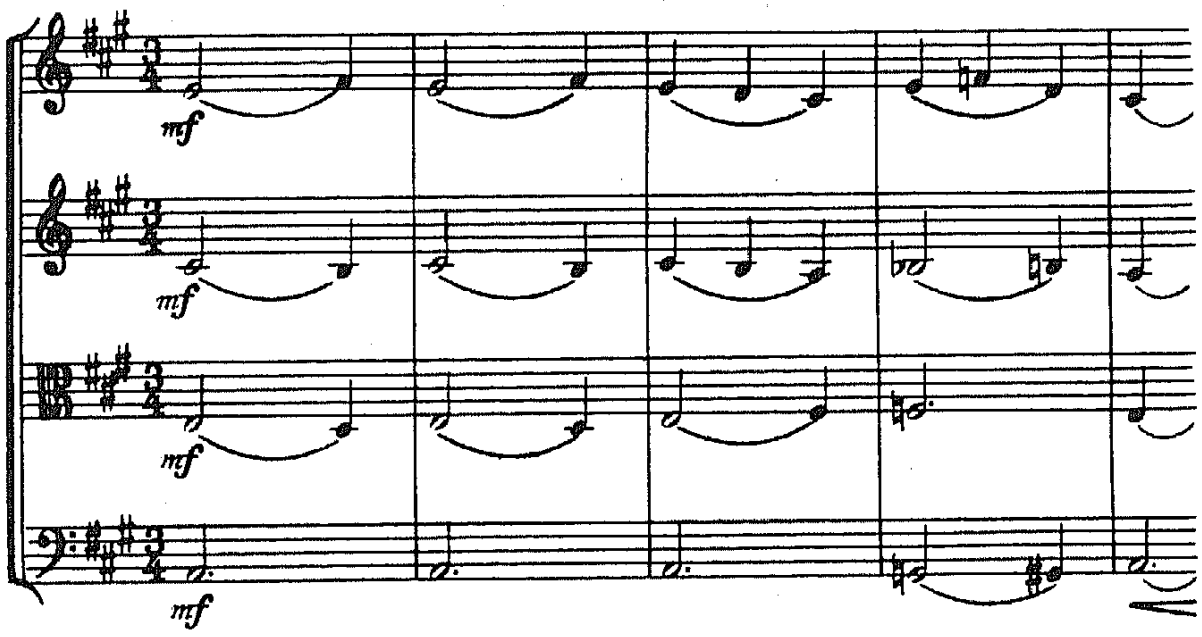
тивным образам, но композитор, выстраивая такую концепцию, придает лирико-психологическим образам спокойный характер, вводит элементы созерцательности. Музыка Мясковского в этом отношении более всего сродни творчеству Глазунова.

Повествовательный тон, который возникает в квартете, связан не столько с характером тематизма, сколько с особенностями развития и формообразования. Так, романсовая главная тема I части имеет оттенок меланхоличности, легкой печали. Но это состояние не раскрывается и не усиливается в процессе развития. Напротив, тема становится в рамках I части рефреном, придает сонатной форме черты рондо и функционально приближается к сказовым, эпическим темам.

Яркое и специфичное скерцо квартета по образному смыслу перекликается со скерцо 6-й симфонии композитора. И там и здесь — особый тип фантастического скерцо, в котором фантастичность является не следствием сказочной образности, как чаще всего было раньше, а носит психологический оттенок. Это своеобразная "психологическая фантастика", отображающая процессы мышления, действия мысли. Подобно 6-й симфонии, скерцо отличается монтажным принципом построения, обилием контрастных эпизодов, хотя и подчиненных традиционной структуре рондо.

Своеобразно окрашено повествование медленной III части, где аккордовое изложение главной темы напоминает органное звучание:

42 **Andante con moto e molto cantabile**



Показательно использование полифонических приемов при экспонировании некоторых контрастных тем. Эти приемы имеют разную смысловую функцию в зависимости от выразительности темы и ее значения в целом. Например, побочная партия I части является центральным образом всего цикла. Это ее значение ут-

верждается при помощи интенсивного развития уже в пределах экспозиции от малоиндивидуализированной темы с чертами наигрыша до лирической песенной мелодии. Фугированное изложение, в котором все противосложения вырастают из темы и приближают имитационную полифонию к подголосочной, позволяет композитору постепенно увеличивать весомость каждой певучей интонации.

Большое количество тематического материала содержится в финале (энергичный, волевой рефрен, песенная побочная партия в духе лирических тем Калинникова, лирико-гимническая заключительная, героическая тема эпизода). Это создает в нем эффект монтажности, усиливает повествовательность.

В камерной музыке послевоенных лет заметно увеличивается роль лирического тематизма, и в частности песенного. Стихия песенности, как и в годы войны, пронизывает творчество Шебалина. Его фортепианное трио (1946 — 1947), 7-й квартет (1947 — 1948) — центральные работы этого периода. Показательно включение песенных элементов, в том числе и цитат, в интенсивное развитие. Например, в квартете выделена медленная III часть (Andante), в которой композитор использовал песню "Не кричи, бел лебедь". Под воздействием драматической народной темы в репризе происходит трансформация светлой лирической авторской темы. Но драматическая образность в этом произведении, как и во многих других камерных сочинениях, показана в ряду эпических образов. Эпические же темы, более всего представленные в финале, отличаются богатырством, героикой, а также включают в себя элементы древнерусских песнопений (заключительный элемент главной партии финала — ц. 4).

Возникновение интонаций русской церковной музыки в камерном творчестве Прокофьева, Мясковского, Шебалина было тем новым, что предвосхищало наступление нового отношения к традиции и к фольклору. В конце 40-х и начале 50-х годов поиски нового в фольклоре пока еще не столь очевидны, как в дальнейшем, они заслонены общим повальным обращением к народно-жанровому тематизму. На этом этапе тема еще важнее ее внутренней сути.

Среди квартетов, тесно соприкасающихся с фольклорным тематизмом, выделяются квартеты С. Цинцадзе, создавшего в дальнейшем значительную, самостоятельную ветвь в квартетном жанре. Композитором в это время написано три квартета. В прошлом виолончелист, участник Государственного квартета Грузии, Цинцадзе тонко ощущал квартетную фактуру. Столь же органичен для него и фольклорный материал. Отсюда естественность звучания его квартетов, передающих через специфику тематизма и его развития разные грани национального характера. От квартета к квартету усили-

вался в творчестве Цинцадзе психологизм, и в связи с этим усложнялось развитие. В частности, повышается роль медленных третьих частей. Во 2-м квартете (1949), например, III часть — "Вариации на грузинскую тему". Взяв за основу песню "Солнце, войди в дом", композитор создает девять характерных вариаций, и III часть выделяется им как относительно самостоятельный "цикл в цикле".

Усиление психологизма в 3-м квартете (1951) привело к поиску в области формы (вопросо-ответное построение начала I части), новых выразительных эффектов, таких, как изображение ударных инструментов с помощью pizzicato виолончели, перестройка струны в III части.

Эволюция квартетов Цинцадзе от лирико-жанровой сферы к лирико-психологической — это путь большинства композиторов, последовательно обращавшихся к фольклору. Так, в фортепианных прелюдиях К.Караева первые две тетради (1951 и 1952) связаны с народно-жанровой образностью, близкой его балету "Семь красавиц". В третьей тетради (1957) исследователи отмечают психологическую углубленность, присущую его балету "Тропою грома"[90].

В творчестве Шостаковича вторая половина 40-х — начало 50-х годов были временем стремительного расцвета жанра квартета и создания уникального фортепианного цикла "Прелюдий и фуг". Квартеты и полифонический цикл наряду со скрипичным концертом заполнили вакуум, образовавшийся у Шостаковича в жанре симфонии. По сравнению с симфониями камерные сочинения раздвинули рамки стиля композитора в сторону лирики. Они раскрыли со всей тонкостью, присущей этому жанру, внутренний мир художника, отразили сложные процессы движения человеческой мысли. Для отечественной музыки в целом камерное творчество Шостаковича было важнейшим этапом духовных поисков, противостоявших давлению ложных и вредных псевдоэстетических теорий.

Все камерные опусы Шостаковича в эти годы отличаются стилевым родством, но в каждом из них индивидуализированы концепция, цикл, неповторим образный строй, специфичен инструментальный колорит.

3-й квартет (1946), состоящий из пяти частей, — своеобразная симфония для камерного ансамбля, тип которой Шостакович повторит еще раз в 8-м квартете. Тематизм, развитие, характер контрастов в 3-м сходны с предшествующими симфониями, особенно с 8-й и 9-й. Близость к 8-й симфонии, о которой пишут многие исследователи, в частности В. Бобровский[91], определяют пятичаст-

---

[90] См.: *Карагичева Л.* К. Караев. М., 1968. С. 43.

[91] *Бобровский В.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.

ный цикл с токкатой и пассакальей, интонационное единство при большом разнообразии. О 9-й симфонии напоминает классицистский облик тем I части, диалог в пассакалье.

Развитие в 3-м квартете конфликтно, дыхание драматической образности военных лет проступает явственно, но характер конфликта иной. Например, действие I части выражено не при помощи конфликтных сопоставлений и резкой трансформации тематического материала, подобно симфониям, а путем накопления интонационной напряженности за счет полифонической техники. Так, фугато на главной теме в кульминации разработки создает полюс большой динамики, что видоизменяет детский характер грациозной польки на более энергичный. При этом тема обнаруживает неожиданное родство с одной из ведущих тем зла в опере "Катерина Измайлова" ("Отпустите бабу").



Сходство главной темы с оперной является примером типичных для творчества Шостаковича тематических аллюзий, которые придают музыке квартета некоторую зашифрованность, смысловую многозначность и сложность. Композитор в квартете не направляет тематической аллюзии на слушателя так открыто, плакатно, как это нередко бывает в симфониях (пример — использование фокстрота "Розамунда" во II части 8-й симфонии), а скорее трактует как знаковый элемент. В этом Шостакович соприкасается с системой мышления в эпоху барокко, когда применение знаковых фигур было нормой. Со стилем барокко связаны и другие черты квартета, хотя ни один принцип композитор не воспринимает без переосмысления и помещения в рамки стиля нового времени. Так, II часть (Moderato), написанная в форме рондо-сонаты, представляет собой своеобразный жанр медленной токкаты. Он придает трагической образности этой части цикла специфический характер. В главной теме, например, возникает контраст динамичной устремленности, выраженной в интонациях тонально блуждающей, ритмически разнообразной, с речевыми паузами мелодии поступательного характера — и трехдольного, мерного, бесстрастного, ритмически выровненного движения аккомпанемента:



Внешне это напоминает принцип единовременного контраста. Но типичный барочный прием в данном случае направлен на создание двупланового, внутренне конфликтного образа.

Специфична токкатность III части (Allegro non troppo), в которой много общего с токкатами из 8-й симфонии и 8-го квартета. Она подчинена изображению сферы злого, гротескного начала. Показательна его метрическая организация, основанная на последовательном чередовании двух- и трехдольного размеров. Метрика

является здесь как бы отражением диалогической напряженности предыдущей части. В типичной для барокко форме пассакальи написана IV часть (Adagio) — драматургический центр произведения, его трагедийная кульминация. В пассакалье объединяются основные интонации других тем, проступает ритмическое родство с другими частями (например, квинтоль, объединяющая IV часть со II). Ее действие диалогично и складывается из противопоставления грозного "гласа", напоминающего "Tuba mirum" в реквиеме, и проникновенного монолога-плача, близкого "Lacrimosa". Диалогичность усиливает в IV части как черты философского характера, так и степень конфликтности.

Финал (в форме рондо-сонаты), подобно 8-й симфонии, — это попытка вывести действие из конфликта в жанрово-бытовую плоскость. Здесь появляются элементы баркаролы (рефрен), вальса (первый эпизод — ц. 91), польки (второй эпизод — ц. 97). Однако трагизм предшествующего определяет тщетность этих усилий, так как центр финала — появление темы пассакальи — вновь обнажает конфликт. Тема пассакальи изложена каноном, который очень скоро переходит в унисон альта и виолончели, сопровождается секундовыми остинатными интонациями плача. Динамика предельно накалена, звучание взвинчено. Вместо объективизирующего философского начала, свойственного жанру пассакальи, выступает страстный, публицистический монолог, монолог-протест. Под его воздействием изменилась и главная жанровая тема финала, приобретая характер повисшего в воздухе вопроса.

Если 3-й квартет как бы замыкал цикл симфоний 40-х годов, то цикл "Прелюдии и фуги", 4-й и 5-й квартеты, по верному наблюдению многих исследователей, готовят образность и драматургию главного сочинения 50-х годов — 10-й симфонии.

Квартеты находятся в русле поисков Шостаковича в области народно-жанровых элементов, которые становятся основой концепции и отражают как специфику этого времени, так и характер песенности в стиле Шостаковича. Песенность и жанр песен входят в квартеты и другие произведения Шостаковича составной частью.

4-й квартет (1949), подобно фортепианному квинтету, охватывает разные стилевые пласты: народно-жанровый, близкий русской песенности и поданный как отражение современности благодаря активной преобразующей работе, и элементы барокко, составляющие органичную часть языка Шостаковича, но расширяющие исторический диапазон, охват традиций и тем самым также способствующие углублению общей концепции.

Соединяя элементы барокко с более близкими ему по времени, Шостакович создает произведение драматического типа. Общее развитие в квартете связано с постепенным расширением от части к части контрастов и драматической сферы и перенесением основ-

ного центра действия в финал (IV часть), что свойственно многим его квартетам.

Драматическое развитие цикла композитор выводит из I части, являющейся наиболее песенной и поначалу незатейливой и непритязательной. Такая концепция содержит в контексте своего времени особый оттенок. С одной стороны, подчеркивается богатство мыслей, образов и возможностей, которые таятся в самом простом народно-жанровом материале. С другой — Шостакович как бы косвенно помогает снять упрощенный подход к песенным жанрам, процветавший в то время. И наконец, композитор продолжает давнюю традицию искусства, намечает один из возможных путей объединения объективного и субъективного лирического тематизма, жанровой и драматической образности.

В центре драматического действия — финале — жанры наиболее конкретизированы, индивидуализированы. Главная партия, например, подобно финалу фортепианного трио, приближается к еврейскому танцевальному жанру — фрейлехсу. В процессе развития темы трансформируются, в них активизируются черты драматического скерцо-токкаты. Выводом становится хорал как воспоминание о II части. Его тонкая характеристика содержится в книге В. Бобровского: "Кода финала заключает в себе и нечто грустное, закатное и одновременно прекрасное, вдохновляющее и мудрое"[92]. Хорал коды финала близок к русскому духовному песнопению. Этот жанр будет неоднократно появляться в камерной музыке Шостаковича (например, в I части 15-го квартета) и всегда связан с моментом огромной внутренней сосредоточенности, возвышенности, отрешенности от суетности и большой человечности. Он трактуется композитором как один из составных жанров народной песенной культуры, аналогичный по своему образному наполнению элегии, жанр, в котором сосуществуют скорбь и просветление. Такой образный "сплав" позволяет органично завершить драматическое действие 4-го квартета, объединив в единое целое полярные точки его образности и жанров, подчеркнув огромные возможности драматического развития, таящиеся в песенных жанрах. Косвенно квартет был ответом художника на теорию бесконфликтности, господствовавшую в эстетике этого времени и лишавшую творчество живительной силы, не позволявшую раскрывать те потенциальные возможности, которые были заложены в самом фольклоре.

Обращение к камерному жанру не только углубило лирико-драматический строй музыки Шостаковича, но и усилило его интерес к интонации как носителю семантического начала. Именно в этот период не без воздействия эстетики барокко композитор на-

---

[92] *Бобровский В.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. С. 157.

чинает широко использовать в произведениях свою тему — монограмму DSCH.

В 5-м квартете (1952) тема-монограмма DSCH, близкая к варианту 1-го скрипичного концерта, является сквозной. Особенно велика ее роль в сонатном allegro I части. Интонации монограммы вплетаются в тему Andante, приобретая черты плача, соединяются с элементами еврейской песенности. В финале DSCH звучит и во вступительном Moderato, и в основном разделе — Allegretto, каждый раз приобретая новый оттенок в зависимости от окружающего материала. Несмотря на то что монограмма не разрушает песенно-жанровой основы, она постоянно создает в квартете полюс психологического неспокойствия и напряжения (то же будет и в 10-й симфонии). Так, в экспозиции I части Шостакович лишает главную тему привычного для его стиля текучего развития. Вместо него даны несколько рубленые, краткие, монтажные мотивы. Оттого мысль как бы лишается логического развертывания — словно кружатся обрывки, недосказанные фразы:



Драматическое развитие в I и финальной частях наступает в средних эпизодах, напоминая об эпической драматургии, о камерной музыке Прокофьева. Шостакович вносит в средние разделы черты масштабной, почти оперной драмы. Темы, как и в его симфониях, сильно трансформируются, звучание становится исступленным, взвинченным, у инструментов господствует высокий регистр, появляются двойные ноты, акценты. Динамизация переходит на начало реприз (более длительна она в I части), а потом действие как бы сворачивается и возвращается к первоначальному. Такой тип драматургии не свойствен симфониям Шостаковича, но он довольно часто встречается в творчестве Мясковского и Прокофьева, к которым квартеты Шостаковича в этот период оказываются довольно близкими. Репризность в квартете, особенно в финале,

после огромного трагедийного раздела (перекликающегося с кульминацией ре-минорной фортепианной фуги и предвосхищающего разработку 10-й симфонии, драматический эпизод расстрела из 11-й) усиливает в музыке черты скорби и обреченности.

6-й квартет (1956) завершает круг мажорных квартетов и содержит черты обобщающего типа. Простота его образов, четырехчастный цикл, светлый колорит многих тем напоминают о 1-м квартете Шостаковича. Вовлечение жанровых, несколько детских тем в более сложное интонационное развитие, использование жанра пассакальи (в III части) приближают к 3-му квартету. Песенный строй музыки, помещение драматических моментов внутрь формы, использование полифонических приемов в развивающих разделах, смещение центра действия к финалу — черты, присущие и 6-му квартету и ряду предыдущих. 6-й квартет проще других квартетов этого времени по характеру развития и фактуре, но в нем, как и в них, соединяются разные стилевые пласты и есть несколько тематических элементов, которые имеют особую смысловую нагрузку, воспринимаются как семантический знак. Например, две такие темы возникают во II части. Одна — загадочная из-за своей хроматики с восточным оттенком (аналогичная тема есть в финале 10-й симфонии), а другая — в ритме чаконы или сарабанды. В одном из последних проведений вторая тема неожиданно обнаруживает родство с темой нашествия из 7-й симфонии:



Близкий к квартету вариант появится в пассакалье из последней симфонии Шостаковича, где в нем уже не отразится некоторая загадочность, присущая квартету, а будет подчеркнута символика рока и смерти.

Квартеты Шостаковича имели этапное значение для отечественной музыки. Они утвердили высокие традиции классического

искусства и творческое отношение к фольклору. Все четыре квартета отмечены органичным соединением светлых образов, незатейливости и простодушия с драматизмом, виртуозной композиторской работой и сложной семантической природой. Это единство, как в фокусе, объединило происходившие процессы в культуре непростого, противоречивого времени.

"Двадцать четыре прелюдии и фуги" (1950) написаны по случаю 200-летия со дня смерти И. С. Баха, под впечатлением поездки Шостаковича на юбилейные торжества в Лейпциг. Хотя до Шостаковича П. Хиндемитом был создан "Ludus tonalis" (1942), можно сказать, что именно Шостакович повторил опыт Баха, его "Хорошо темперированного клавира". Цикл стал приношением великому немецкому композитору, средоточием стилевых элементов самого Шостаковича и важным этапом в развитии стиля советской музыки, когда элементы барокко, всегда содержавшиеся в ней (особенно в творчестве Шостаковича), как бы вышли на поверхность, став впоследствии одним из ведущих идейно-смысловых и стилевых ориентиров.

Прелюдии и фуги, расположенные по кварто-квинтовому кругу, охватывают широкий диапазон образов, вбирают многие присущие Шостаковичу образные сферы — от сосредоточенного размышления до активного действия. Они содержат и широчайший жанрово-стилевой круг — от типично барочных тем до русских народно-революционных (d-moll) и еврейских песен (fis-moll).

Как и другие произведения Шостаковича, прелюдии и фуги обобщают много разных пластов музыкальной культуры. Так, "в основе их лежат нормы строгого стиля, точнее — принципы строгого стиля, специфически развитые"[93]. Претворяя черты баховских фуг, композитор продолжает типичную для русской музыки со времен Глинки традицию, широко представленную в творчестве Танеева, — сближение западноевропейской классической полифонии и полифонии подголосочного типа. Отсюда не только многочисленные обороты русских песен в цикле, но и тяготения, отмеченные исследователем, к длинным темам, к гармоническому ощущению полифонического многоголосия, к развернутости формы в репризе[94]. Стилистика XX века проявляется более всего в ладовой системе.

"Прелюдии и фуги" показывают мир образов Шостаковича, присущий ему тематизм, концептуальность его мышления. Каждая однотональная пара образует здесь самостоятельный, законченный цикл. Прелюдии во многих случаях напоминают тип романтичес-

---

[93] *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970. С. 219.

[94] См.: *Задерацкий В.* Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича. М., 1969.

кой миниатюры — поэму, новеллу, но фактура в них, как правило, выдержана в рамках стиля барокко или классицизма. Отсюда специфика их образного строя, тонкое соединение полифонии и гомофонии (в чисто полифонической форме написаны лишь две прелюдии — gis-moll — пассакалья и b-moll).

В фуге, являющейся всегда центром микроцикла, композитор придерживается принципов классической полифонии, но значительно трансформирует их, подчиняя образный строй, ладовую структуру и развитие своему мышлению. Например, в развитии материала Шостакович подчеркивает моменты единства, интонационно-логической соотнесенности. Кроме того, он использует типичный для него принцип трансформации, затрагивающей тему фуги.

Склонность к процессуальному мышлению заставляет Шостаковича заботиться об единстве прелюдии и фуги. Подчас он объединяет их темпом (C-dur), но чаще всего связывает их интонационно, когда интонации темы фуги или ее противосложение готовятся в прелюдии. Тематические переклички возникают также между разнотональными прелюдиями и фугами. Например, интонации темы D-dur'ной прелюдии появляются затем в прелюдии и фуге h-moll.

Хотя композитор не ставил перед собой задачи создания целостного цикла, но его черты в "Прелюдиях и фугах" образуются[95]. Так, повествовательный характер первой, C-dur'ной прелюдии и фуги придает им функцию вступления. Построение по квинтовому кругу приводит к своему логическому центру — тональности фадиез мажор (№ 13), после чего происходит энгармоническая замена и начинается ряд бемольных тональностей. Шостакович выделяет этот логический центр тем, что пишет единственный раз в цикле пятиголосную фугу, для изложения которой в большей ее части потребовались три строки. Подчеркнута и первая бемольная прелюдия (ми-бемоль минор) — настойчиво проводимое тремоло в ней, тоже единственное в цикле, напоминает тремоло литавр, а в мелодии господствует речитатив, обнажающий типичные для композитора интонации. Завершающее значение имеет последняя, d-moll'ная прелюдия и фуга. В прелюдии содержится ритмическое и мелодическое сходство с C-dur'ной (№ 1) прелюдией. В ее жанровой сфере обобщаются два наиболее часто появлявшихся на протяжении всего предшествующего жанра — сарабанда (начало прелюдии) и песня. Песенные интонации, в которых сконцентрированы элементы революционных героических песен, положены в основу первой темы четырехголосной фуги; вторая тема вобрала в себя черты жанра плача. И тот и другой жанр показан Шостакови-

---

[95] См.: *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Указ. изд.

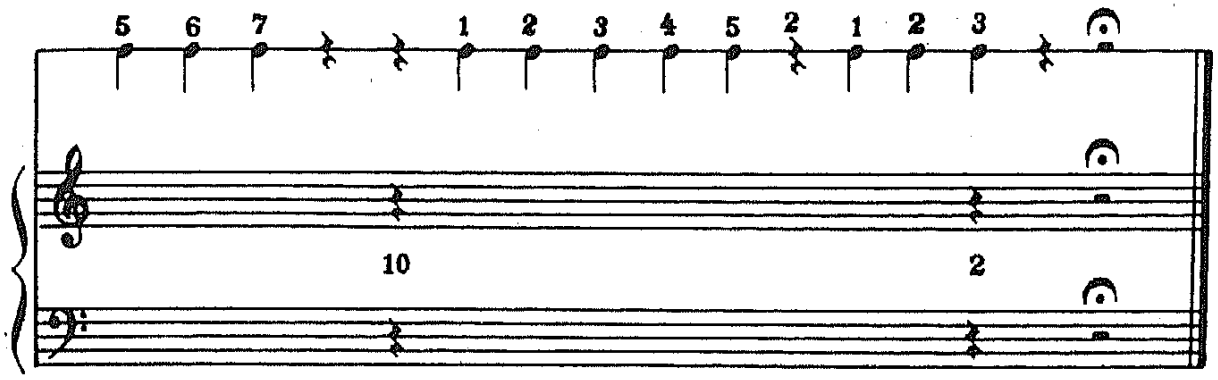
чем при помощи обнажения типичных интонаций: восходящей кварты в первом случае и нисходящей секунды — во втором. И тот и другой интервал приобретает оттенок знакового элемента.

Монументальная фуга трактована композитором в духе массовых сцен опер, в частности "Бориса Годунова" Мусоргского. Шостакович симфонизирует фугу, используя типичный для его симфоний принцип драматической трансформации и подчеркивая в трагедийном образе грозную, величественную силу и мощь. О важности этого образа для композитора свидетельствует тот факт, что именно интонации темы d-moll'ной фуги он включает — как воспоминание о прошедшем — в свое последнее произведение — альтовую сонату.

В начале 50-х годов в камерном жанре обозначилось новое направление поисков, предвосхитившее ряд важных тенденций более позднего времени и в то же время вернувшее традицию 10 — 20-х годов, заглохшую в два последующих десятилетия. Это направление связано с камерными сочинениями А. Волконского и особенно Г. Уствольской — ее октетом, сонатой для скрипки и фортепиано, тремя сонатами для фортепиано, "Двенадцатью прелюдиями" для фортепиано.

Как и ее учитель Шостакович, Уствольская, утверждая в своих произведениях идеалы высшей духовности, вечные истины, подчеркивает, однако, в музыке внеличностное начало и колорит архаики. В ее стиле преобладает тип медитативного развертывания, синтезирующий традиции средневековой монодии (русской и западноевропейской) с типичными для начала XX века элементами (ладогармоническими, тембровыми, структурными). Уствольская использует принцип попевочного тематизма, нередко включает риторические фигуры. В ее сочинениях господствуют свободная метрическая организация (подчас отсутствуют тактовые черты), линеарная фактура, идущая от контрапункта строгого стиля. В качестве примера приведем коду сонаты для скрипки и фортепиано (1952):





Все отмеченные особенности присутствуют и в октете для литавр, фортепиано, 2 гобоев и 4 скрипок (1950). Уже состав этого ансамбля свидетельствует о близости к разнотембровому ансамблю 20-х годов. Колорит древности, остинатность, близкая к заклинательным жанрам, заставляют вспомнить Стравинского и Прокофьева. При этом медленное движение остинато создает особое временно́е ощущение, подчеркивает идею бесконечности (тембр литавр, как нечто древнее и вечное, усиливает ее еще более). Развитие в пяти частях октета (♩= 66; ♩=138; ♩= 144; ♩=48) заканчивается трагическим финалом, внутренне очень созвучным музыке Шостаковича. Сочинению присущи аскетизм, простота фактуры. Строгий рационализм (все развернуто из одного ядра, количество тематического материала предельно ограничено) не переходит в сухость, так как он — лишь узда для напряженной энергии.

Процессы, происходившие в камерном жанре в конце 40-х — начале 50-х годов, свидетельствуют о его все возрастающей роли как в системе жанров в целом, так и в творчестве отдельных композиторов. Камерный жанр был своеобразным барометром, оповестившим искусство о приближении нового этапа поисков, когда камерность широко распространяется на другие жанры — оперу, симфонию, кантату. И это будет не только следствием исканий в области технических средств, что всегда сопутствовали камерному жанру, но и отражением того индивидуального, личностного взгляда на мир и творчество, который последовательно завоевывался камерной музыкой рубежа 40-х и 50-х годов вопреки всем ложным установкам.

Камерная вокальная музыка

В годы войны камерно-вокальных произведений было написано немного, особенно по сравнению с массовой песней. И это вполне объяснимо. Песня по своей природе больше, чем романс, приспособлена к мгновенному, почти очерково-репортажному отклику на

происходящие события. Причем этот отклик направлен не столько на познание внутреннего мира отдельного человека, что всегда было одной из основных задач романса, сколько на отражение всеобщих мыслей и чувств. А именно в годы войны ощущение причастности каждого к общенародному горю и борьбе рождалось естественно и органично. Поэтому потребность в песенном высказывании значительно возросла. В ряде республик (Грузия, Белоруссия, республики Средней Азии) песня сильно потеснила иные жанры камерной музыки, в других (прежде всего в России и на Украине) жанр романса в это время заметно приблизился к песне.

Грань между двумя родственными жанрами, каковыми являются романс и песня, никогда не была резкой, подтверждением чему служит весь мировой опыт в развитии камерной лирики. Напомним, что в отечественной музыке сближение романса и массовой песни активизировалось в 20-е годы, но отступило в последующее десятилетие, когда произошло их размежевание. Годы войны начали новый виток взаимодействия, вызванный обращением композиторов к героической теме.

В качестве поэтических текстов для романсов, как и для песен, выбирались стихи поэтов-современников — Н. Тихонова, А. Суркова, К. Симонова, А. Твардовского, М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача и других. В них музыканты находили повествование о подвигах, размышление о родине, о верности и силе любви. В связи с новым содержанием меняется жанровое наклонение романсов. На смену "лейтжанрам" 30-х годов — элегии и монологу — приходят песня, романс-ария, романс-поэма, а наиболее распространенным жанром становится баллада.

Балладность как тип речи хорошо соответствовала повествовательности стихов, не отрицая в то же время взволнованного, эмоционального тона высказывания. Она давала возможность воплотить обобщенные образы и эпизоды-картины, близкие к реальным событиям.

В жанре баллады или сходном с ним написаны, например, "Баллада о капитане Гастелло" В. Белого и В. Винникова, "Отец и сын" В. Мурадели и А. Твардовского, "Монолог о Тане" К. Данькевича и А. Барто, "Чех и сокол" А. Мосолова и А. Майкова. Последнее сочинение, хотя и создано на стихотворение прошлого века, по тематике и стилистике относится к балладам, повествующим о современности. В современность оказались направленными слова Майкова "Сокол, злая доля наша — немец дом мой разорил!" И в стихах, и в музыке содержался призыв к борьбе, столь типичный для героики военных лет. Мосолов акцентировал жанр героической песни-баллады, использовал формулы маршевой ритмики — пунктир, триоли.

Жанр баллады, сконцентрировавший героическое содержание, приобрел свои оттенки в различных национальных культурах, вбирая в себя черты народной песни. Так, на Украине баллада приблизилась к жанру героической думы (творчество М. Вериковского).

Усиление песенных черт в романсе приводит к распространению жанров, промежуточных между собственно песней и романсом. На Украине такой жанр получил название "солоспів" ("Красный платочек" З. Остапенко, песни из цикла Вериковского "В дни войны" на слова советских поэтов). В Прибалтике существовал близкий к "солоспіву" жанр "сольная песня".

При всей естественности и органичности самого явления — сближения романса и песни — жанр собственно песни в годы войны был представлен более яркими сочинениями, чем романс-песня. В последнем проявилась тенденция "снижения высоких требований к тонкой, детализированной художественной разработке всех средств выразительности"[96]. Происходившее упрощение романса далеко не всегда восполнялось той особенной броскостью интонаций, которые отличали лучшие песни военных лет.

Но, несмотря на сказанное, роль романсов-песен, романсов-баллад, вводивших в вокальную лирику новое содержание, была, с точки зрения истории развития жанра, существенна: она изменила наметившееся в 30-е годы движение в сторону одного, хотя и очень значительного направления за счет спада интереса ко всем другим, что ограничивало поиск и приводило к однотипности жанровых решений. В годы войны спектр романса вновь расширился от лирики к эпике, от лирического монолога к песне-сценке, романсу-поэме, балладе.

Одно из лучших сочинений на героическую тему, написанных в годы войны и содержащих широкий спектр вокальных жанров, — цикл для голоса и фортепиано В. Нечаева "О доблестях, о подвиге, о славе..." (стихи разных поэтов, 1942 — 1943). Наряду с героической темой, воплощенной через стихи современных поэтов, в романсах военных лет продолжает оставаться главной и лирическая, связанная с классической поэзией и присущими ей типами гражданской, философской, любовной лирики. В это время усиливается интерес к стихам А. Фета, Ф. Тютчева (романсы Ан. Александрова, Ю. Кочурова, Н. Ракова, М. Вайнберга), Д. Давыдова (романсы А. Мосолова, А. Животова), М. Лермонтова (романсы Ф. Амирова, О. Евлахова, З. Левиной).

Большинство романсов на слова поэтов прошлого носили лирический характер и воспевали романтические идеалы красоты и счастья любви, прекрасного, светлого чувства дружбы, слияния с

---

[96] *Левашева О.* Камерная вокальная музыка // История русской советской музыки. М., 1959. Т. 3. С. 190.

природой. Содержание стихов во многих романсах передавалось через вокализированную мелодику, в которой подчеркивались певческие особенности голоса, а жанровая сфера базировалась на жанрах русского классического романса. Примером может служить цикл романсов ор. 58 Ан. Александрова, содержащий элегии ("Опавший лист", "Роями поднялись", "Когда мои мечты" на слова А. Фета), гимнический романс-балладу ("Светоч" на слова А. Фета), романс-портрет ("Я знал ее..." на слова Ф. Тютчева).

Типично романтическая тема воспоминаний, звучащая во многих лирических романсах, в годы войны окрашивалась особой, ностальгической нотой — тоской по утраченной мирной жизни. Оттого каждое слово, каждая интонация в романсах наполнялись дополнительным смыслом, выявлявшим то особое отношение к духовной культуре, которое нередко усиливается в годы испытаний. Об этом верно написано В. Васиной-Гроссман: "Понятие р о д и н а в эстетическом его смысле распространялось и на историю, на все культурные ценности, созданные народами нашей страны"[97].

В предвоенные и военные годы изменилось отношение не только к собственной национальной культуре, но и к мировой культуре, что проявилось в резко повысившемся внимании к зарубежной поэзии. Последнее было продиктовано несколькими обстоятельствами: с одной стороны, частичным ослаблением в военный период цензуры на творчество и некоторым отступлением от системы запретительства; с другой (что, вероятно, было определяющим) — укреплением сотрудничества народов, боровшихся против фашизма, распространением идей всемирного братства, когда понятие борьбы приобретало смысл не только "физического" сражения, но и духовного — истинно человеческого против античеловеческого. Наряду с английской поэзией, пользовавшейся особой популярностью благодаря превосходным переводам С. Маршака (романсы Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Ю. Левитина, Т. Хренникова), используются тексты немецких поэтов ("Пять романсов" В. Шебалина на слова Г. Гейне), еврейских ("Еврейские песни" М. Вайнберга на слова И. Переца), древних восточных поэтов ("Пять романсов на стихи восточных поэтов" А. Степаняна, романсы-газеллы У. Гаджибекова на слова Низами).

В зарубежной поэзии, как и в русской поэзии прошлого, отбирались стихи, которые особым образом "отзывались" в современности. Так, А. Степанян в своих романсах обратился к индусской, японской, арабской, китайской и персидской поэзии X — XI веков в переводе Ю. Вериковской. Древние стихи позволяли осмыслить

---

[97] *Васина-Гроссман В.* Мастера советского романса. М., 1980. С. 183.

вечные сюжеты, поставить вопросы, ответ на которые человечество ищет во все времена. Композитор сконцентрировал внимание на нескольких темах, связанных с размышлением о том, что есть жизнь, каковы ее главные ценности. Герой цикла — поэт-романтик, близкий героям вокальной лирики Шумана, Шуберта, однако в его облике значительно сильнее проступают гражданские черты. И этот общественно-социальный аспект, с одной стороны, объединяет лирику Степаняна с гражданской лирикой русского романса, а с другой — актуализирует образность, как бы направляя ее в современность. Музыка романсов, как и их содержание, продолжает романтическую традицию характером открыто-эмоционального высказывания, ариозным типом мелодики, красочностью тональных сопоставлений. Общеромантический колорит усиливается яркой национальной окрашенностью стиля, близостью к интонациям армянских напевов с их орнаментикой, узорчатой фактурой, увеличенными секундами в ладу.

Новые черты в развитие вокальной лирики военных лет внес яркий и самобытный вокальный цикл М. Вайнберга "Еврейские песни"[98]. Слова И. Переца, написанные в начале века, воспринимаются как созданные в годы второй мировой войны. Острое столкновение светлого мира детства (первые пять частей) и войны, смерти (шестая часть) лежит в основе драматургии цикла. Специфична фольклорная интонация этого произведения. В ней проступает воздействие еврейского фольклора с характерными для него жанровыми формулами (в частности, танцевального двухдольного жанра — фрейлехса) и славянской песенности. Название "песни" точно определяет жанровую специфику музыки, ее песенный язык, а также разновидность жанра — многие песни представляют собой сценки из детской жизни. Обращение к жанру песен-сценок было редким в вокальной музыке предшествующего десятилетия; таким образом, "Еврейские песни" Вайнберга можно считать определенным этапом на пути к жанрово-характерному циклу, который начиная с цикла Шостаковича "Из еврейской народной поэзии" прочно утвердился в отечественной музыке послевоенных лет.

Вокальная лирика Шостаковича, созданная в годы войны, безусловно, принадлежит к вершине рассматриваемого периода. Она видоизменила облик романса подобно тому, как появление фортепианного трио Шостаковича существенно преобразило камерно-инструментальный жанр. Шесть романсов композитора на стихи английских поэтов — У. Ралея, У. Шекспира и

---

[98] *Вайнберг М.* Еврейские песни, соч. 13, 1943, сл. И. Переца: 1. Вступление; 2. Булочка; 3. Колыбельная; 4. Охотник; 5. На зеленой горочке; 6. Горе; 7. Заключение.

Р. Бёрнса — по глубине трагической концепции приближаются к симфониям. В стихах разных английских поэтов Шостакович искал такую проблематику философского, социального и лирического характера, которая могла бы образовать одно целое — размышление о жизни, судьбе человека, о его нравственной сути[99].

По содержанию романсы контрастны друг другу, в цикле отсутствуют единая сюжетная линия и интонационно-тематические принципы объединения. Однако внутренняя цельность цикла возникает. Ее создает образ поэта: это не восторженный влюбленный юноша романтического типа, а трагический поэт на склоне лет, когда главным становятся мысли о жизни и смерти, о том, что бессмертно. Музыка Шостаковича здесь предельно аскетична, в ней отсутствует красочность, фактура скупа, графична. Композитор работает с музыкальным материалом подобно скульптору: он как бы отсекает все ненужное, оставляя лишь самое главное, необходимое. В результате в вокальной лирике Шостаковича слово обнажается до предела.

Подход композитора к слову, несмотря на близость к традиции русского речитатива Даргомыжского и Мусоргского, содержит новые оттенки. Это не столько омузыкаленная речь, сколько предельное обнажение мысли, заключенной в слове. Показательно, что Шостакович не заботится в цикле о национальной специфике интонации, выявляя тем самым общечеловеческую сущность слова при помощи общеевропейской символики. Главным жанром становится монолог, заявленный уже первым романсом — "Сыну".

Средства выразительности в монологе — предостережение о зле, встречающемся на пути человека, и молитва о том, чтобы зло обошло, — скупы и просты: поступенное движение мелодической линии, архаика неполных аккордов с пропущенной квинтой или терцией, несложная ритмика. Углубление смысла возникает во многом благодаря символике, придающей индивидуализированность музыкальной ткани. К таким символам относятся троекратные повторы, триоль, передающие не только ритмику стиха, но и цифровую символику ("Три вещи есть, не ведающих горя, пока судьба их вместе не свела"), нисходящая риторическая фигура скорби — катабасис. Катабасис звучит у фортепиано в кульминации после слов "повеса и подросток — это ты" и заканчивается диссонирующим созвучием — секундовой "гроздью":

---

[99] *Шостакович Д.* Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бёрнса и У. Шекспира, соч. 62, 1942: 1. Сыну, сл. У. Ралея, пер. Б. Пастернака; 2. В полях под снегом и дождем, сл. Р. Бёрнса, пер. С. Маршака; 3. Макферсон перед казнью, сл. Р. Бёрнса, пер. С. Маршака; 4. Дженни, сл. Р. Бёрнса, пер. С. Маршака; 5. Сонет 66, сл. У. Шекспира, пер. Б. Пастернака; 6. Королевский поход, сл. народные (английская детская песенка), пер. С. Маршака.



Другой ярчайший пример монолога в английском цикле — "Сонет 66", посвященный И. Соллертинскому. Как и у Шекспира, "Сонет" Шостаковича — это и размышление о несправедливости жизни, и повествование о возвышенной человеческой душе, и утверждение красоты истинной дружбы. По характеру романс близок к элегии, в жанре которой издавна соединились трагизм и свет, закрепившиеся в семантике жанра еще в те времена, когда понятие смерти не отделялось от воскрешения. Интонации "Сонета" отличаются теплотой, проникновенностью, романсностью (таков, например, типичный секстовый ход в начале мелодии). Аскетичное сопровождение фортепиано с выдержанным органным пунктом, подобное тихому вибрирующему колоколу, придает монологу черты мудрой сдержанности, несуетности, особой скульптурности:



Остальные романсы английского цикла Шостаковича также находятся в рамках монологического повествования, но жанровое наклонение в них другое: это баллада ("В полях под снегом и дождем"), драматическое скерцо ("Макферсон перед казнью"), песня ("Дженни"), марш ("Королевский поход"). Голос автора здесь как бы растворяется в голосах других героев, и лирический поэт уступает место рассказчику.

В романсе "Макферсон перед казнью", который был в дальнейшем использован композитором в 13-й симфонии, звучит протест против насилия: герой бросает дерзкий и смелый вызов силам зла, которые могут его убить, но им не дано заставить его покориться. В качестве жанровой разновидности Шостакович избирает галоп с чертами еврейского танца фрейлехс, придавая музыке зловещий колорит:



Трагическим образам в цикле противостоят светлые, детские, пленительные по своей чистоте и целомудренной любовной лирике, лишенной чувственного оттенка ("Дженни"). Впоследствии сходные черты найдут претворение в лирике Свиридова ("Финдлей"). Цикл Шостаковича на слова английских поэтов наметил путь к новой проблематике, став этапным в развитии отечественной камерно-вокальной лирики.

* * *

В первые послевоенные годы существование камерно-вокальной лирики было затруднено. Хотя на словах вокальная музыка приветствовалась, как музыка с текстом, она, подобно другим жанрам, испытывала давление официальных установок. Требование демократизации, актуализации романса, вновь наступившее ограничение круга поэтов входили в конфликт с сущностными свойствами жанра, тяготеющего к углублению в лирический, личностный мир.

Вокальное творчество теперь уже не в результате внутренней потребности, как в годы войны, а по декларациям "сверху" настойчиво подталкивалось в сторону массовой песни. Сказанное можно подтвердить отрывком из доклада на съезде советских композито-

ров: "Очевидный отрыв композиторов от запросов массовой аудитории ощущается и в романсовом творчестве. <...> Именно в последние годы возникают типично декадентские, неестественно усложнившиеся, лишенные живого вокального дыхания романсы Шостаковича, Пейко, Белорусца и других. <...> Совершенно ненормальным является стилистический разрыв между музыкой советского романса и музыкой современной массовой песни"[100].

По публикациям конца 40-х годов можно заключить, что даже не слишком большое отступление от привычных песенных формул причислялось к ложным устремлениям, декадентству, а использование стихов зарубежных поэтов прошлого влекло за собой обвинение в несовременности. Так, в упомянутых ранее "Еврейских песнях" М. Вайнберга художественно оправданные гармонические штрихи в фортепианном сопровождении, не укладывающиеся в систему простых трезвучий, вызывают такие негативные определения, как "изломы", "жесткость"[101], а в романсах Г. Мушеля на слова А. Мицкевича отмечается недостаточная "современность звучания"[102].

Хотя нарекания, появившиеся в печати и при обсуждении работ, не могли остановить развитие жанра, тем не менее в этот период они затормозили естественный процесс, привели к неверным художественным оценкам, к определению ситуации как кризисной, давали ложные художественные ориентиры и на некоторое время понизили интерес к романсу, особенно композиторов молодого поколения. Лишь со второй половины 50-х годов, когда изменилась общая ситуация в искусстве, внимание к камерно-вокальному жанру возрастает, а к концу десятилетия усиливается значительно. Например, в Молдавии, где первые глубокие сочинения в области камерно-вокальной лирики появляются после 1945 года, в 50-е годы романсы пишут почти все композиторы — как старшего поколения (Л. Гуров, С. Лобель, С. Шапиро, В. Поляков, Д. Гершфельд), так и более молодого (В. Загорский, А. Стырча, З. Ткач).

В Литве, где камерная вокальная музыка не была преобладающим жанром, появляется огромное количество романсов и песен в творчестве Б. Дварионаса, А. Качанаускаса, Ю. Груодиса, П. Тамулюнаса, Э. Бальсиса, а в конце 50-х годов возникают первые вокальные циклы. К концу 50-х годов многообразно и многопланово предстает жанр романса в творчестве латышских композиторов, продолжавших устойчивую национальную традицию в этой области, — Алф. Калниньша, А. Скулте, Яз. Мединьша, М. Зариньша, Я. Кепитиса, Я. Озолиньша. Все большее значение приобретает во-

---

[100] *Хренников Т.* Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов // Сов. музыка, 1948, № 2. С. 35.

[101] *Б. — т. Г.* Об изданиях произведений М. Вайнберга // Сов. музыка, 1948, № 2. С. 158.

[102] *А. Л.* Творческая встреча с композиторами Таджикистана // Сов. музыка, 1948, № 9. С. 84.

кальная лирика в Эстонии (здесь выделяется творчество В. Каппа), в Узбекистане (творчество М. Бурханова, С. Юдакова).

Стремительный количественный рост камерно-вокальных произведений сопровождался расширением тематики. Возникают романсы — воспоминания о войне (Ан. Александров — "Верность", вокальный цикл на слова С. Северцева; Ю. Мейтус — романсы на слова Мусы Джалиля "Из Моабитской тетради"), а также романсы, посвященные теме защиты мира, прославлению родины, радости труда ("Моя Отчизна" З. Левиной, "Солнцеликая" А. Мачавариани, "Цвети, мое поле" А. Скулте, "Вальс трактористов" Ек. Мединьша, "Весенняя песня" В. Каппа).

Все более разнообразным становится круг романсовой поэзии. Значителен интерес к стихам У. Шекспира, Р. Бёрнса, Хафиза, О. Шираза, Низами, С. Нерис, Я. Райниса, А. Исаакяна, С. Есенина, к стихам китайских поэтов. В послевоенные годы расширился круг образов в романсовом творчестве Ан. Александрова, Ю. Кочурова, В. Шебалина за счет привлечения стихов советских поэтов — А. Гарнакерьяна, А. Гаямова, И. Гришашвили, А. Исаакяна, С. Северцева, А. Коваленкова. Не менее велико было значение русской классической поэзии в творчестве Ю. Шапорина.

Разнообразие тематики и круга поэтов, возникновение новых сочинений в жанре романса хотя и показательны для исторического процесса, но еще не дают ответа на вопрос: что было наиболее художественно ценным в этом романсовом потоке, какие сочинения обозначили вершины этого периода? Не умаляя достижений многих названных авторов, следует признать, что наибольших высот достигло творчество Шостаковича и Свиридова, которое внесло много нового в развитие вокальных жанров, возродило некоторые традиции прошлого и сильно воздействовало на творчество современников.

В жанровой сфере сочинения 40 — 50-х годов обозначили переход к вокальному циклу, который завершил поиски двух предшествующих десятилетий. В качестве примера, содержащего некоторые черты переходного состояния жанра от сборника романсов к вокальному циклу, а также помогающего понять видоизменение устойчивых канонов 30-х годов, приведем сочинения Ю. Шапорина. В 1947 году композитор закончил цикл "Элегии". Он включает восемь романсов на стихи русских поэтов, объединенных лирикой любви, воспоминаний и единым жанром элегии — главным жанром романсового творчества Шапорина и одним из основных в советской вокальной лирике. "Элегии" имеют общее с блоковским и пушкинским циклами композитора (о них говорилось в 1-м выпуске учебника) и некоторые новые черты. Так, к пушкинскому циклу близка элегия "Приближается звук" (слова А. Блока), которую по яркости справедливо сравнивают с "Заклинанием"[103].

---

[103] *Васина-Гроссман В.* Камерная вокальная музыка // История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 4. С. 289.

Новое в стиле вокальной лирики Шапорина проступает больше всего в двух романсах: "Еще томлюсь тоской желанья" (слова Ф. Тютчева) и "В тиши и мраке таинственной ночи" (слова А. Фета). В обоих романсах композитор отступает от канонов, утвердившихся в его творчестве прежних лет. Тютчевский романс вносит в жанр элегии декламационное начало. Романс отличается предельной лаконичностью, скупостью фактуры, тонкой полифонизацией гармонической ткани и значительно большей, нежели в других романсах, гармонической неустойчивостью.

Необычность элегии "В тиши и мраке таинственной ночи" в ином — в использовании вариационного принципа, близкого пассакалье (впоследствии он будет повторен Шостаковичем в "Семи стихотворениях А. Блока"). По трагедийной окраске образов и развитию этот романс приближается к симфоническим и камерно-инструментальным сочинениям военных лет. Отсюда и совпадение жанровых и смысловых "знаков". Шапорин создает в романсе контраст скорби, оцепенения, выраженный в риторическом ходе баса (катабасис), варьированном повторении темы вступления, — и живого волнообразного движения голоса. Вокальная партия и фортепианная не совпадают ни по тактовому размеру, ни по структуре членения:

51 **[Andante sostenuto]**



"Элегии" Шапорина представляют собой собрание романсов, непохожее на просто сборник романсов, настолько сильно в нем единство поэтической мысли. К подобному циклу тяготеют созданные в то же время "Шесть романсов на слова М. Лермонтова" В. Шебалина, "Пять романсов на слова советских поэтов" Ю. Кочурова, "Десять сонетов Шекспира" Д. Кабалевского. Это были своеобразные переходные сочинения на длительном пути циклизации романса, начатом еще в 30-е годы.

Именно 40 — 50-е годы в отечественной музыке стали периодом, когда вокальный цикл утверждается как самостоятельная ветвь камерной вокальной лирики. Вокальный цикл приобретает много разновидностей, сближаясь с другими жанрами, начинает на них воздействовать и способствует формированию новых видов, таких, как многочастная хоровая поэма и многочастная вокальная симфония.

Основные типы вокальных циклов группируются вокруг двух полюсов: лирического монолога и театрализованной песни-сценки. Для удобства сравнения их принято называть лирическими и характерными[104].

К лирическим вокальным циклам относятся "Родные пейзажи" Ю. Кочурова (1948—1949, слова Ф. Тютчева), "Верность" Ан Александрова (1950, слова С. Северцева), "Память сердца" Ю. Шапорина (1958, слова Ф. Тютчева) и другие. Многие вокальные циклы лирического характера представляли собой своеобразные страницы "лирических дневников" их авторов. К таким циклам принадлежит, например, цикл М. Зариньша "Серебристый свет" (1952). Он написан на стихи Я. Райниса, которые имели большое значение для развития латышского романса, его поворота с начала 50-х годов к чистой лирике, к лирико-философскому размышлению. По содержанию романтических стихов Райниса, отражающих лирику любовного чувства, и по средствам выразительности "Серебристый свет" близок романтическим вокальным циклам, как и циклы Шапорина и Кочурова. Однако в "лирическом дневнике" латышского композитора больше жанровости, близости к народной песне; таковы плясовые черты в пятой и седьмой частях, колыбельная — в восьмой.

Грани образности в лирических вокальных циклах послевоенных лет и принципы объединения романсов в единое целое были достаточно разнообразны. Например, вокальный цикл А. Николаева носит название "Песни на слова Федерико Гарсиа Лорки" и принадлежит к лирико-жанровой разновидности. Композитор

---

[104] См. об этом: *Курышева Т.* Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы. М., 1966. Вып. 1.

стремился показать в нем картину испанской жизни — радость и солнце, девичью красоту, зажигательность песен и плясок, отразить глубину национального характера, его загадочность и тайну. Цикл продолжает традицию европейской музыки о Востоке, испанских партитур Глинки и Равеля, но в нем есть свой колорит. Николаев подчеркивает единство музыки всех пяти частей при помощи разнообразно претворенной образности колоколов. Колокольность обусловливает тесное родство мелодии и гармонии, подчеркивает единство голоса и фортепиано, придает сочинению красочность и своеобразие, вносит в повествование единую лирическую интонацию.

При всем различии лирических вокальных циклов, устойчивыми чертами в них остаются повествование от лица поэта-лирика и преобладание лирических романсных жанров.

В развитии вокального цикла и романсов в послевоенные годы обозначилось и другое направление, связанное с театрализацией романса и перевоплощением автора из поэта-лирика в эпического или эпико-драматического поэта, который погружен не в свой внутренний мир, а во внутренний мир и жизнь других людей. Монодействие, господствовавшее в лирическом вокальном цикле, уступает место "вокальному театру" с несколькими участниками. Господствующим жанром в этой группе вокальных циклов становится песня-сценка. Сценичность усиливается и введением нескольких исполнителей, отчего вокальный цикл постепенно начинает приближаться к камерной опере.

Новый герой, новый тип вокального цикла с несколькими участниками появился в 1948 году в творчестве Шостаковича, когда были созданы циклы "Из еврейской народной поэзии" и "Антиформалистический раёк".

Цикл "Из еврейской народной поэзии", одно из наиболее выдающихся художественных произведений конца 40-х годов, написан для трех солистов и фортепиано. В его основе народные слова, данные в различных переводах. Это первое вокальное сочинение в творчестве Шостаковича, обозначенное им как вокальный цикл[105].

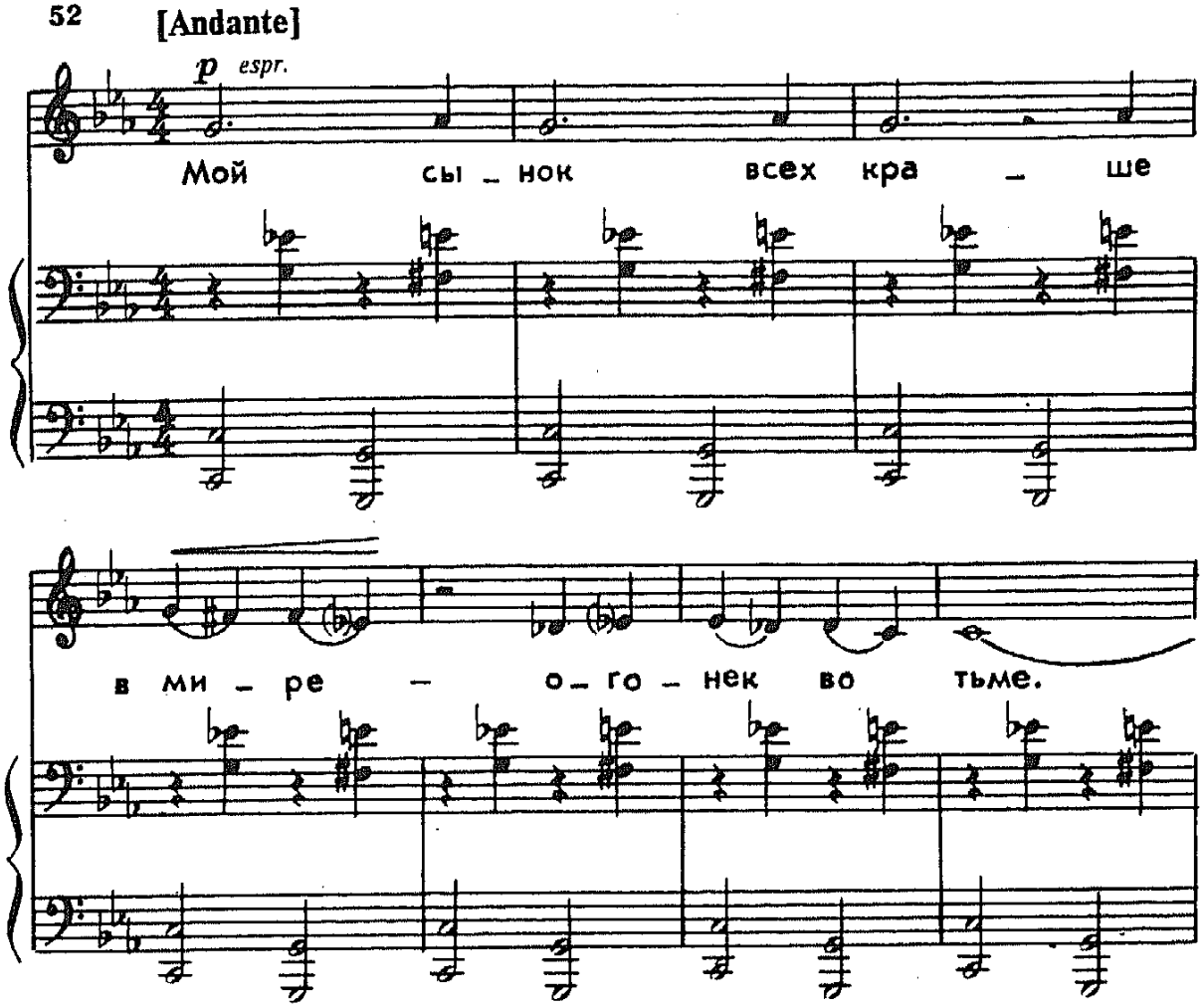
---

[105] *Шостакович Д.* Из еврейской народной поэзии. Вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с фортепиано, соч. 79: 1. Плач об умершем младенце, пер. Т. Спендиаровой; 2. Заботливые мама и тетя, пер. А. Глобы; 3. Колыбельная, пер. В. Звягинцевой; 4. Перед долгой разлукой, пер. А. Глобы; 5. Предостережение, пер. Н. Ушакова; 6. Брошенный отец, пер. С. Мар; 7. Песня о нужде, сл. Б. Шафира, пер. Б. Семенова; 8. Зима, пер. Б. Семенова; 9. Хорошая жизнь, пер. С. Олендера; 10. Песня девушки, пер. С. Олендера; 11. Счастье, пер. Л. Длигач.

Остродраматическая концепция произведения, обращение к образам детей, подчеркивающим безмерность трагедии, яркая жанровость, соединение песенности и декламационности, наконец симфонизация песенного цикла сближают вокальную лирику Шостаковича с "Песнями и плясками смерти" Мусоргского, "Песнями об умерших детях" Малера (сходные черты ранее, до цикла Шостаковича, проявились в "Еврейских песнях" Вайнберга).

Герои еврейского цикла Шостаковича близки персонажам Шолом-Алейхема и Достоевского. Это мир униженных и оскорбленных бедностью, нуждой, задавленных социальной системой, мир людей беззащитных и страдающих. В контексте же конца 40-х годов, когда свежа была память о жизнях, загубленных в предвоенные годы и годы войны, когда новая волна репрессий в стране принесла новые жертвы, когда уделом многих людей стали ссылки и разлуки, мотивы еврейских песен прошлого обретали смысл, созвучный трагедии настоящего.

Содержание цикла Шостаковича сложно и не может быть полностью осмыслено вне исторического контекста. В качестве основы драматургии композитор выбрал типичный для того времени штамп: сопоставление трудной и горестной жизни до революции и радостной жизни после нее. На протяжении первых восьми частей показывается драма "маленьких" людей, одиноких, нуждающихся, удел которых разлука и ранняя смерть. Каждая из частей представляет собой театрализованную вокальную миниатюру песенного или танцевального характера, рассказывающую об отдельной судьбе. Первые три песни составляют подцикл. В них судьба человека раскрывается через образы обездоленных еврейских детей. Обрамляющие песни — "Плач об умершем младенце" и "Колыбельная" — принадлежат к лучшим и самым трагическим страницам сочинения. Театральная природа этой психологически достоверной и тонкой музыки выявляется в сопоставлении жанров песни, монолога, песни-сценки, в контрастах жанровых форм внутри одного номера. Например, середина "Плача об умершем младенце" написана как диалог контральто и сопрано, как "зарисовка с натуры" разговора двух женщин. Крайние же разделы этой песни близки к монологу-повествованию, где голоса — собственно плач. Плач и колыбельная — ведущие жанры в драматическом "действии" цикла. Шостакович подчеркивает их семантический аспект как жанров смерти и жизни. В самых трагических песнях оба жанра объединяются. В "Плаче об умершем младенце", например, подчеркиваются всхлипывающие, никнущие секундовые интонации плача и колебательное, раскачивающееся ритмическое движение колыбельной:



Простота песенной ритмики и фактуры в цикле "Из еврейской народной поэзии" преодолевается тонкой и сложной интонационностью, альтерацией простейших гармонических созвучий и филигранной работой со всеми элементами речи.

С четвертой по седьмую части композитор разворачивает картины жизни в песнях-сценках диалогического характера: это раздирающее душу прощание перед долгой, а может быть, и вечной разлукой (№ 4), предостережение отца взрослой дочери (№ 5), горечь брошенного отца (№ 6), трагический пляс, подобный "пиру во время чумы" (№ 7). Завершается единый трагический ряд кульминационной частью — "Зима" (№ 8). Образный строй, характер музыкальной речи и развитие здесь приближают вокальную миниатюру к симфоническим Adagio Шостаковича.

Резким контрастом трагедии выступают три заключительные песни радости. Эти образы оказываются совершенно неподготовленными предшествующим действием. Мало того, сострадательность искреннего высказывания уступает место более поверхностному и облегченному рассказу о событиях. Встает закономерный вопрос, насколько заключительные песни цикла были уступкой официальным требованиям? Не возникает ли в подобном сопос-

тавлении образов определенный смысловой подтекст? Однозначно ответить на этот вопрос, по-видимому, нельзя в силу того, что бытующее представление о последних песнях как об "уступке" имеет под собой почву: скрытый смысловой подтекст этих песен настолько завуалирован, что требует специального исполнительского акцента. Представляется, что если учесть атмосферу жизни того времени, невозможность открытого обличения (не случайно созданный в те годы, обличающий постановление 1948 года "Антиформалистический раёк" дожидался исполнения 50 лет), то исполнение последних песен иронически не только возможно, но и закономерно. Радость в этих песнях оказывается настолько точной моделью того лакированного изображения действительности, которое процветало в искусстве, что она становится маской. Маской, подчеркивающей невозможность открытого слова. И радостная песня "Хорошая жизнь", прославляющая колхоз в духе музыки к кинофильмам соцреализма, и "Песня девушки", пасущей "с утра до ночи колхозные стада", обнаруживают смысл, противоположный радости. Это происходит из-за резкого, драматургически неподготовленного стилевого противопоставления всему предшествующему трагическому действию, а частично и благодаря особенностям заключительной части — "Счастье". В последней Шостакович позволил себе вывести скрытую иронию на поверхность при помощи нарочито грубоватого аккомпанемента с примитивной формулой (T-D-T) и залихватского окончания фраз солистов.

Стилистика цикла "Из еврейской народной поэзии" и жанровая специфика песен тесно связаны с еврейской песенностью. Интонационно-ладовая сторона еврейской музыки — лады с пониженными ступенями, минорное наклонение, обилие нисходящих задержаний — близка трагической лире Шостаковича. Чутко уловил композитор и жанровую специфику фольклора, сконцентрировав в цикле внимание на двух жанрах: жанре плача в медленных частях ("Плач об умершем младенце", "Колыбельная", "Перед долгой разлукой" — запев) и жанре фрейлехса — в подвижных частях ("Заботливые мама и тетя", "Песня о нужде")[106].

Цикл "Из еврейской народной поэзии" — сочинение с ярко выраженным театральным началом, оно словно заменяет для Шостаковича оперный жанр, от которого композитора "отлучили" в свое время. Композитор создает в цикле галерею настоящих оперных персонажей, индивидуализированных и колоритных, он всячески варьирует соотношение трех вокалистов — сопрано, контральто, тенора, чтобы разнообразно представить действие в чередовании дуэтов, сольных песен и трио. Трио, как и полагается большому ансамблю в опере, звучит в завершающих, финальных

[106] Все названия песен принадлежат самому композитору.

частях, являющихся драматическими кульминациями целого ("Зима"— завершение первого "акта", "Счастье" — завершение второго). Основным жанровым типом в вокальном цикле становится театрализованная песня-сценка, напоминающая о вокальном театре Мусоргского.

Театральная природа цикла "Из еврейской народной поэзии", впервые прозвучавшего в 1955 году в исполнении Н. Дорлиак, З. Долухановой, А. Масленникова и С. Рихтера, в 80-е годы позволила органично включить этот цикл в музыкально-театральное представление Московского камерного театра "Играем Шостаковича".

Образы народного быта, представленные в "сценках", "картинках", "портретах", возникают в вокальных циклах Г. Свиридова, создавшего в этот период вокальные циклы "Страна отцов" на слова А. Исаакяна (1950), "Песни на слова Р. Бёрнса" (1955), "У меня отец — крестьянин" на слова С. Есенина (1957).

"Страна отцов" (первоначальное название "Моя Родина") приближается к эпической поэме, которую слагают два героя: поэт-гусан, славящий землю, и поэт-скиталец, бредущий по земле в поисках истины[107]. Два исполнителя — бас и тенор — ведут повествование то от имени одного, то от имени другого героя, то раздельно, то дуэтом, все время как бы увеличивая число героев. Поэтому вокальный цикл для двух голосов и фортепиано по проблематике, содержанию и по характеру речи приближается к хоровым произведениям кантатно-ораториального типа. Эпический характер музыки определил особенности композиции этого произведения, где господствует балладный принцип: единое повествование построено на чередовании эпизодов-картин и лирических высказываний, размышлений.

В поэме возникают как сквозные поэтические образы (кроме поэта и странника — это образы птиц, ветра), так и сквозные интонации, мотивные связи на стыке отдельных частей. Причем интонационное родство тем подчиняется не моноинтонационному принципу, а вариантному. Вариантность обусловлена песенным характером тематического материала, вобравшего в себя элементы русских и армянских песен.

Жанр песни — основной в цикле, но Свиридов подходит к нему очень гибко, выстраивая на его основе различные сцены и картины, видоизменяя жанровость в зависимости от содержания текста. Например, "Пролог" начинается как эпическая песня ("В далях родимых брожу одинок"), а в репризе та же тема приобретает черты марша ("Древний народ мой под гнетом оков чтил и хранил и лелеял, любя, славу венцов и зубцов боевых").

---

[107] См.: *Сохор А.* Г. Свиридов. М., 1972.

Если цикл "Из еврейской народной поэзии" был пронизан театральностью, то "Страна отцов", подчиняясь системе эпического действия, живописно-изобразительна. Стремясь к пейзажности, Свиридов проявляет внимание к колориту фортепиано, которое трактуется нередко как оркестр.

Вокальный цикл "Песни на слова Р. Бёрнса" является одной из вершин в отечественной вокальной лирике 50-х годов[108]. Он близок к традиции европейского вокального цикла, в его стилистике возникают переклички с "Шотландскими песнями" Бетховена и циклами Шуберта (сходство фактуры, ладогармонической и ритмической сторон). В то же время Свиридов продолжает линию собственной вокальной музыки. "Песни на слова Р. Бёрнса" готовила "Сюита на слова У. Шекспира", общность возникает и с циклом "Страна отцов".

По характеру жанровости (песни-сценки) и подходу к проблеме героя рассматриваемый цикл ближе всего циклу "Из еврейской народной поэзии". Как и у Шостаковича, в цикле Свиридова героем становится народ, представленный различными портретами.

В "Песнях на слова Р. Бёрнса" нет единой сюжетной линии. "Действие" складывается из ряда "малых сюжетов"-кадров, которые выстраиваются в цепь картин из жизни шотландского народа. Возвратившийся к своей возлюбленной солдат (№ 2), "славный горский парень" (№ 5) и добродушный, симпатичный Финдлей (№ 6), умудренный опытом прожитых лет старик (№ 3) и юный поэт (№ 4) — эти и другие герои в цикле очень разные, но за ними угадывается единый лик веселого и возвышенного, простодушного и мудрого человека, каким в представлении людей и своего времени, и поздних веков был истинный шотландец, поэт XVIII века Р. Бёрнс.

Композитору удалось найти естественную интонационность, которая позволила отразить поэтический строй стихов поэта — народного певца. Лирический голос автора образует в песнях как бы второй план действия, придавая сюжетным, монологическим и диалогическим сценам ракурс философского размышления о жизни. В лирических частях, данных от первого лица, авторский голос отождествляется с героями. Как правило, эти песни посвящены размышлениям и приближаются к лирическим романсам-монологам.

"Давно ли цвел зеленый дол" — раздумье о жизни человека и природы, о смене поколений, о бесконечности и конечности суще-

---

[108] *Свиридов Г.* Песни на слова Р. Бёрнса, пер. С. Маршака: 1. Давно ли цвел зеленый дол; 2. Возвращение солдата; 3. Джон Андерсон; 4. Робин; 5. Горский парень; 6. Финдлей; 7. Всю землю тьмой заволокло; 8. Прощай! 9. Честная бедность.

ствующих явлений. Расширяя структуру стихов Бёрнса повторами и дополняя ее строками из другого стихотворения, Свиридов подчеркивает в куплетно-вариационной форме этой части репризность, сопровождая последнюю гармоническим, тональным и мелодическим варьированием. В музыкально-выразительных средствах, таким образом, как и в стихах, претворяется идея разнообразия и единства. Этот же замысел подчеркивается свойственным Свиридову родством вертикали и горизонтали — тесной связью мелодической линии и гармонии.

Примечательно в "Песнях на слова Р. Бёрнса" объединение жанров песни и монолога, что выявляет специфическую черту стиля композитора — органичный синтез простого и сложного, объективного и субъективного. Это наблюдение можно распространить и на жанр "песни" в камерной вокальной музыке 40 — 50-х годов в целом.

Часть "Джон Андерсон" из цикла Свиридова представляет собой жанр монолога в более чистом виде. По типу соотношения голоса и сопровождения, по скульптурности образов он близок к монологам Шостаковича. Показательна многомерность образов при кажущейся простоте средств: это и размышление героя о жизни, и портрет его друга, и воспоминания о прошедшем, и картина настоящего.

Еще один монолог цикла — "Прощай!" (у Бёрнса стихотворение называется "Красная, красная роза") — лирический гимн любви подобно тому, как "Джон Андерсон" был гимном дружбе. Он написан в куплетной форме, где голос точно повторяет запев и припев. В отличие от стихов Бёрнса, романс Свиридова усиливает мотив прощания благодаря припеву "Прощай", отсутствующему в поэтическом тексте. Возникшая песенная строфичность преодолевается в музыке изнутри: варьированное сопровождение фортепиано способствует сквозному звучанию куплетов; таким образом, в лирическом романсе тонко объединяются черты песни и монолога, близкого к ариозо.

Все остальные романсы в цикле отличаются жанровой характерностью и театрализованностью, акцентом на жанре песни-сценки. Образность в каждой песне конкретизирована, но подчас возникают и типологически сходные черты. Например, образы солдата, возвратившегося с войны, и горского парня, готового идти в бой за справедливость, связаны с обобщением через жанр марша. Но если в "Возвращении солдата" маршевость подчинена ритму шага, то в "Горском парне" маршеобразное движение подчеркивается звучанием фанфарных призывов. Совершенно иной характер возникает в № 4 — "Робин", основанном на автобиографическом стихотворении Бёрнса. Портрет поэта оказывается особенно близким героям шотландских песен и танцев, а отсюда — простота

ритмики, повторность интонационных ячеек, волыночное сопровождение. Отчасти этот образ схож также с прокофьевскими театральными персонажами — Меркуцио из балета "Ромео и Джульетта", Принцем из балета "Золушка", Труффальдино из оперы "Любовь к трем апельсинам". Как и героям Прокофьева, ему присущи юмор, задор, проявляющиеся особенно реальефно в неожиданных сопоставлениях аккордов.

Одна из самых ярко театрализованных, самобытных, редких по силе художественного воздействия частей цикла — "Финдлей". Свиридов точно передает смысл и ритмику стихотворения Бёрнса, которое представляет собой последовательно выдержанный диалог двух героев. Это как бы небольшая театральная пьеска. Поэзию колоритной деревенской сценки композитор подчеркивает и разнообразием интонаций, то грациозно-кокетливых, взволнованных, то спокойно-добродушных, а также при помощи прозрачной фактуры, хрупкого и чистейшего звучания рояля:



Поставив в центр вокального цикла разнохарактерные портреты и показ жизни народа, Свиридов, помимо философских, лирических и бытовых мотивов, акцентирует и социальный аспект, выражая мечту всех времен, что "будет день, когда кругом все люди

будут братья". Эта мысль утверждается в финальной части ("Честная бедность"), придавая завершению цикла черты героики.

Композиция цикла "Песни на слова Р. Бёрнса" контрастна, но скреплена многообразными связующими нитями: народно-жанровыми элементами, сквозной интонационностью (прежде всего кварто-квинтовыми интонациями). Цельность создается также помещением наиболее обобщенных по образам частей в начало (№ 1) и конец цикла (№ 8, 9).

К "Песням на слова Р. Бёрнса" Свиридова можно отнести слова А. Сохора о специфике и смысле песни, сказанные им в адрес другого сочинения композитора, но точно соответствующие характеру рассматриваемого нами, самобытного вокального цикла-поэмы: "Она приобретает тот смысл, какой имела в древнем эпосе: поэма о значительных событиях в жизни народа или одного героя"[109].

Размышление о жизни, показанное через мир человека из народа, было устойчивым в вокальной лирике 50-х годов. Оно совпало с поисками новых средств выразительности, с попытками обновления фольклора, созданием новой интонационности. Вокальные циклы Шостаковича и Свиридова стали на этом пути важнейшими отправными точками.

Кантатно-ораториальное и хоровое творчество

Кантатно-ораториальный жанр в 40 — 50-е годы развивался в русле общих тенденций отечественной музыки, однако кризисные явления поразили его, быть может, наиболее глубоко.

Уже в вокально-симфоническом творчестве военных лет были заметны первые признаки спада, удержать прежний высокий уровень, достигнутый во второй половине 30-х годов, не удалось. Ни одно из сочинений военного периода — а среди них были и заслуживающие внимания — не стало репертуарным. Определяющую роль здесь, видимо, сыграли внутренние, имманентные процессы в жизни жанра: он оказался в плену стереотипов патриотической кантаты. Говорить о серьезном вмешательстве внешних факторов в тот период, пожалуй, еще нельзя, хотя признаки конъюнктурности уже проглядывали во многих опусах.

В первые послевоенные годы тематика кантат и оратории переключилась с войны на победу, что вызвало усиление мажорной фанфарности, праздничности, местами переходящей в поверхностное многозвучно-трескучее возбуждение.

---

[109] *Сохор А.* Г. Свиридов. С. 50.

Одним из результатов постановления ЦК партии 1948 года явилась новая расстановка в системе академических жанров. Кантата и оратория попали в число фаворитов: их исполнение было неотъемлемой частью парадно-официальной стороны жизни государства. Жанр стал своеобразной музыкальной эмблемой сталинщины и оказался в наибольшей мере пропитан лицемерием и угоднической фальшью. Это была самая бесславная страница в истории отечественной вокально-симфонической музыки. На конец 40-х — начало 50-х годов приходится создание последних кантатно-ораториальных произведений Прокофьева и первых — Шостаковича. Они вписываются в общую панораму жанра и вполне отражают тенденции тех лет, но лучшим из них удалось пронести сквозь штампы живую музыкальную интонацию и неординарное содержание.

В хоровом творчестве в это время тоже наблюдается кризис, но причины тут были иные. Если кантата и оратория переживали количественный бум, то в данной области, особенно в хоровой музыке a cappella, новые сочинения появлялись едва ли не раз в несколько лет. Для изменения ситуации потребовались специальные усилия Союза композиторов и Хорового общества. Пути развития двух родственных ветвей отечественной музыки начинают выравниваться с середины 50-х годов, когда в каждой из них стали замечаться благотворные сдвиги. Пафос новой общественной жизни, смена композиторских поколений способствовали постепенному выходу жанров из застойного состояния.

К концу 50-х годов этот процесс стабилизируется во всесоюзном масштабе, так как именно к этому времени в большинстве республик кантатно-ораториальное и хоровое творчество завершает начальный этап становления. Все это подготовило почву для яркого подъема жанра, наступившего в следующем десятилетии.

В годы Великой Отечественной войны кантатно-ораториальный жанр продолжает свое развитие: внимание к нему было закономерно, поскольку он давно зарекомендовал себя как апробированная форма воплощения патриотического содержания в музыке. Это касается даже тех регионов страны, где жанр был очень молод и в его освоении делались лишь первые шаги. В ряде республик в годы войны к кантатам и ораториям обращались крупнейшие национальные композиторы — Уз. Гаджибеков в Азербайджане, А. Штогаренко, В. Вериковский и Ю. Мейтус на Украине, А. Богатырев в Белоруссии, Г. Эрнесакс в Эстонии,

В. Мухатов в Туркмении и т. д. Некоторые их сочинения имели широкий резонанс, к примеру симфония-кантата Штогаренко "Украина моя", причисляемая ныне к завоеваниям украинской музыки.

Основная тема творчества тех лет — война — по-разному преломлялась в разных музыкальных жанрах. В симфонии были блистательно воплощены ее драматически-действенный и философский аспекты, в песне — героика и интимная фронтовая лирика. Специфику трактовки темы войны в кантатах и ораториях в большей мере диктовала традиция, сложившиеся в русской музыке методы и ракурсы отражения народно-освободительных мотивов и образов. Главное здесь — эпический охват и перенесение акцента с непосредственного показа военных событий на рассказ о них. Кантатно-ораториальное творчество того периода повествует о народе, силой обстоятельств вовлеченном в войну, о его героях: конкретных исторических лицах или безымянных бойцах, к которым примыкают и обобщенные образы-символы (воин, старик, мать), издавна существующие в русском искусстве, а в музыке ведущие свою родословную от кантаты Чайковского "Москва".

При единой направленности оратория тяготела к большей обобщенности ("Сказание о битве за Русскую землю" Ю. Шапорина, "Народная священная война" М. Коваля, "Священная война" Ю. Левитина и другие), кантата — к отражению событий, связанных с подвигами героев-воинов и городов-героев (поэма-кантата Н. Мясковского "Киров с нами", кантаты "Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным" Прокофьева и "Дневник фронтовика" В. Гайгеровой).

Углубление патриотического начала вызвало усиление народных элементов музыкального языка, находящихся в прямой зависимости от степени выражения патриотического чувства. Народные же элементы, в свою очередь, способствовали, как и в опере военных лет, демократизации кантатно-ораториального творчества, которую, однако, нельзя понимать однозначно, как явление абсолютно положительное, поскольку понятием демократизации тогда нередко пользовались для прикрытия упрощенности и скудости выразительных средств.

В отличие от симфонии военных лет, кантата и оратория не стали областью драматургических и языковых открытий, используя, да и то выборочно, накопленное в жанре за предшествующую историю. Попытки нового подхода к кантате, обогащения ее возможностей ощущаются лишь в "Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным" Прокофьева (1942—1943). Стихотворная баллада П. Антокольского, положенная в ее основу, по-

вествует о судьбе ребенка, оказавшегося свидетелем расправы фашистов над родными. "Потрясенная душа мальчика мужает, — писал композитор. — Он взрывает гранатой автомобиль с фашистским командованием. Имя и судьба мальчика остаются неизвестными..."[110].

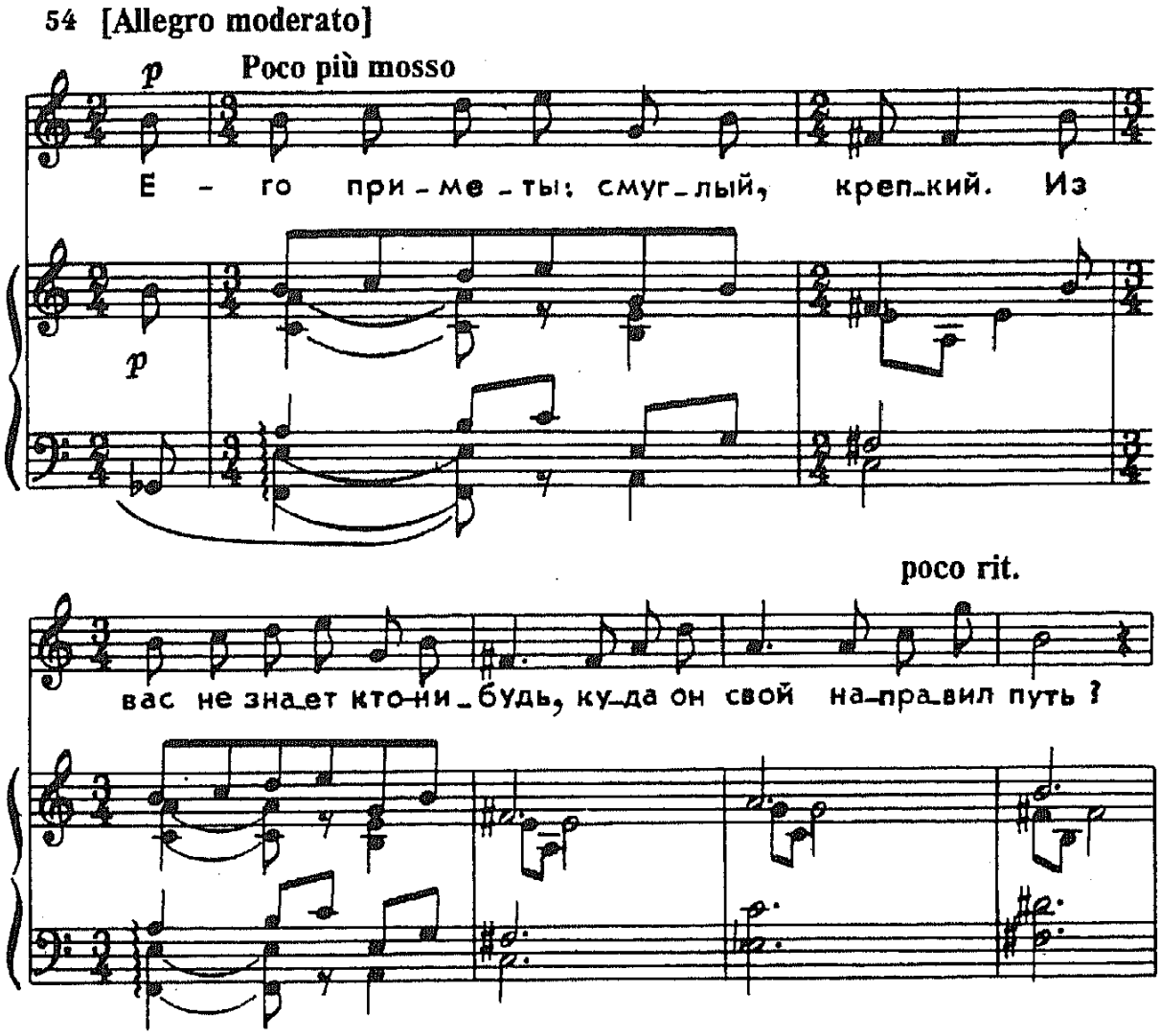
Произведение написано для драматического сопрано, драматического тенора, смешанного хора и симфонического оркестра. Первое исполнение его состоялось в 1944 году в Большом зале Московской консерватории. Долгие годы это исполнение оставалось единственным, так как "Баллада" была встречена с разочарованием и за ней закрепилось мнение как о неудавшемся опусе. Последняя запись произведения, осуществленная Г. Рождественским, заставляет задуматься о справедливости такой оценки. К этому побуждают и неоднократные беглые высказывания о сочинении самого Прокофьева, который любовно называл его "своим мальчиком". Показательно также и изменение взгляда на него Мясковского. Вначале он указывал на невокальность партий хора и солистов, невыигрышные для исполнения "кусочки" мелодий, однако позднее признался: "В действительности это очень сильная вещь"[111].

Не причисляя "Балладу" к шедеврам Прокофьева, надо отдать ей должное. Критика 40-х и последующих годов подчеркивала то, что отсутствует в произведении, не видя того, что в нем есть. Композитору удалось передать в "Балладе" дух военного лихолетья, причем не за счет сюжета, а через музыкальную интонацию и особый тип повествования. По сути, все вокальные партии — и солистов, и хора — выполняют одну и ту же функцию — рассказчика. В музыкальных жанрах, испытывающих влияние сказовых принципов, такое встречается впервые.

Права, на наш взгляд, критика, не заметившая в кантате ярких прокофьевских тем, пластичности вокальных партий. Но их появление могло бы уничтожить неповторимый звуковой колорит "Баллады", колорит сурового военного времени — серый, жесткий и колючий, словно защитные "ежи". В его создании немалая роль принадлежит общей жанровой основе: вся баллада выдержана в ритме походного марша, сочетающегося, как всегда у Прокофьева, со сложной, изменчивой оркестровой фактурой. Четырехчетвертной размер преобладает в кантате, определяя ее единую метрику. Он исчезает лишь в момент характеристики мальчика — первом соло сопрано:

---

[110] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 247.
[111] *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 472.



Эта чистая, певучая и естественная, как фраза ребенка, тема вновь прозвучит в завершающем разделе сочинения (ц. 50).

Второй раз Прокофьев поменяет размер в коде (7/4), которую вернее было бы назвать эпилогом. Его величественность и в то же время теплая интонация говорят о стойкой живучести в творчестве композитора глинкинских и кучкистских влияний, в чьих произведениях славильность никогда не была рассудочной и холодной. Этот факт надо отметить тем более, что начиная уже с военных лет в нашей музыке наблюдается формализация славильности, из которой почти полностью выхолащивается живое чувство, — процесс, приведший в недалеком будущем к тупику.

По-новому трактован в кантате хор. Чтобы не разрушить найденного интонационно-образного ключа, Прокофьев сознательно пошел на "невыигрышность" его партии: он везде сведен к одноголосию, tutti — лишь в эпилоге. Нить рассказа переходит от одной группы хора к другой, но приоритет тем не менее принадлежит басам. Их аскетичные суровые речитативы воспринимаются как отголоски рапсодичного пения древних сказителей.

Один из главных недостатков "Баллады" усматривали в калейдоскопической, фрагментарной форме и, как следствие, отсутствии целостности. Первое несомненно, но оно, как известно, является характерной особенностью композиционного мышления Прокофьева. Что же касается целостности, то она создается выдержанностью стиля, неповторимой "военной" атмосферой — всем тем, что с таким трудом давалось другим авторам. Ныне, когда отечественная музыка прошла все искусы монтажных, открытых композиций, форма прокофьевской кантаты не вызывает недоумения, не кажется уязвимой. Более того, в рамках кантатно-ораториального жанра она открывала новые перспективы, преодолевая традиционную номерную структуру. К сожалению, опыт Прокофьева тогда не получил должного развития, так как противоречил прогрессировавшему процессу канонизации жанра.

Совсем иного плана кантата Мясковского "Киров с нами" (для солистов, смешанного хора и оркестра) — произведение во всех отношениях более традиционное. Оно написано в 1942 году в эвакуации и посвящено блокадному Ленинграду и его защитникам. В этом произведении, как и в военных симфониях композитора, раскрылось его высокое гражданское чувство, неподдельный патриотизм.

Кантата написана на текст одноименной поэмы Н. Тихонова. Сейчас многое в ней кажется наивным и устаревшим, но сама идея — представить героя революции шагающим ночью по улицам родного города — примечательна и на свой лад варьирует замысел известного полотна Б. Кустодиева "Большевик".

Хоровая музыка не принадлежала к тем областям творчества, в которых выдающийся симфонист чувствовал себя свободно. Это было его первое испытание в кантатно-ораториальном жанре. Давалось оно с трудом. «Сейчас я с безумными усилиями пишу "Кантату"... Очень уж для меня трудно: смешанный хор, два солиста, оркестр...»[112].

Музыку сочинения отличают простота и демократичность языка, отсутствие сложных форм. Иначе, вероятно, композитор не мыслил себе вокального произведения о войне, предназначенного для самой широкой аудитории. Вся кантата пронизана легко запоминающимися песенными интонациями, ритмом марша.

В оркестровом вступлении проходит ряд музыкальных тем, из которых складывается характеристика ночного осадного Ленинграда. Тема Кирова ("Город ночью") представляет собой любопытный жанровый гибрид: черты старой героической революционной песни сплавлены в ней с признаками глинкинских и шумановских

---

[112] Н. Я. Мясковский. Собр. материалов. В 2-х т. М., 1964. Т. 1. С. 326.

баллад[113]. В кантате этой теме поручена роль лейтмотива, проходящего через все сочинение.

Кантата "Киров с нами" написана рукой блестящего профессионала, все в ней продумано, логически выверено: драматургия, распределение кульминаций, тональный план (от d к D). В то же время подлинная динамика развития здесь отсутствует и прежде всего из-за обидного однообразия тематизма, по сути сводящегося к единственной мелодической и ритмической формуле. И ариозо Старика (основной раздел II части — "Завод"), и дуэт солистов из III части ("Киров") производны от темы Кирова и как новый материал почти не воспринимаются. Есть тут и другие просчеты, не позволившие этому произведению выдающегося композитора стать значительным явлением кантатно-ораториального творчества военного периода.

Из ораторий этого же времени выделяется своей монументальностью "Сказание о битве за Русскую землю" Шапорина, признанного мастера жанра, автора одной из лучших кантат довоенных лет "На поле Куликовом". В новом сочинении Шапорин задался грандиозной целью. С одной стороны, он попытался очертить общие контуры событий Великой Отечественной войны от вторжения врага до Сталинградской битвы (оратория была завершена в 1944 году), с другой — создать поэму о русском человеке, вставшем во весь рост в годы тяжелейших испытаний. Подобный замысел потребовал привлечения большого литературного материала[114].

"Сказание о битве за Русскую землю" — гигантское полотно, по продолжительности звучания превышающее почти все созданное в эти годы. Оратория — эпическое произведение в подлинном смысле этого понятия, без каких-либо иных жанровых "примесей". Шапорин опирался здесь на традиции отечественного эпоса в самом глубоком историческом срезе вплоть до "Слова о полку Игореве", откуда, кстати, был взят и эпиграф сочинения: "О русская земля!" Возможно, поэтому в названии появляется овеянное духом прошедших эпох слово "сказание". Однако эпическая ориентация не во всем подсказывала автору правильные решения. В первую очередь это касается необъятных масштабов произведения, целостный охват которого становится почти невозможным из-за неумеренного превышения временных границ слухового восприятия. Жаль, что был не учтен опыт русских классиков, Бородина прежде всего, умевших придать эпосу компактную форму.

---

[113] Эта особенность темы подмечена А. Иконниковым. См. его книгу "Художник наших дней Н. Я. Мясковский". М., 1982. С. 281.

[114] В произведении использованы стихи четырех поэтов: К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского, С. Северцева, все — военного времени.

Многое в оратории заставляет вспомнить предыдущую кантату Шапорина "На поле Куликовом". Непроизвольно возникающие параллели с "блоковским" опусом имеют постоянный характер, они придают "Сказанию" черты некоторой вторичности. Сходство начинается с первых же тактов, с экспонирования ведущих тем оратории — родины и врагов. Комплекс выразительных средств темы родины полностью производен от темы родины в симфонии-кантате: та же "обтекаемая" ритмика с "проскальзывающими" триолями, то же обилие подголосков, отсутствие запоминающегося интонационного ядра, та же направленность на любимейший шапоринский жанр — элегию, даже солист один и тот же — кларнет:

55 [Медленно и напевно]



Но если сходство тем родины в этих произведениях в какой-то мере оправданно, то похожесть темы фашистов на тему татар (чему способствует и текст: "Ползет фашистская орда") выглядит как анахронизм. Неубедительность музыкальной характеристики врага — одна из самых уязвимых сторон оратории. В наибольшей степени это относится ко второму номеру ("Нашествие"), вызывающему невыгодное для Шапорина сравнение с Шостаковичем. Нельзя не заметить желания композитора добиться сильной экспрессии, но создается она скорее за счет предельной громкости и оркестровой тяжести звучания, нежели обостренных современных интонаций и гармонии.

Слух Шапорина воспитывался на классических образцах, классическая эстетика формировала и его восприятие современной поэзии: в ней он также искал классические черты, и именно они давали импульс для музыкальной интерпретации. К примеру, шестой номер "Сказания", "Письмо к другу", на текст известного сти-

хотворения К. Симонова "Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины", по жанру — ария-романс. Композитор отразил ритмическую плавность симоновского стиха, но в музыке номера не ощущается его неповторимая эмоциональная атмосфера: до боли щемящая тоска, аскетизм пейзажа.

Главный драматургический принцип оратории — чередование хоровых и сольных эпизодов, представляющих образы Матери, Старика, Солдата-красноармейца. Он не нов и в нашей музыке впервые проявился у Шапорина же в предыдущей кантате. В кантатно-ораториальном творчестве военных лет этот принцип получает широкое распространение, но в известной степени схематизируется.

Батальные эпизоды (№ 2 — "Нашествие", № 9а — "В волжских степях") в очередной раз вызывают аналогии со сценами симфонии-кантаты "На поле Куликовом": им также придан отстраненный характер. Такой подход полностью отвечает эпическому жанру сказания, и вызывает возражение не он, а невыразительность оркестровой партии, однообразие патетических реплик хора, выражающих сопереживание народа воинам.

Самые сильные страницы оратории — лирические: "Плач женщин" (№ 3), "Рассвет" (№ 9б), "Реквием павшим героям" (№ 10б). Музыка этих фрагментов поднимается до уровня лучшего в творческом наследии композитора. Его дарование проявилось в них наиболее органично, здесь нет скрытого конфликта между сложившимися нормами языкового мышления Шапорина и новой сюжетно-образной ситуацией, требующей их обновления. Отсюда — такая естественность интонационного тока, в котором в высшем художественном синтезе предстают собственный кантиленный дар композитора и столь любимая им стихия русского оперно-романсового мелоса. В особенности это касается "Плача женщин". Красота его тематизма, рождающегося будто кружевная вязь под руками мастерицы, дополнена тонкими гармоническими переливами.

Удачен и финал оратории — "Возвращение весны", для которого Шапорин находит оригинальное решение, сумев избежать уже сформировавшиеся к тому времени штампы. Как пишет исследователь, монументальную композицию "Сказания" венчают "не торжественно-помпезные, ораторские интонации, а тема выстраданного весеннего обновления (лирически наполненный вариант темы родины. — *И. С.*)... Это совершенно новаторское решение"[115].

Три рассмотренных произведения при всем различии сюжетов и масштабов имеют общие черты, распространяющиеся на все кан-

---

[115] *Левит С.* Кантата и оратория // История музыки народов СССР. М., 1972. Т. 3. С. 198.

татно-ораториальное творчество периода Отечественной войны. Они предопределены военно-патриотической направленностью содержания и заключены в устойчивом круге малых жанров, привлекаемых композиторами для создания центральных образов. Естественно, что превалирует среди них марш — музыкальный символ войны. Огромная роль принадлежит также песенным темам, воплощающим национальное начало. И еще два жанра, давно утвердившиеся в патриотических произведениях русского искусства, встречаются в большинстве кантат и оратorий военного времени — плач и слава. Сочетание их может быть различным: от использования в разных частях ("Сказание" Шапорина) до перерастания плача в славу ("Баллада о мальчике" Прокофьева) и до их взаимопроникновения ("Дневник фронтовика" Гайгеровой)[116].

Столь же весомы перечисленные жанры в кантатно-ораториальном творчестве других композиторов, особенно тех из них, у которых в соответствии с традициями национальной культуры велика роль песенного начала. В Эстонии, например, даже возникает особая разновидность вокально-симфонической музыки — кантаты для массового исполнения на певческих праздниках. Таковы "Власть народа" Э. Каппа и "Из тысячи сердец" Г. Эрнесакса.

Годы войны вызвали исключительный интерес к ораториальному жанру. Многие кантаты и оратории были рождены взрывом патриотического чувства, а потому отмечены искренностью. Однако вровень с лучшими военными симфониями, камерными инструментальными и театральными произведениями не встала ни одна из них. Развитие жанра шло в те годы скорее вширь, чем вглубь. События войны находили отражение прежде всего в сюжетах. Сложнее дело обстояло с языком, обновление которого давалось с трудом. Нащупать адекватную содержанию музыкальную интонацию удавалось немногим и лишь эпизодически. Большинство авторов оказались в плену академической традиции и не смогли выйти за рамки явно устаревшего помпезно-ораториального стиля.

Общие для отечественной музыки первого послевоенного десятилетия кризисные явления едва ли не в наибольшей мере сказались на кантатно-ораториальном творчестве. И выразилось это отнюдь не в падении композиторского интереса к нему. Наоборот. Никогда раньше у нас не появлялось такого количества произведений этого жанра. Ими были заполнены программы филармонических концертов тех лет. Любое торжественное событие, каждая

---

[116] См. об этом: *Никитина Л.* Повествовательный жанр в музыкальном героическом эпосе военных лет // Вопросы жанрового и стилевого многообразия советской музыки: Сб. научных трудов Московской консерватории. М., 1986.

юбилейная дата, смотры пленумов правления Союза композиторов сопровождались премьерами парадных сочинений, которые рождались с поразительной легкостью, стоявшей зачастую на грани художественной беспринципности. Не было более верного и скорого способа добиться исполнения своей музыки, чем создание очередной кантаты или оратории на "злободневную" тему.

Засилью такой продукции способствовала сложившаяся в период культа личности ненормальная ситуация. В искусстве поощрялась официозная направленность, а так как кантатно-ораториальное творчество в силу своей специфики в наибольшей степени подходило для воспевания, то в той же наибольшей степени оно испытало и давление культа личности. Жанр все больше направлялся в сторону прославления вождя, прославления идеи мощного централизованного государства. Этому способствовала и пресса. Она захваливала слабые, нежизнеспособные, но приходившиеся "ко времени" опусы, которые не только получали доброжелательные отклики (часто весьма авторитетных критиков и музыковедов), но и отмечались государственными и сталинскими премиями.

Согласно этой тенденции, в кантатно-ораториальном творчестве этих лет воцарилась приветственная кантата-славление. К ней можно причислить с некоторыми оговорками подавляющее большинство созданных тогда произведений независимо от их тематики. Сюда относятся и многочисленные "военные" опусы — ведь художественный резонанс, порожденный Великой Отечественной войной, затухал постепенно, в течение длительного срока ("Герои бессмертны" Е. Голубева, "Реквием памяти павших героев" Ю. Левитина, "Победная кантата" А. Новикова и другие), а также сочинения юбилейные ("Москва" В. Шебалина — к 800-летию столицы) и посвященные борьбе за мир ("За мир" А. Маневича), не говоря уже о произведениях на современные темы.

Приветственная кантата вытеснила одну из ведущих разновидностей предшествующего периода — историческую кантату, вместе с которой исчезли и сюжетные композиции. Очень неравноценные в художественном отношении, кантаты и оратории послевоенного десятилетия схожы в том, что «представляют собой "наборы" музыкальных картин... призванных проиллюстрировать некий отвлеченный тезис... Идея... неподвижна, и на нее, как на стержень, нанизываются части и эпизоды»[117]. Об обновлении языка не могло быть и речи: признавался лишь академический штамп, соответствовавший ждановской установке в ориентировании на классические образцы.

---

[117] *Сохор А.* Вокально-симфонические жанры в советской музыке // Вопросы теории и истории музыки. М., 1963. Вып. 2. С. 43.

Обезличиванию способствовал и текст. Стихотворная основа кантат и ораторий была, как правило, крайне слаба; наша поэзия также переживала не лучшую свою пору. Ложная патетика, стертость и однообразие интонаций порождали те же качества и в музыке. Бывало, что при этом авторы давали своим произведениям претенциозные жанровые названия (ода, песнь, поэма), нередко дискредитируя славные русские литературные традиции. Невыразительность текста отрицательно сказалась даже на певческой дикции, на которую исполнители просто перестали обращать внимание.

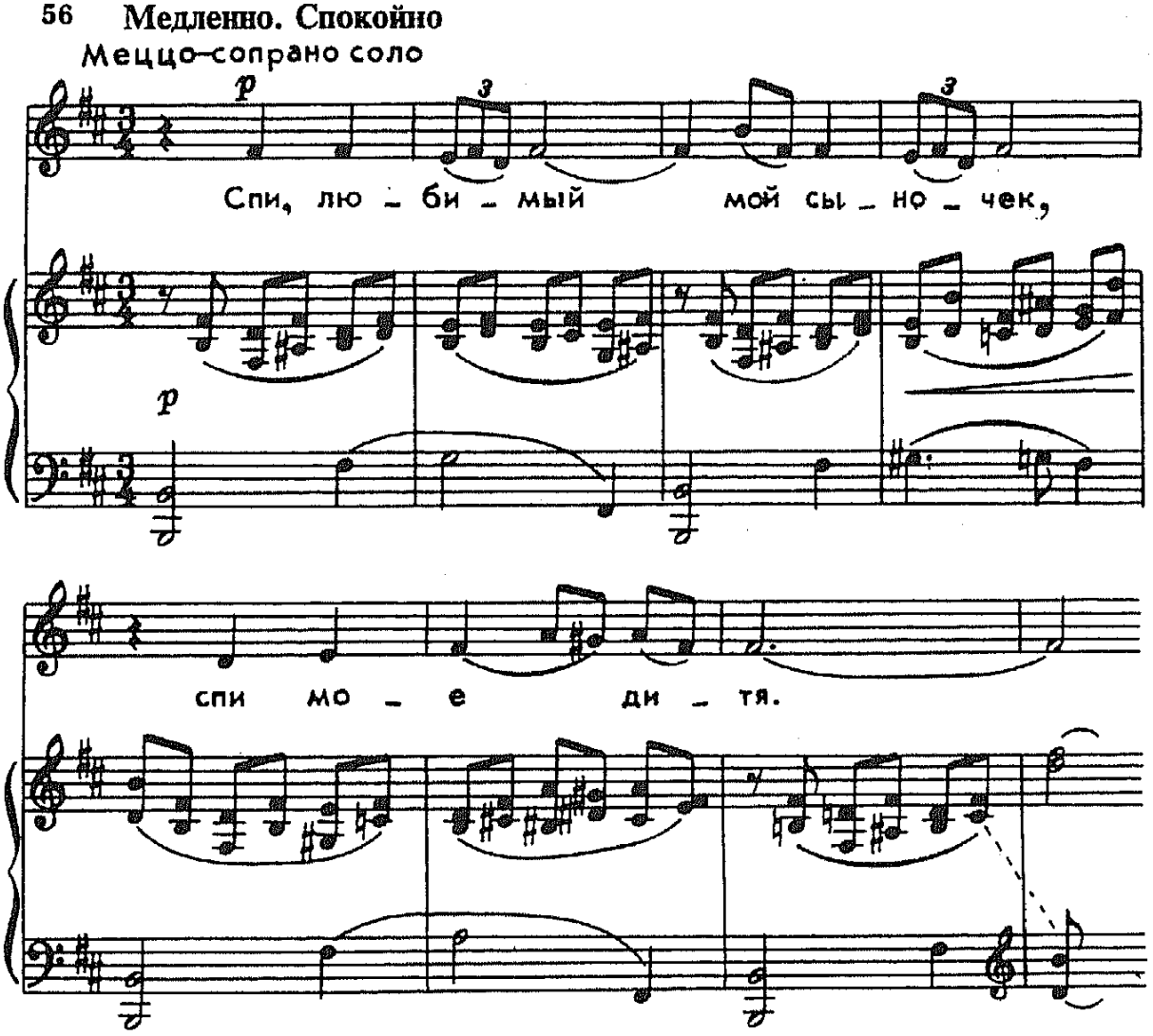
Явления в области кантатно-ораториального творчества других республик, как в малых зеркалах, отражали те процессы, что происходили в музыкальных столицах РСФСР. Приоритетное развитие и там получила приветственная кантата. Причем праздничных дат, к которым они сочинялись, было еще больше — ведь отмечались не только союзные, но и свои юбилеи, что вызвало появление очередного кантатно-ораториального восхваления. Так, на Украине группа композиторов (Л. Ревуцкий, Ю. Мейтус, Ф. Козицкий, Г. Жуковский, М. Вериковский) предприняла попытку создания коллективной кантаты к XIV съезду КП(б)У, но она оказалась неудачной и к тому же — в отличие от коллективной оратории прокольцев "Путь Октября" — выхолощенной, лишенной искреннего революционного энтузиазма.

Было бы, однако, неверным расценивать кантатно-ораториальное творчество этого периода во всех республиках так же однозначно негативно, как и в России. Прежде всего потому, что, несмотря на разошедшуюся из центра по регионам схему, там все же, пусть порою в искаженных формах, продолжался процесс освоения жанра. На 40-е и начало 50-х годов приходится создание первых образцов вокально-симфонической музыки в Узбекистане ("Фархадстрой" Г. Мушеля), Казахстане ("Советский Казахстан" Е. Брусиловского), Таджикистане ("Цвети, Таджикистан" Ш. Сайфиддинова), Туркмении ("Курбан Дурды" А. Кулиева и "Победа" В. Мухатова). В становлении жанра в среднеазиатских республиках велика заслуга композиторов России, работавших как самостоятельно, так и в соавторстве с местными авторами. В эти же годы во многих республиках создаются государственные гимны.

Славильные приветственные кантаты, возникшие в разных республиках, естественно, отличались прежде всего национальным колоритом и в гораздо меньшей степени идеей и драматургией. Были среди них и произведения, выделившиеся высоким качеством музыки; таковы, например, "Сердце Картли" А. Чимакадзе и "Кантата о Родине" А. Арутюняна. Кантата "Сердце Картли", посвященная Тбилиси (Картли — древнее название Грузии), восхитила в свое время цельностью и глубиной замысла, национальным

духом, переданным оригинально, без использования фольклорных интонаций.

"Кантата о Родине" Арутюняна была очень популярна в 50-е годы, что объясняется свежестью тематического материала с ярко выраженной национальной окраской, однако без хачатуряновских влияний, которых естественно было бы ожидать у армянского композитора. В лаконичном пятичастном опусе ("Заздравная", "Красная площадь", "Торжество труда", "Колыбельная", "Слава Родине") выделяется своей красотой предпоследняя часть, один из замечательных образцов современной армянской классики, запечатленный в памяти многих в превосходном исполнении З. Долухановой и отнюдь не потерявший своего очарования сегодня:



Некоторые композиторы стремились вырваться за пределы установившегося канона. И пусть эти попытки были очень редки и не всегда удачны, само их существование надо отметить как отрадный факт, как нежелание попасть в волну "серийного" сочинительства. Так, в 1947 году В. Успенский написал "Лирическую поэму памяти Алишера Навои" — первое из вокально-симфонических

произведений, посвященных гениальному поэту XV века. Прецедентов подобного рода в узбекской музыке тех лет фактически не было: они появятся лишь спустя несколько десятилетий. В поэме композитор с большой для того времени смелостью "национализирует" жанр: вводит в состав оркестра национальные инструменты най, кошнай, чанги, дойры, сафаиль, в вокальной части кроме сопрано он привлекает трех катта-ашулачи (народные певцы-профессионалы); в импровизационности, пронизывающей сонатную форму, чувствуется сильное влияние монодийных жанров. "Лирическая поэма памяти Алишера Навои" — важный этап в развитии кантаты и оратории в Среднеазиатском регионе; плодотворность и неисчерпанность потенциала найденных в ней принципов постоянно подтверждается творческой практикой.

Сочинение Успенского — не единственный пример обращения к поэтической классике народа как к спасительному якорю, позволяющему сохранить национальное своеобразие жанра и оградить его от диктата схемы. Близка к нему по замыслу кантата "Заповіт" С. Людкевича на слова знаменитой поэмы Т. Шевченко (впервые исполнена в 1955 году). Эта одночастная кантата выделилась мастерством симфонического развития, серьезным проникновением в строй шевченковской поэзии. Менее убедительна кантата Н. Грюнфельда "На войне душа убита" на поэтический текст Я. Райниса, однако она явилась первой попыткой отразить в музыке философское содержание стихов латышского классика.

Послевоенное кантатно-ораториальное творчество корифеев современной отечественной музыки Прокофьева и Шостаковича не было ровным. Кантата Прокофьева "Расцветай, могучий край" на стихи Е. Долматовского мало известна, хотя и не лишена ряда удачных фрагментов. То же можно сказать и о кантате Шостаковича "Над Родиной нашей солнце сияет", также на слова Долматовского. Большой успех сопутствовал ораториям "На страже мира" Прокофьева и "Песнь о лесах" Шостаковича. Безусловно, в названных произведениях, особенно в "Песни о лесах", была сделана определенная уступка сталинизму, что, однако, еще не дает повода упрекнуть наших классиков. Факторы, определявшие тогда творческий акт, были весьма сложны и зачастую преходящи. Очевидно, что оба композитора писали с отдачей, мобилизуя весь свой творческий потенциал, чтобы вдохнуть жизнь в безжизненные тексты, дать свою "подсветку" темам. Это выходило не всегда: мертворожденная идея зачастую побеждала дар гениев.

Прокофьев был не одинок в обращении к теме борьбы за мир. После окончания Великой Отечественной войны эта животрепещущая тема, новая для искусства, привлекла многих. Первым отзвуком явилась кантата А. Маневича "За мир", маловыразительное сочинение, тем не менее отмеченное Государственной премией,

вероятно, за его актуальность. Тема защиты мира получила широкий резонанс и в Армении (поэма-кантата "Миру — мир" Э. Оганесяна, "День мира" Л. Сарьяна, сочинения К. Хачатуряна, Э. Хагагортяна), Киргизии (С. Германов, А. Тулеев), Белоруссии (хоры Н. Аладова) и в других республиках.

Общая тревога за судьбу мира вызвала у Прокофьева мощный эмоциональный отклик. Так возникла оратория "На страже мира". "Пламенным призывом к борьбе за мир, — писал композитор, — должен звучать сегодня голос каждого советского художника, голос каждого прогрессивного художника"[118]. Соавтор был найден не сразу. Сначала предполагался И. Эренбург, но представленные им наброски не удовлетворили Прокофьева, так как носили подчеркнуто публицистический, почти газетный характер, к тому же тема борьбы за мир подавлялась другой — темой военной угрозы. Композитора же привлекли другие образы: чистые, прекрасные, исполненные гармонии. Так пришла мысль отвести центральное место в оратории детям. За этим решением последовало обращение к С. Маршаку.

В окончательном варианте оратория предназначалась для чтеца, меццо-сопрано соло, альта соло (мальчик), смешанного хора, хора мальчиков и оркестра. С точки зрения содержания, в ней можно выделить три больших раздела: первый — воспоминание о прошедшей войне (№ 1—4), второй — обращение к образам детства (№ 5—7), третий — призыв к защите мира (№ 8—10).

Ораторию открывает короткая хоровая преамбула, за которой следует один из лучших эпизодов, рисующих картину выжженной, разоренной земли. У чтеца — "рваные" фразы-импульсы, разделенные томительными паузами, в оркестре — противоположное: длительное развитие самой экспрессивной темы произведения. Начавшись в малой октаве, она как бы растет, завоевывает все более высокие регистры, а в момент кульминации разрешается классической интонацией вздоха — редчайший пример у Прокофьева! Этот "вздох" растянут на два такта — пусть малый, но выразительный штрих неизбывности страдания.

Тревожное настроение этого эпизода снимает начало следующей части: звонкие детские голоса, впервые появляющиеся в оратории, оживленное, почти скерцозное движение. И хотя эта часть тоже посвящена воспоминаниям о войне ("Кто был свидетелем тех лет"), все-таки это детские воспоминания. Здесь устанавливается характерная для произведения в целом доверительная сердечная атмосфера. Специфика оратории как раз и заключена в своеобразном сочетании доверительной, почти камерной интонации с масштабностью общего замысла.

---

[118] Цит. по кн.: История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 4. С. 197.

Главная музыкальная тема произведения — тема мира, победы — экспонируется в следующей части. Изложение темы разрастается в инструментальную оду победившему Сталинграду. Два элемента темы соотносятся как героический и лирический. Первый из них будет отмечать главные кульминационные моменты оратории.

Лирическую зону образуют V, VI и VII части. Темы всех трех красивы той подлинной, безыскусственной красотой, которой чуждо все внешнее. Это придает всему разделу особую весомость, делает его центральным не только по местоположению, но и по художественным качествам. Такой тип композиции, где функцию драматургического центра выполняет лирический раздел, можно встретить и в других сочинениях Прокофьева (например, во 2-м скрипичном концерте). Названные части оратории выделяются еще и тем, что в них совершенно снят элемент публицистичности, присутствующий в крайних разделах оратории. Чтец не появляется здесь ни разу. Кстати, лозунги и призывы к миру сохраняются и здесь, они образуют рефрен эпизода "Нам не нужна война", но трактованы оригинальнейшим образом: в них нет ни привычной риторики, ни массового энтузиазма, ведь это дети учатся писать в своих тетрадях и на школьных досках первые в их жизни слова.

Понятие мира раскрывается в среднем разделе в своей конкретной осязаемости. Из тысячи мирных жизненных ситуаций, каждая из которых в контексте такого сочинения имела бы символический смысл, были выбраны три: урок в школе, мальчик, пускающий в небо голубей, и колыбельная матери. Смешанный, "взрослый" хор здесь почти не участвует. Он используется лишь как тембровая краска (фразы женского хора в "Колыбельной": "...усни...") или в момент отстранения ("Наши советские дети так изучают язык", № 5).

Это музыка в равной мере и для детей, и о детях. Прокофьев добивался в ней простоты, но не упрощения. Диапазон вокальных партий рассчитан на детские голоса, но при этом по-прокофьевски широк, преобладает диатоника, но она расцвечена проходящими и вспомогательными хроматизмами. Главное же — полнота лирической эмоции, без всяких скидок на "детское чувствование". Эти ценнейшие "заветы" композитора, к сожалению, не всегда помнятся нашими авторами, пишущими музыку для детей и часто сводящими богатый образный мир ребенка к показной веселости.

О стремлении писать просто, но не примитивно, говорят и формы центральных частей оратории. Например, в основе эпизода "Нам не нужна война" лежит строфическая куплетная форма, но сколько в ней тонких, "осложняющих" деталей начиная с нарушения квадратности в первом предложении (4 + 3). Однако самая большая неожиданность этой компактной части — четко выделен-

ная, дивно красивая кода. Это короткий, но абсолютно полноценный в своей духовной наполненности гимн, который поют миру дети.

Заключительный раздел оратории не удался в той же степени композитору. Первый же эпизод ("На мирном торжестве") сильно проигрывает в сравнении с чудесной "Колыбельной", тема которой справедливо считается одним из откровений позднего Прокофьева. Следующий номер полностью предназначается для чтеца, но, когда-то актуальный, сейчас этот текст не воспринимается. Последний номер несколько затянут и малооригинален по музыке. Хороши в нем только реминисценции из предыдущих частей — темы голубей с новым оркестровым сопровождением (многократно повторяющиеся гаммообразные взлеты, имитирующие взмывание в небо белой стаи) и темы победы, триумфальное звучание которой венчает произведение.

"Песнь о лесах" Шостакович написал в 1949 году в очень короткий срок. Текст принадлежит Долматовскому, соавтору многих сочинений композитора второй половины 40-х — начала 50-х годов. Оратория создавалась "по горячим следам событий" — развернувшейся в стране посадки лесозащитных полос, которая в духе того времени преподносилась как общегосударственная задача, выдвинутая вождем. Омузыкаливая крайне схематичный верноподданнический текст Долматовского, Шостакович пошел, пожалуй, по единственно верному пути — максимальной поэтизации темы. Лучшие страницы произведения раскрыли и возвысили то, что в стихах было лишь намечено, — восторг перед красотой родной земли, желание сделать ее еще прекрасней.

Именно в таком ключе создана I часть — "Когда окончилась война". Ее открывает важнейшая тема оратории, которую можно было бы условно назвать темой Родины. Тема эта совершенно особая не только потому, что служит интонационным зерном, из которого вырастает последующий материал, но и потому, что является как бы конспектом стиля произведения, синтезирующего несколько различных источников. Перечислим их. Русская песенность. Отечественная классическая традиция, связанная с образами природы, особым русским музыкальным пантеизмом. Массовая песня 30 — 40-х годов, блестящие образцы которой принадлежат самому Шостаковичу[119]. Из стилистических пластов, определяющих облик сочинения, в теме нет только публицистической декламационности.

Лейттему можно рассмотреть и с иной точки зрения. Она иллюстрирует еще одну общую особенность оратории: отражение

---

[119] Кстати, фраза лейттемы на стыке тактов 4 и 5 почти точно повторяет один из каденционных оборотов "Песни о встречном".

новой системы устойчивых интонационно-семантических образований, складывающихся в творчестве Шостаковича 40 — 50-х годов. Эта система сменила прежнюю, заимствовав из нее отдельные элементы. В теме Родины таким образованием является мягкое покачивание секунд (*g-a-g*), как бы накатывающиеся микроволны, легкий шелест[120]. Фрагменты, в которых появляется эта интонация, исполнены покоя, возникающего в моменты душевного слияния с природой.

II часть — "Оденем Родину в леса" — несет в себе заряд энтузиазма, "строительной энергии". Она написана в форме рондо с двумя рефренами: оркестровым и хоровым (ц. 17). Инструментальный рефрен очерчивает еще один круг типичных интонаций, встречающихся в произведениях композитора этого периода, преимущественно революционной тематики; таковы скерцо 10-й симфонии, 11-я и 12-я симфонии, музыка к кинофильмам. Хоровой рефрен входит в число наиболее ярких тем оратории:



Ему присуще ценное качество лучших образцов массовой песни — настолько органичное слияние текста и музыки, что они кажутся не существующими один без другого. Л. Мазель обратил внимание на характерную деталь заключительных фраз темы — типичную для русских ладов "борьбу" квинты и сексты (квинта мажора и тоника параллельного минора) за роль устоя: "Этот старый прием русской мелодики здесь освежен, усилен, подчинен индивидуальному замыслу данной темы... Это пример тех народных интонаций, которые глубоко современны, и тех современных интонаций, которые глубоко народны"[121].

III часть — "Воспоминания о прошлом" — должна была по замыслу стать драматическим центром произведения. Но подлинного драматизма авторам достичь не удалось. "Воспоминания о про-

---

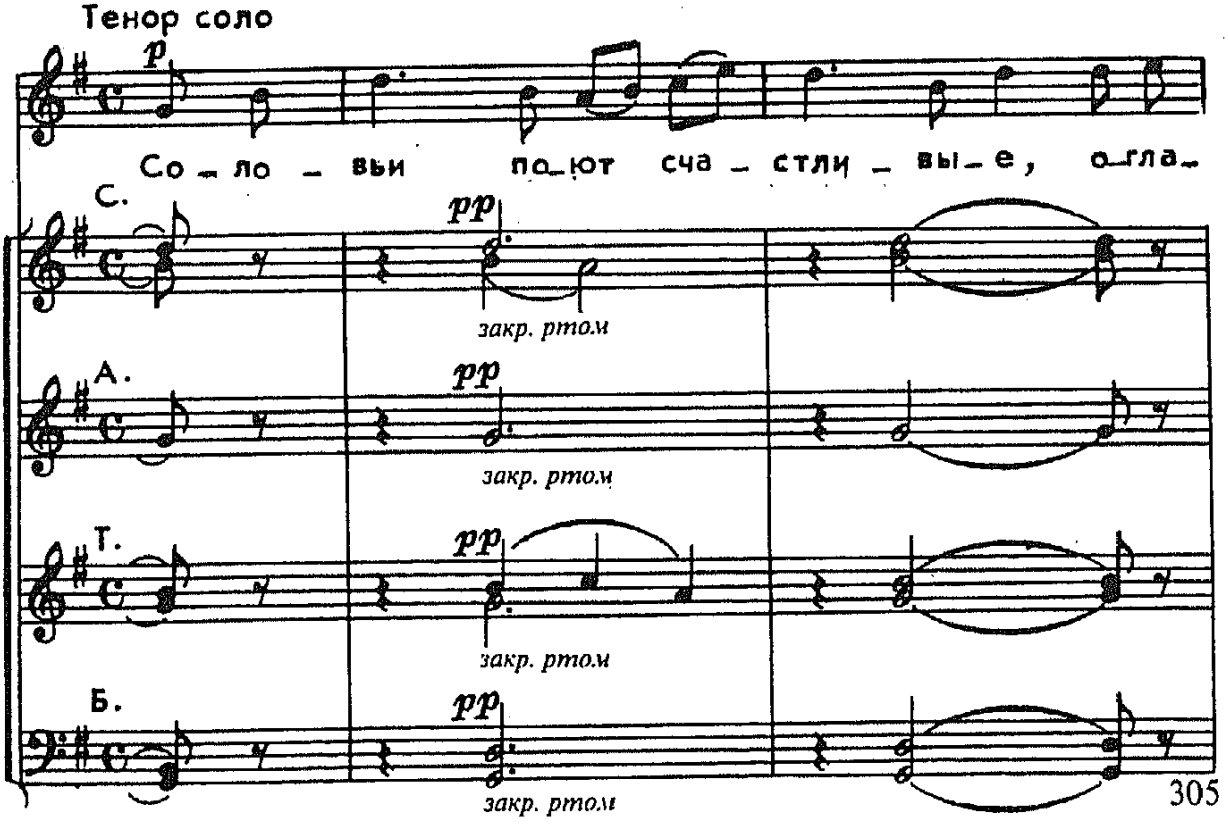
[120] Впервые оно встречается в побочной партии I части 7-й симфонии — в баркарольном сопровождении и на тех же самых звуках.

[121] *Мазель Л.* Об общенародном русском музыкальном языке // Сов. музыка, 1951, № 2. С. 38.

шлом" оказываются, вопреки ожиданию, не воспоминаниями о войне и покалеченных ею лесах, а воспоминаниями о полях, еще не защищенных лесонасаждениями, открытых ветрам. Господствующая в музыке минорная патетика кажется при этом чрезмерной. Оркестровое вступление к части — могучие унисоны струнных, двойной пунктирный ритм, ораторские интонации — оказывается не лучшей копией тех эпизодов произведений Шостаковича, откуда эти приемы пришли (начало 5-й симфонии, Пассакалья 8-й, медленная часть 9-й). Не убеждает и прямая аллюзия, напоминающая арию Шакловитого из "Хованщины" Мусоргского (соло баса "Мы не забыли горькой доли", ц. 30, к сожалению, редкий случай у Шостаковича нетворческого претворения традиций великого русского классика).

Зато лирический центр — "Будущая прогулка" (IV часть) — принадлежит к лучшим эпизодам сочинения. Прекрасный, не омраченный никакими тревогами пейзаж, единственный в своем роде у Шостаковича. Здесь рождается образный строй, не встречаемый у него ранее, — бесконфликтный, исключающий и намек на внутреннее напряжение. Сродни ему знаменитая песня из цикла на слова Е. Долматовского "Родина слышит". Мелодический материал "Будущей прогулки" певуч, развивается по тем законам становления лирического тематизма, что восходят к традиции Чайковского и Рахманинова. Таковы замечательная вступительная кантилена английского рожка, обе темы партии солирующего тенора. В их рисунок вплетаются фразы лейттемы, сама же она звучит полностью у хора, исполняющего ее без слов.

58 **[Adagio]**





Такое фактурное решение сближает часть с некоторыми православными хорами русских композиторов, теноровыми эпизодами рахманиновской "Всенощной".

Заключительный хор "Слава" (VII часть) мог бы также стать большой удачей композитора, так как замысел его интересен. Шостакович задумал синтезировать старые русские и новые советские традиции славильных хоров. В ведущей теме номера слышатся отзвуки и юбиляций партесного концерта, и патриотических оперных хоров Глинки, Бородина, Мусоргского, и призывные интонации советской праздничной песни. На основе этой темы композитор хотел создать большую полифоническую форму. Идея, к сожалению, не получила адекватного воплощения, и вновь из-за многословного, высокопарного текста. Форма адинамична, имеет несколько заключительных апофеозных разделов, адресуемых последовательно партии, родине, вождю. Каждый из этих разделов воспринимается как последний.

Оценить однозначно "Песнь о лесах" не представляется возможным. В ней есть свои достоинства, есть слабости, есть яркие идеи, претворению которых помешала тенденциозная направленность замысла. В контексте ораториального творчества рубежа 40 — 50-х годов она, безусловно, является достижением, в контексте же творчества Шостаковича ее таковым считать нельзя. В то же время "Песнь о лесах" очень показательна для тех процессов, которые наблюдаются в музыке композитора этого периода. Кроме новой интонационно-семантической системы это четко обозначив-

шаяся тенденция к демократизации языка, на которую композитор вынужден был пойти после критики 1948 года; это новая образность, не встречающаяся у Шостаковича ранее. В оратории явно преобладают положительные эмоции, оптимистический настрой, местами не без налета формальности, местами искренний, вылившийся в ликующее звуковое празднество ("Комсомольцы выходят вперед"), в звонкость детского, совсем по-прокофьевски задорного хора ("Пионеры сажают леса").

"Песнь о лесах" Шостаковича и "Кантата о Родине" Арутюняна — наиболее удавшиеся кантатно-ораториальные произведения конца 40-х — начала 50-х годов о счастье мирной жизни в родной стране. Успех этих сочинений породил новую волну штампов в ораториальном творчестве. Вскоре после "Песни о лесах" появились "Огни над Волгой" Ю. Левитина (1951), где взяты "напрокат" у Шостаковича тип цикла, тема (о наступлении на засуху в Заволжье). «Дело ведь тогда доходило до курьезов, — вспоминал О. Тактакишвили. — Если в произведении не было обязательных эпизодов —"картины радостного труда" или "счастливого детства", "воспоминания о тяжелом прошлом" или "мечты о будущем", — оно казалось каким-то неполноценным»[122].

Признаки "отрезвления" появляются уже после смерти Сталина, в середине 50-х годов, к этому же времени относится и выход обобщающих, более объективных работ о жанре; это "Музыкальная драматургия в советских кантатах и ораториях" Л. Данилевича и "Советская кантата и оратория" А. Хохловкиной.

Близкая кантатно-ораториальному жанру область хоровой музыки развивалась в эти годы несколько иначе: в России она переживала упадок, который выражался не только в качестве, но и в количестве создаваемых произведений. В первые послевоенные годы интерес к хоровому творчеству настолько упал, что с 1945 по 1948 год не было создано и десятка произведений. По отношению же к жанру a cappella, имевшему в русской музыке давние, славные традиции, вправе было бы говорить даже не об упадке, а почти о полном забвении. Ведущие позиции тогда захватила хоровая песня, которая продолжала сохранять приоритет, приобретенный в годы войны, совсем оттеснив академическую линию.

Кризисное положение жанра вызвало серьезную озабоченность видных деятелей отечественного хорового искусства: А. Свешникова, Д. Локшина, С. Попова, видевших корень проблемы в незнании современными музыкантами специфики вокально-

---

[122] *Тактакишвили О.* Слово и музыка // Сов. музыка, 1962, № 2. С. 11.

хоровой культуры, невладении техникой хорового письма, невнимании к этой области в процессе обучения молодых композиторов. Первым шагом на пути к изменению сложившейся ситуации была организация Союзом композиторов специальной комиссии хоровой музыки во главе с Д. Васильевым-Буглаем. Ставится вопрос о создании Всероссийского хорового общества. Перед композиторами как первоочередная выдвигается задача возрождения музыки для хора a cappella. Принудительные по характеру меры тем не менее принесли ожидаемые результаты, вначале скромные, а позднее настолько очевидные, что это дало повод говорить о подлинном расцвете жанра.

Первое оживление приносит 1949 год. К 150-летнему юбилею со дня рождения А. С. Пушкина возникает ряд сочинений на его стихи: шесть хоров Ан. Новикова, пять хоров В. Шебалина и другие. Обращение к русской классике вообще становится типичным. Оно было вызвано желанием вернуть хоровой музыке утраченный высокий строй. В этом, как заметил Б. Асафьев, коренились причины реставрации распевного стиля широкой классической мелодии глинкинского типа (проникающей в то время и в романсовое творчество). Аналогичные процессы наблюдаются и в других республиках страны. Например, на Украине появляются первоклассные хоровые сочинения как на русские, так и на украинские поэтические шедевры: это пушкинские и шевченковские хоры a cappella Б. Лятошинского, "Весняна сюїта" М. Вериковского на слова И. Франко. Интерес представляют хоровые миниатюры азербайджанских композиторов на стихи Низами, в особенности "Осень" К. Караева (тонкая акварель, изображающая смерть Лейли), "Газелла" Дж. Джангирова, а также хоры a cappella Ю. Юзелюнаса на стихи С. Нерис и другие произведения.

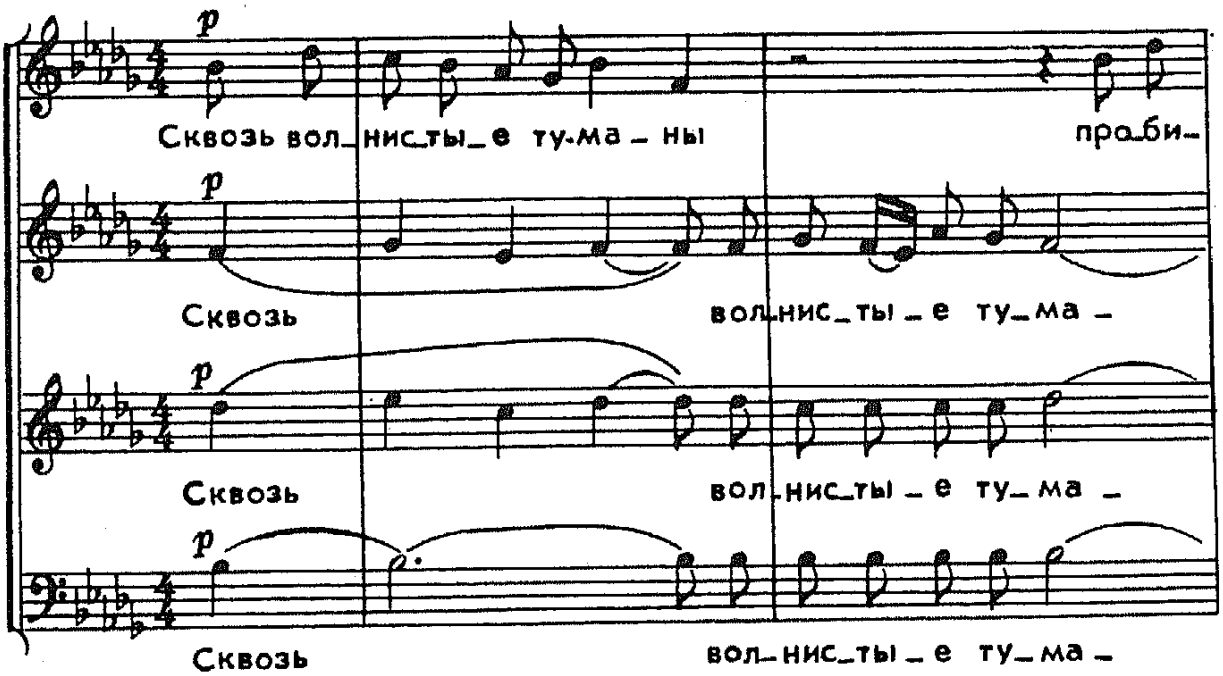
В России отмеченные тенденции впервые обозначились в "Пяти стихотворениях Ф. И. Тютчева" М. Коваля, в лирических хорах на стихи Лермонтова и Есенина Д. Васильева-Буглая. Однако подлинных высот жанра смог добиться лишь В. Шебалин, чьи хоры на стихи Пушкина, Лермонтова, Максима Танка не просто внесли весомый вклад в нашу хоровую музыку, но и стали определенной вехой на пути ее развития. Линия преемственности к этим сочинениям тянется от хоровой музыки Танеева: в них та же "мужественная сдержанность глубокой эмоции, предпочтение косвенного высказывания непосредственному обнажению чувств, этическая чистота и серьезность"[123]. Из всех написанных в то время Шебалиным хоров наибольшей известностью по праву пользуются высо-

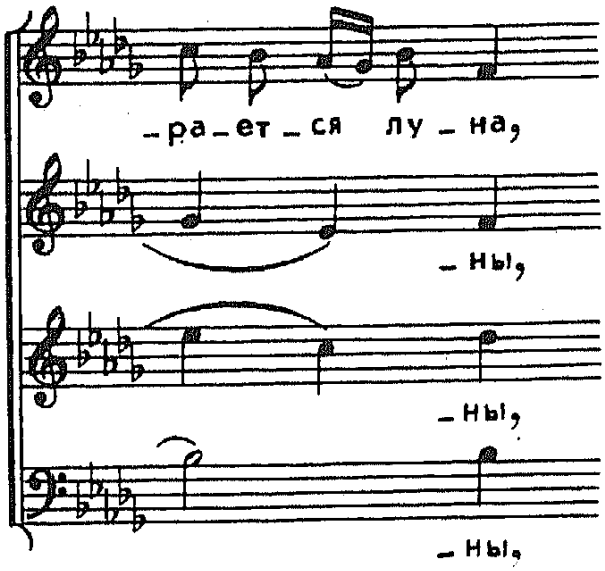
[123] *Дмитревская К.* Хоры a cappella Шебалина в свете традиций русской хоровой классики // Музыка и современность. М., 1971. С. 92.

чайшие по мастерству "Пять хоров на слова А. Пушкина". При очевидной преемственности с русской хоровой классикой они в то же время типичны для хорового стиля композитора. Определить индивидуальные черты этого стиля довольно сложно: хоровые миниатюры Шебалина просты и строги, фактурные принципы стабильны и также строги, без сильнодействующих эффектов, гармоническое развитие ограничено внутриладовыми отношениями, альтерации и модуляции редки, тематизм основывается на общих, а не на характерных оборотах.

И тем не менее произведения Шебалина поражают удивительной естественностью интонирования, чувством пропорции и в вертикальном соотношении голосов, и в горизонтальном развертывании, иными словами, подлинной классичностью. Самое главное: он добивается детализации текста, передачи настроения тончайшими приемами в рамках указанного фактурного, гармонического, тематического самоограничения. К примеру, шедевр пушкинского опуса — "Зимняя дорога". Обращает на себя внимание дифференциация функций голосов в двух начальных строках. Текст интонируется одноголосно сопрано, а альты, тенора и басы искаженным эхом вторят ему без слов. Благодаря этому с первых же тактов создается ощущение одинокости напева, который рождается будто сам собой в нескончаемой зимней дороге.

59 **В умеренно-быстром движении. Легко**





Натуральный b-moll как бы застыл, неподвижен; все фразы, как к магниту, "притягиваются" к квинте лада, трижды — через мрачно-печальный фригийский оборот.

"Колокольчик однозвучный утомительно гремит" — антипод русской колокольности: тихие и уныло-однообразные 12 ударов на звуке *b*. Все это — лишь отдельные штрихи из множества точно найденных композитором нюансов, рождающих сумрачный, туманный колорит, так созвучный строю пушкинского стиха.

Тексты для цикла Шебалин выбирал по принципу контраста, дающего возможность использовать разные музыкальные жанры. "Послание декабристам" — суровый хоровой монолог с преобладающим звучанием мужских голосов. "Песня о Степане Разине" оживляет традиции русских эпических молодецких песен с октавным разлетом голосов в моменты кульминаций. Хор "Стрекотунья-белобока" напоминает веселые скороговорочные припевки. Оттолкнувшись от музыкальной интерпретации этого же текста Мусоргским (имитация подскоков, пустого сорочьего стрекотания), Шебалин создает свою версию, отличающуюся большей компактностью, контрастами между разделами формы. Последний хор — "Эхо" — построен на антифонном сопоставлении хорового tutti и группы имитирующих голосов, восходящем к доклассическим принципам русской хоровой музыки.

Хоровая область остается ведущей и в последующее десятилетие творчества Шебалина. Из написанного в это время наибольший интерес представляют два опуса детских хоров a cappella, созданных в последний год жизни композитора (1963), — "Моим внучатам" (для дискантов и альта). Эти сочинения привнесли много нового в хоровую музыку мастера. Пожалуй, они были первыми сочинениями для хора a cappella в нашей детской музыке, написанными выразительным современным языком. В то же время

некоторые черты сближают их с хоровой культурой Возрождения, это модальность, преодоление единого тонического центра.

Шебалин — первый классик современной отечественной хоровой музыки в подлинном и высоком смысле этого определения, он "возродил традиции великолепного русского письма a cappella с типичной для него опорой на совершенное профессиональное исполнительское мастерство, неисчерпаемые вокальные возможности, на красоту звучания"[124]. Влияние Шебалина было определяющим в нашей хоровой культуре 50-х годов. Оно выразилось в приверженности к a cappell'ным составам, к строгой и сдержанной манере, к "мини-циклу" — от трех до шести миниатюр, объединенных тематикой или монографическими текстами. Такой тип сочинений преобладает у В. Салманова и Г. Свиридова, выдвинувшихся как крупные представители отечественного хорового искусства как раз в тот период. Высокопрофессиональные сочинения Свиридова, по стилю близкие хорам Шебалина, могут удивить разнообразием литературной основы: кроме русских классиков (Ф. Тютчев, С. Есенин) его привлекает поэзия многих других национальных школ (Я. Купала, Р. Гамзатов, Н. Хикмет).

К редким образцам немонографических циклов 50-х годов принадлежат пять хоров Свиридова на слова русских поэтов. Начальный хор "Об утраченной юности" (на фрагмент из IV главы "Мертвых душ" Гоголя) — настоящий шедевр, уникальный по идее и совершенный по воплощению. Переложить на музыку философскую прозу Гоголя, да еще в хоре — на это до Свиридова не отважился никто. Подобные опыты получат распространение в нашей музыке значительно позже. Певучий гоголевский слог, пронизанный беспредельной печалью и спокойствием, оформился у композитора в тягучие музыкальные фразы свободного метра с неповторяющимися интонациями, одновременно по-русски привольными и отягощенными глубочайшим смыслом. Два солиста: тенор (собственно текст) и сопрано (вокализ) — поддержаны хором, выполняющим как роль гармонического фона, так и усилителя философского начала.

"Об утраченной юности" — музыка совершенной красоты, в которой светится знаменная традиция. В православной линии свиридовского творчества (хоры к "Царю Федору Иоанновичу", хоровой "Концерт памяти А. Юрлова") ее можно считать первой ласточкой. Остальные хоры цикла уступают в выразительности вступительному и, к сожалению, постепенно утрачивают заданную им высокую философскую интонацию, отчего монолитность сочи-

---

[124] *Дмитревская К.* Хоры a cappella Шебалина в свете традиций русской хоровой классики // Музыка и современность. С. 119.

нения слабеет и степень связи миниатюр остается на сюитном уровне.

В 50-е годы область хоровой музыки была мало затронута языковыми поисками, как, впрочем, и большинство других жанров. Возрождение традиций дореволюционной отечественной хоровой культуры, давшееся с таким трудом, особенно способствовало сохранению академического стиля, в рамках которого композиторы добивались творческих успехов.

Не просто формировались пути хоровой музыки a cappella в других союзных республиках. Даже в Прибалтике в этой области творчества не складывается единой картины. Достаточно ровно, хотя и без взлета, она развивалась в Латвии (Яз. Мединьш, М. Зариньш). В Эстонии и Литве в 40-е — первой половине 50-х годов хоровая миниатюра приближается к массовой песне (хоры А. Будрюнаса на слова советских поэтов). Кстати, эта тенденция стала одной из определяющих по всей стране. В ряде республик, однако, отмечаются значительные достижения. Счастливое время переживала хоровая музыка a cappella в Белоруссии, успехи которой связаны с именами Н. Аладова, А. Богатырева, И. Кузнецова.

К этапным сочинениям этого периода следует отнести обработки для смешанного хора без сопровождения М. Бурханова "Народные песни". Помимо того что они явились первым образцом a cappell'ной музыки в Узбекистане, в них были намечены наиболее перспективные и органичные для певческого искусства Среднеазиатского региона принципы. Обработки получили высокую оценку специалистов-востоковедов, крупнейших музыкантов страны. Известный исследователь восточной музыки В. С. Виноградов утверждал, что Бурханов этим сочинением опроверг всевозможные домыслы об отсутствии у народов Средней Азии и Казахстана предпосылок к развитию хоровой культуры, а Т. С. Вызго указывала на открытие им заложенных в национальном искусстве возможностей многоголосного развития, находившихся в эмбриональном состоянии. Сочетание гомофонии и подголосочной полифонии, вокальная интерпретация инструментального двухголосия и другие приемы, найденные композитором, стали отправной точкой для развития жанра хоровой обработки в Средней Азии. Вообще этот жанр в послевоенное десятилетие более актуален для других союзных республик, чем для России или Прибалтики с Украиной, где классические принципы обработки были уже давно пройденным этапом, а иные лишь только исподволь складывались. К новой разновидности, возникшей именно в этот период и в наибольшей степени отвечавшей его ведущим установкам, надо причислить хоровую обработку современных советских песен, получившую распространение в некоторых республиках, особенно в Белоруссии.

В хоровой музыке этого периода стоят особняком "Десять хоровых поэм" Шостаковича (1951), новаторство и значительность которых были оценены не сразу. Имей цикл инструментальное сопровождение, были бы все основания считать его драматической кантатой. Справедливость требует, однако, оговорить, что это произведение в известной мере повторяет идею цикла Н. Рославца для голоса с фортепиано на стихи Е. Тарасова, который получил название "Песни о 1905 годе". Знал ли Шостакович о его существовании — неизвестно. Замысел цикла смел: представить под скромным и нейтральным названием "Десять хоровых поэм" завершенную картину революции 1905 года. Поэмы отделены от предыдущих "революционных" опусов композитора — 2-й и 3-й симфоний — более чем двадцатью годами. Их сопоставление показывает, какие огромные накопления произошли в его творчестве, как обогатилось музыкантское "слышание" этого времени. В цикле вылилась любовь Шостаковича к старому русскому революционному фольклору, знакомство с которым произошло еще в детстве. "Не знаю, в какой степени мне удалось передать дух эпохи, — признавался автор. — Но на музыке не могло не отразиться то громадное впечатление, которое всегда производила на меня русская революционная песня"[125].

Тексты поэм принадлежат мало известным сейчас поэтам конца XIX — начала XX века — Л. Радину, А. Гмыреву, А. Кацу, В. Тан-Богоразу. Эти "поэтические документы революции" будто пропитаны воздухом тех неистовых лет. Несмотря на сомнения Шостаковича, свидетельствующие лишь о высокой требовательности к себе, ему удалось "передать дух эпохи" с потрясающей силой. По выражению Л. Данилевича, "в его музыке — мрак старых казематов, горе и гнев..."[126].

Части поэмы вовлекаются в единый ток развития, которому присущи качества подлинного симфонизма. Тип симфонизма — драматический с волновой динамикой подъемов и спадов, мощными кульминациями. Отсутствие последовательно развиваемых тем компенсируется общностью интонаций, что дало повод некоторым критикам 50-х годов даже упрекнуть композитора в однообразии. Их инвариант представляет собой типический для революционной песенности оборот — ритмическую формулу дактиля в поступенном мелодическом движении. Этот оборот выполняет в цикле ту же роль, что в симфониях Шостаковича мотив-источник.

"Десять хоровых поэм" намечают путь к хоровой симфонии, однако сам композитор, развивая идею этого опуса, пришел не к

---

[125] Вечерняя Москва, 1951, 27 сент.

[126] *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. М., 1980. С. 162.

хоровой, а к инструментальной симфонии, но с огромной ролью песенного хорового тематизма. Таким сочинением стала 11-я симфония.

Драматургия цикла строится на переплетении интимных и массовых образов. Первый хор — "Смелей, друзья, идем вперед" — самый лаконичный из всех. Ему предназначена роль эпиграфа-призыва. Дух революционной одержимости передан сопоставлением чистых мажорных трезвучий, "трубными" квартовыми восклицаниями, скрытой маршевой поступью. Многие исследователи указывали на сходство этого хора с революционной песней "Слезами залит мир безбрежный". Часть "Один из многих" открывает интимную линию повествования, она рассказывает о гибели в тюремных застенках молодого революционера. Ее траурный тон, господство дактилических оборотов в сочетании с метрической свободой и пластикой указывают на очевидную параллель с Largo 6-й симфонии, где впервые в творчестве Шостаковича панорамно предстала индивидуально преломленная стихия русской песенно-революционной мелодики. Как и в симфонии, в вертикальной организации музыкальной ткани большую роль играет подголосочная полифония. Обратив в свое время внимание на этот процесс, академик Асафьев писал: "Тенденции Шостаковича к напевно-подголосочной полифонии — конечно, вне стилизации ее архаических форм — влекут его музыку ко все большей и большей национальной почвенности, как растущая в его мелодике распевность"[127].

Интимную линию цикла продолжают четвертый и пятый хоры — "При встрече во время пересылки" и "Казненным". Последний — надгробная эпитафия, в которой удивительным образом сплелись признаки баховского полифонического стиля и песен каторги.

При всей выразительности интимных образов главными, "пылающими" зонами цикла являются два массовых эпизода — "На улицу" и "9 января". Хор "На улицу" удачно назван одним из исследователей "музыкальной листовкой"[128]. Как и вступительная часть, это призыв, но не в виде программной декларации, а зовущий непосредственно к действию. Отсюда и различие композиционных решений. В первом случае — краткая преамбула, во втором — развернутая хоровая сцена изобразительного плана, зримо рисующая улицу, наполняемую народом, живую колышущуюся толпу. Часть является единственной среди всех десяти поэм, где

---

[127] *Асафьев Б.* Редкий талант // Сов. музыка, 1959, № 1. С. 23.

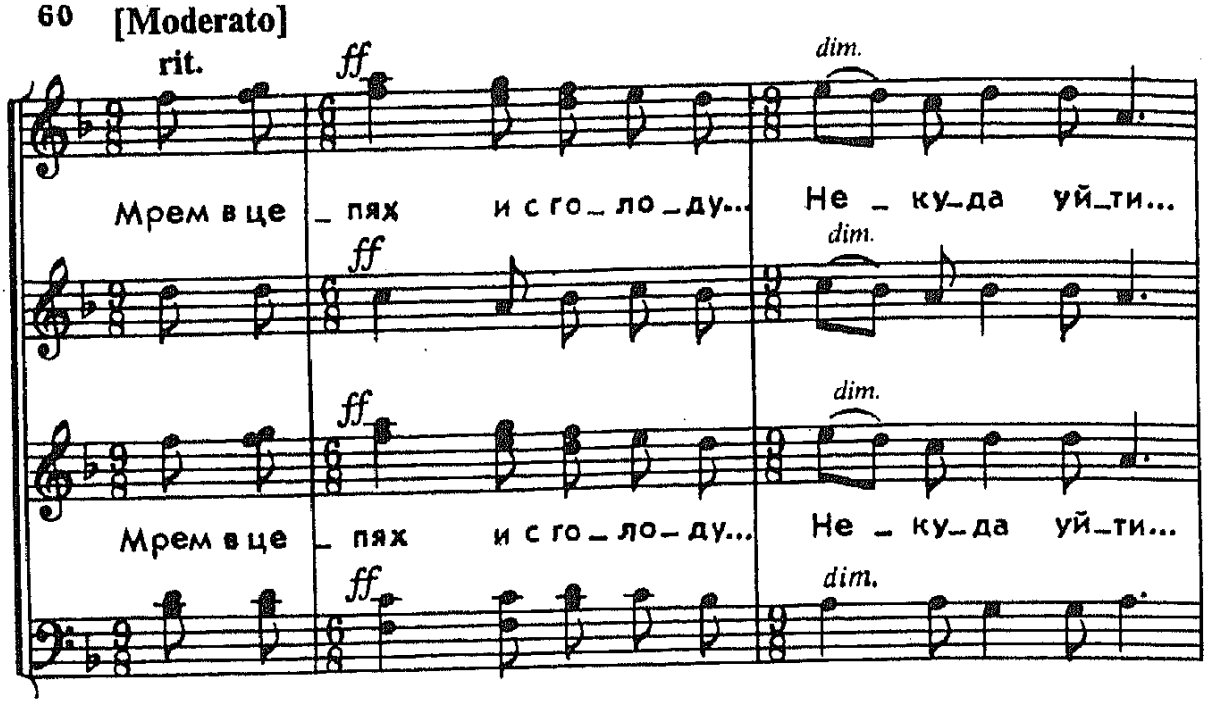
[128] *Вершинина И.* Хоровая музыка // История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 4. С. 215.

композитор полностью исключает триольные дактилические обороты, заменяя их энергичной ямбической формулой:  . Количество ее повторений исчисляется трехзначной цифрой. "Энергетическое нагнетание" становится необратимым и преобразуется в целенаправленный поток, который уже ничто не в силах остановить. Характер развития тематизма — сугубо инструментальный, что надо отметить особо, поскольку это едва ли не первая "заявка" на весьма распространенную ныне тенденцию.

Анализ мелодического строя хора окажется неполным без указания на связи с православными истоками. Они очень сильны и проявляются в абсолютной интонационной плавности, преобладании секундово-терцового поступательного движения. Как и в знаменной традиции, здесь наблюдается смещение устоев, колебание между опорными тонами. Может быть, поэтому эта часть так напоминает начальный истовый хор рахманиновской "Всенощной".

В других частях православная стилистика проявляется местами еще очевидней. Сейчас трудно сказать, было это сделано Шостаковичем сознательно или интуитивно. Но нет сомнения в том, что введение этого пласта обогащает не только интонационную лексику цикла, но и его поэтику, порождая свой уровень пересекающихся смыслов, извлекая из памяти все факты причастности православия к революции. Причастности, конечно, неоднозначной и сложной, но неоспоримой, ведь в 1905 году оно оказалось ближе к революции, чем к царизму, ведь определенные церковные круги (например, старообрядцы) до конца оставались на ее стороне, ведь народная вера, как и борцы-революционеры, оказалась в опальном, караемом ряду. Включение этого содержательного блока сообщает циклу глубину исторического постижения событий.

Часть "9 января" повествует о самом драматическом событии первой русской революции. Она написана с такой болью и страстностью, будто сами события произошли только вчера. Эта поэма может служить блестящим подтверждением известной истины, что острота переживаний большого художника не зависит от срока давности описываемых коллизий. Шостакович избрал для хора жанр плача, на новом историческом материале развив концепцию, интонационные и драматические идеи народных сцен "Бориса Годунова" Мусоргского. Следуя за своим великим предшественником, он показывает, как народ-проситель преображается в народ протестующий и требующий. Это влечет за собой и изменение плачевых интонаций: близкие фольклорным образцам вначале, они постепенно трансформируются в надсадный крик.



Из плачевой стихии в поэме выпадает лишь первый раздел. Его начинает краткая призывная тема — "Обнажите головы!" — суровый возглас, выражающий предельную концентрацию чувств и мыслей, фраза, за которой стоит смерть тысяч людей. А. Свешников вспоминал, что на репетиции сочинения Шостакович остановил исполнителей на этих словах, потребовав: "Выкрикните их! Истошно выкрикните!"

Как и часть "На улицу", хор "9 января" написан в сквозной динамической форме, фиксирующей все детали меняющейся ситуации. Есть в ней и ряд подчеркнуто изобразительных фрагментов, таких, как расстрел или смятение толпы, сопровождаемое чуть ли не сонорным воем женщин (ц. 49). Сцена расстрела создает почти физическое ощущение залпов, а ведь сделано это без единого инструмента, только ограниченными средствами хора a cappella! Аккорды marcato, взятые приемом attacca, звучат будто выталкиваемые ядра.

Исторический опыт осмысления художественного творчества привел к выявлению одной из существенных закономерностей: залог высокого художественного результата часто определяется богатством представленных в рамках одного произведения тенденций — содержательных, драматургических, стилевых. Как раз такое произведение являют собой хоровые поэмы Шостаковича, совместившие стиль русской революционной песни со знаменным распевом, приемы баховской полифонии с песнями каторги и ссылки, законченность каждой миниатюры с последовательной симфонизацией, камерность звучания с подлинной оркестровостью.

Первое исполнение "Десяти хоровых поэм" прошло спокойно и не приобрело значения события, однако за ним последовало создание ряда хоровых произведений о первой русской революции — четырехчастный цикл Я. Солодухо (1954), сюита А. Фляркoвского "1905 год". Близкие циклу Шостаковича по идее, они уступают ему и в оригинальности музыкального воплощения, и в психологической достоверности передаваемых событий. Лишь цикл В. Салманова "...Но бьется сердце" претворяет традиции Шостаковича творчески, исходя из поэтических и национальных особенностей революционных текстов Н. Хикмета.

Достижения Шостаковича будут достойно развиты в 60-е годы, когда многое из намеченного им — обращение к православным традициям, сближение цикла a cappella, с одной стороны, с кантатой, а с другой — с симфонией — сформируется уже в самостоятельные направления.

Начиная со второй половины 50-х годов советское кантатно-ораториальное творчество входит в полосу поступательного развития, постепенного завоевания передовых позиций, утраченных после блестящего взлета довоенных лет. Количество кантат и оратoрий значительно сокращается в сравнении с предыдущим периодом, но по художественному уровню они значительно выше своих предшественниц. Жанр как бы освобождается от "случайных попутчиков" — авторов, обращавшихся к нему не из внутренней потребности, а из конъюнктурных соображений, или по инерции вовлеченных в поток ораториального сочинительства, приобретшего тогда характер эпидемии.

Вторая половина 50-х годов хотя и не образует самостоятельного этапа в развитии жанра, но открывает большой, творчески интересный и плодотворный период. Именно тогда зачинались все характерные тенденции и процессы, позднее развернувшиеся широким фронтом. Среди самых важных, если не определяющих, надо выделить новое отношение к тексту. В этой сфере после затяжного безразличия и фактического омертвения разворачивается наибольшая творческая активность. Тщательная работа над литературной основой стала одним из важнейших условий возрождения в кантатах и ораториях индивидуальных концепций, почти исчезнувших в произведениях прошлых лет. Композиторы все чаще обращаются к классическому наследию нашей поэзии, еще не тронутому, не освоенному жанром, — Есенину, Блоку, Маяковскому[129],

[129] Исключение составляет лишь блоковский цикл Шапорина "На поле Куликовом".

чье самобытное творчество побуждает их искать соответствующие формы музыкальной интерпретации.

В противовес унификации содержательных и драматургических решений, в кантатах и ораториях послевоенного десятилетия все большую силу набирает тенденция к неповторимости каждого замысла, приводящая к созданию небывалого количества внутрижанровых разновидностей. Знаменательно, что это стремление к своеобразию проявилось прежде всего в произведениях, казалось бы, традиционной направленности, обращенных к темам революции и войны.

Первым таким сочинением стала "Поэма памяти Сергея Есенина" Г. Свиридова для тенора, смешанного хора и оркестра. Именно Свиридову принадлежит честь выведения жанра из кризиса. Год рождения поэмы — 1956 — точная дата начала нового этапа в развитии отечественной оратории, а также некий рубеж в творчестве самого композитора. Особое ее положение определено не столько качественными изменениями в музыкальном языке, сколько значительностью замысла, по глубине и масштабности превосходящего все, что было написано композитором раньше, редкой одухотворенностью и поэтичностью, дефицит которых так остро ощущался в музыке предшествующего десятилетия.

В "Поэме памяти Сергея Есенина" Свиридов совершил поворот к этико-философской кантате. Объединяющая идея здесь заключена не только в музыке, но и в слове и развивается как музыкально-поэтическая — «через сопоставление и взаимодействие образов, воплощенных и в стихах, и в музыке при минимальном использовании или полном отсутствии как сюжетного развития, так и специфически музыкальных "средств симфонизации"»[130].

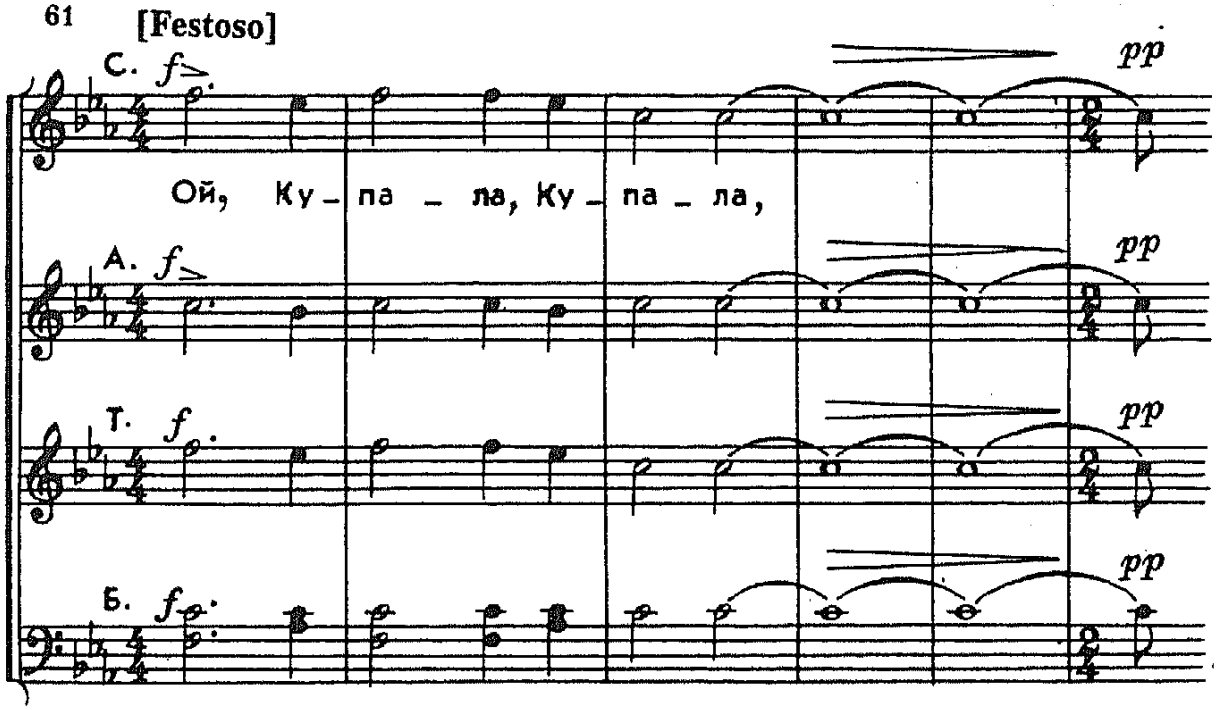
Есенин принадлежит к числу самых близких Свиридову и любимых им поэтов. В поэме его памяти он смог сделать то, что не удалось ни одному другому композитору, — раскрыть высокий надличный смысл есенинских стихов. Поэтому композитор написал не камерный вокальный цикл, а ораторию, давшую простор для выхода к широким эпическим обобщениям.

Своеобразие поэтической идеи цикла заключается в том, что Есенин предстает в нем не только как автор текста, но и как ее главный герой, причем сам образ поэта показан двояко: в объективном и субъективном плане. Объективный: поэт — как выразитель поэтического миросозерцания народа. Мысль эта раскрывается в двух центральных частях поэмы, V и VI, объединенных общим названием "Ночь под Ивана Купала". Первая из них рисует таинственный языческий обряд — начало начал искусства. Призрачное

---

[130] *Сохор А.* Традиции и новаторство в творчестве Свиридова // *Сохор А.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1983. Вып. 3. С. 288.

свечение мха и пней за замершей, будто прислушивающейся рекой передано мерцающим биением аккорда-педали *as-c-es-g* с басом *c* (свиридовская комплексная тоника). Полумистический пейзаж как бы разрывают крики мужских и женских голосов, взывающих к Купале и имитирующих древние заклички, которые композитор называл "прапеснями":



В этой атмосфере купальской ночи и будет рожден поэт, которому народ из собственных рук передаст свое духовное богатство, свой поэтический дар. "Матушка в Купальницу по лесу ходила" — здесь, перед центральным моментом произведения, когда, казалось бы, уже не остается временно́го резерва, Свиридов создает еще один прекрасный образ, отраженный в поэтике русского фольклора, — образ бредущей в лесу по ворожбиным тропам женщины. Ровные шаги-четверти, не скованные рамками строгого метра, чувство всепроникающего спокойствия, рожденного приятием всего сущего на земле, приближают этот образ к раскольнице Марфе.

Первое слово увидевшего свет поэта — "Родился я с песнями в травном одеяле" — отмечено широким песенным оборотом. Так композитор оживляет блестящую есенинскую метафору, в которой для него заключен весь смысл взаимосвязи собственного творчества с народными истоками.

"Ночь под Ивана Купала" принадлежит к поэтичнейшим страницам свиридовской музыки. Не изменяя основополагающему своему принципу — "если есть возможность изложить одну и ту же мысль более или менее сложно, всегда нужно без колебания выбрать второе"[131], композитор добивается максимальной выразитель-

[131] *Свиридов Г.* Слава человеку! // Сов. культура, 1960, 1 мая.

ности. Это качество ценил в Свиридове Шостакович, говоривший, что при малом количестве нот у него много музыки.

Субъективный аспект образа поэта связан с жизненной драмой Есенина, осознавшего неотвратимость "похорон" в революционную эпоху столь дорогой ему крестьянской России. Начиная с седьмого номера, обозначенного "1919...", в поэме нарастают трагические настроения. Часть "Крестьянские ребята" (№ 8) — одна из немногих быстрых в сочинении, Allegro vivo. Основанная на простейших трихордных попевках, она приближается временами то к русскому плясу, то к бойким частушкам. Текст при этом трагичен, хотя трагизм и скрыт за иронией: "Красной Армии штыки в поле светятся. Тут отец и сын могут встретиться". В оркестровой партии как своего рода микрорефрен взлетают гаммообразные пассажи наподобие молодецких залихватских посвистов. Такое решение исходит, конечно, из традиций Мусоргского и связано со специфической, глубоко национальной чертой — юродством, трагическим русским ухарством, глумлением над собой.

Следующая часть, "Я — последний поэт деревни..." (неточная реприза первого номера), обращена уже к внутреннему миру поэта. Ее отличает острый, драматический психологизм, не очень свойственный Свиридову. Есенинское противопоставление деревянных часов "железному гостю", что выйдет скоро "на тропу голубого поля", построено исключительно на одних символах, для воплощения которых Свиридов нашел тонкие, выразительные штрихи: незваный гость страшен и сообщается о нем почти шепотом (ремарка "говорком"), как бы съежившись, в попытке защититься.

Кульминация части приходится на самый медленный раздел — Largo (!) и при этом самый громкий — *ff* (!). Сохраняя сдержанность в партии солиста ("с великой скорбью"), Свиридов отдает экспрессию хору, который выплакивает вместе с поэтом всю накопившуюся боль. Психологически эта ситуация слеплена с народного образца, воспроизводит традиционные слагаемые похоронного ритуала. Столь же выразительно окончание части. Слова "Скоро, скоро часы деревянные прохрипят мой двенадцатый час" сопровождаются мерными, пустыми (без терции, как у Мусоргского) аккордами, замирающими на одиннадцатом ударе.

Последняя часть, "Небо — как колокол", начинается attacca и обрушивается всей мощью ослепительного звучания. Казалось бы, возникает очевидный контраст с предыдущей частью, но он внешний, ложный, так как финал не высвобождается полностью от трагических образов. Перед нами интересный пример намеренного несоответствия музыки и текста. Невозможно полностью поверить

в радость поэта, адресующегося к родине: "Ради вселенского счастья людей радуюсь песней смерти твоей".

Эта часть вызвала в свое время противоречивые оценки критиков; причиной тому, видимо, и послужила эта разнонаправленность музыки и текста, выразившаяся, в частности, в противоположности цвета неба у Есенина и Свиридова: у Есенина небо ночное (синий купол с месяцем-языком), а у Свиридова — озаренное солнцем. Вот почему А. Сохор писал, что "здесь словно поднимается солнце, и в его слепящем сиянии и блеске растворяется одинокая фигура героя"[132]. Слова о солнечном сиянии вызвали возражения Г. Головинского, одновременно и справедливые, и несправедливые, однако он безусловно прав, отмечая в финале "суровую истовость провозглашения непреложного"[133].

Заключительный раздел цикла раскрыл трагическое дарование Свиридова, вместе с тем продемонстрировав, что так называемая "свиридовская простота" может иметь очень сложную эстетическую основу.

С "Поэмой памяти Сергея Есенина" в русской современной музыке возродился давно утерянный интерес к крестьянской тематике, старине, обрядовой стороне жизни народа. Это было одно из первых сочинений, намечавших тенденцию "новой фольклорной волны"[134], хотя эстетика Свиридова, в отличие от последней, никогда не порывала кровных связей с богатейшим опытом русских классиков XIX века. В есенинском цикле они множественны, как нигде. Наиболее многочисленные параллели возникают, пожалуй, с Мусоргским, начиная с концепционных (обращение к переломным моментам русской истории), кончая частностями, о которых шла речь. В обрядовых и пейзажных номерах нельзя не заметить также корсаковских влияний, выразившихся не столько в звуковых "похожестях", сколько в поэтическом возвышении и нерасторжимости этих образных сфер.

Особо надо сказать о колокольном звоне, представленном в поэме, казалось бы, во всех возможных вариантах: от отдаленного монастырского (I часть) до вселенского благовеста финала. Наследуя русскую "колокольную" традицию, Свиридов одновременно отразил и есенинский символ родины, каковым для него являлся купол русской церкви.

---

[132] *Сохор А.* Традиции и новаторство в творчестве Свиридова // *Сохор А.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 3. С. 261.

[133] *Головинский Г.* Кантаты и оратории // История музыки народов СССР. М., 1974. Т. 5. С. 115.

[134] В современной интерпретации — "неофольклоризм" (термин Г. Григорьевой).

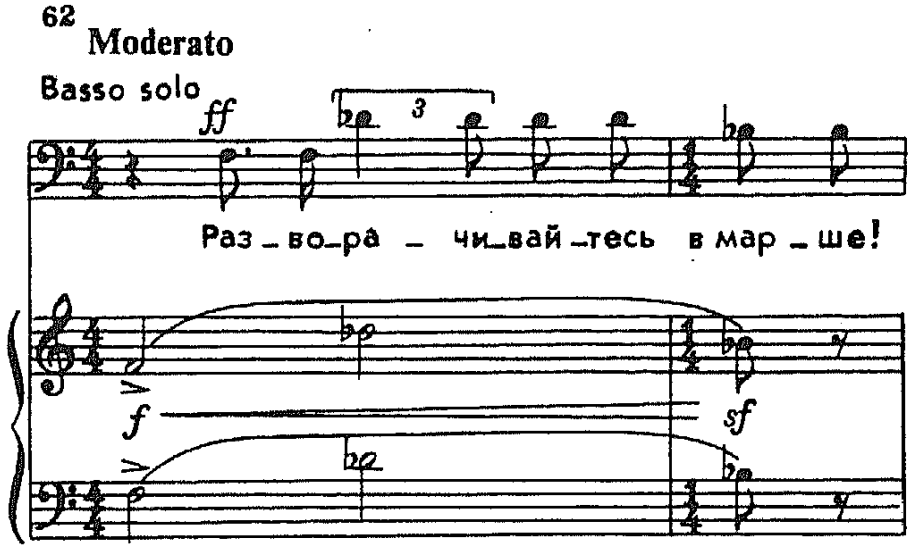
Влечение к старине, а вместе с ней и к фольклору, возрождается также в творчестве ряда других композиторов. Для одного из зачинателей неофольклоризма, В. Тормиса, фольклор, например, был всеопределяющим. С первых же сочинений — а это были хоры и кантаты — обнаруживается его желание проникнуть сквозь века к началу начал нации. Такова кантата "Калевипоэг" на текст эстонского эпоса. Композитор обратился к лаконичным полуречитативным руническим напевам как отправной точке в создании собственных мелодий. Небезынтересно, что на текст "Калевипоэга" уже была написана в начале 40-х годов кантата "Боевой рог" Г. Эрнесакса, но вопрос о приближении музыки к праформам, провоцируемом текстом, тогда был преждевременным и как эстетическая проблема не осознавался. Признаки неофольклоризма заметны и в литовской хоровой музыке того времени. Как и у эстонского автора, они возникали в результате обращения к самобытным народным текстам; таковы, например, хоры Б. Дварионаса, созданные на слова народных пословиц.

Через три года после "Поэмы памяти Сергея Есенина" Свиридов создает "Патетическую оратории" на слова В. Маяковского для баса, смешанного хора и большого симфонического оркестра (1959). Многое объединяет эти сочинения — обращение к прошлому страны, к теме "поэт и революция". Многое и разнит, прежде всего — трактовка образа поэта, устранившая на сей раз все биографические, личные моменты. Композитор сам объяснил, почему он тогда так сделал: "Я не старался изобразить Маяковского или его характер. Здесь именно поэт революции"[135].

"Патетическая оратория" отражает не столько отдельные стороны или факты революции, сколько всю ее в целом, как грандиозное событие небывалой патетики. Именно так воспринимал и воспроизвел в своих стихах революцию Маяковский. Присущая поэту эпическая укрупненность образов (о чем писала М. Цветаева: у него каждая деталь с рояль) приобрела в показе революции космический размах. Чтобы передать дух поэзии Маяковского, нужно было найти соответствующие средства. Такую возможность давала музыкальная гипербола. Открывающий ораторию "Марш" начинается словами трибуна (бас-соло), декламирующего строки знаменитого "Левого марша". Первый же оборот — находка. "Разворачивайтесь в марше!" — фраза описывает дугу, избегая восклицательных квартовых и квинтовых интонаций, которые неизбежно свели бы ее к схеме призыва:

---

[135] Из выступления по Всесоюзному радио 27 сентября 1974 года.



Интонационный рисунок, медленный темп, тембр низкого мужского голоса и грассирующее *р*, повторение которого определяет фонику строки Маяковского, как бы передают тяжелый разворот многотысячных колонн. Оркестр вторит солисту, хотя можно было бы ожидать, что с его ресурсами он возьмет главные функции на себя. Однако найденный прием оказался точен, так как передал магическую силу человеческого голоса, голоса поэта.

В ответ на обращение оратора твердой и грузной поступью начинается шествие народа (стихотворение "Наш марш"). Это как бы поступь самой революции — вновь музыкально-поэтическая метафора, которая сменяется еще более яркой. Марш внезапно прерывается, уступая звучанию органа. Подобное переключение вряд ли было бы оправданно в реалистической зарисовке, но оно закономерно в символическом ряду. Звуки органа словно врываются в просторы вселенной, поэт призывает небо примкнуть к их шествию: "Видите, скушно звезд небу! Без него наши песни вьем!"

В таком образном ключе Свиридов выдерживает крайние части оратории. Финал не уступает в монументальности преамбуле. Взяв за основу стихотворение "Необыкновенное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче", композитор выпускает из него бытовые подробности, эпизод чаепития. Благодаря этому меняется смысл: у Маяковского солнце снисходит на землю, у Свиридова поэт поднимается до солнца. Сюда, как и в I часть, введен орган. На его фоне, усиленный с помощью радио, несется голос поэта, озаряющего своей мыслью планету.

Передача подобных образов потребовала крупного плакатного штриха. Лапидарность стиля выражена в оратории не только в простоте, четкой графичности интонаций, но и в чистоте, "несмешанности" оркестровых и хоровых приемов.

Почти все исследователи, писавшие о "Патетической оратории", указывали на ее жанровое своеобразие и новизну. С подсказки самого автора за ней закрепилось определение "действа". "Мне хочется создать цельное монолитное музыкально-поэтическое действо — есть такое хорошее старинное русское слово", — говорил он сразу по окончании оратории по поводу нового, близкого ей замысла[136]. Кроме того, композитор не раз отмечал, что мыслит свои оратории как театральные сочинения, некие мистерии, допускающие исполнение на сценических площадках или открытом пространстве. Такие попытки были предприняты в Ленинграде, Новосибирске, Свердловске и оказались успешными. "Патетическая оратория" с ее многотысячным героем — людской революционной массой — и героем-трибуном приближается к мистериальным революционным действам 20-х годов, неповторимую атмосферу которых передал Маяковский в своей "Мистерии-буфф".

Черты театрального представления проявляются в "Патетической оратории" в наличии "действующих лиц", возникающих по ходу сочинения. Происходит это при переключении объективного плана повествования в личный, лирический, сопровождающемся переменой функций партии солиста. Пример такого рода дан во II части — "Рассказе о бегстве генерала Врангеля". Поначалу певец выступает в роли рассказчика, комментирующего зрительные картины, рисуемые оркестром: смятение бегущих, пулеметные очереди... Но слова "И над белым тленом, как от пули падающий, на оба колена упал главнокомандующий" воспринимаются уже как идущие от первого лица, от самого Врангеля — столько в музыке экспрессии, трагического, хоть и сдерживаемого отчаяния:



136 У Георгия Свиридова // Сов. культура, 1960, 30 июля.



Свиридов не стал шаржировать образ, как это неизменно делали устроители мистериальных действ 20-х годов, и тем сохранил высокий патетический строй сочинения, вписав в галерею его монументальных образов такой же масштабный образ "врага".

Часть разворачивается на фоне заупокойной молитвы (тризна по старому миру), звуки которой то совсем удаляются, то достигают полной мощи хорового tutti. Это уже кинематографический прием закадрового пения. Воздействие драматургических принципов кино сказывается также в монтажной стыковке эпизодов, при которой разные ракурсы, разные краски революции как бы сшибаются в едином динамическом потоке.

Совершенно особая проблема, встающая в связи с сочинением, — поэзия Маяковского и ее музыкальная интерпретация. Тут заключалась самая большая трудность, от преодоления которой зависел успех оратории Свиридова. Предпринятые до него попытки омузыкаливания Маяковского, как правило, заканчивались неудачей, несмотря на то что путь, выбранный авторами, — музыкальная декламация — казался единственно возможным. Свиридов первым из композиторов доказал, что Маяковского можно не декламировать, а петь, и стихи от этого не теряют, а выигрывают. В ряде случаев песенность лучше доносит их оптимистический настрой и энергию. Именно поэтому песенные фрагменты оратории — хоровой марш из I части, III часть ("Героям Перекопской битвы"), кода ("Я знаю — город будет") V части, последний раздел финала — в наибольшей мере определяют ее эмоциональный тонус.

Однако здесь скрывалась своя, уже чисто техническая сложность, особенно в маршевых разделах, так как у Маяковского часто даже в пределах одного периода меняется стихотворный метр, расстояние между ударными слогами. Свиридов преодолевает это с помощью приема, тонко подмеченного Г. Головинским и сформулированного им как «метрическое выравнивание с помощью не-

равномерной ритмики: мелкие длительности, пунктирные фигуры, ритмические остановки помогают уложить все "выпирающие" слоги в равные отрезки времени»[137]. Например, текст хорового марша I части дает в первой строке дактильную группу среди хореических, а во второй — перемену хорея на ямб, что Свиридов оформляет так:

64



Пойдя по пути вокализации Маяковского, Свиридов не отказался и от смешанных песенно-декламационных ("Наша земля") и чисто декламационных форм. Они представлены в начальном соло баса, в рассказе о бегстве Врангеля, в "Разговоре с товарищем Лениным". Поместив его перед финальным апофеозом, композитор завязал тут важнейший драматический узел: революция свершилась; что дальше? Поэт-глашатай становится мыслителем. Этот выход к психологизму, потребовавший привлечения богато разработанной декламации, укрупняет замысел, делает его более весомым.

В течение нескольких десятилетий приоритет в музыкальном освоении поэзии Маяковского отдавали Свиридову. Открытие в 80-е годы забытых имен и фактов истории нашей музыки потребовало коррекции многих устоявшихся положений, и в частности утверждения о первенстве здесь Свиридова. В 1979 году, через 22 года после создания, состоялась премьера драматории А. Карамановa "Владимир Ильич Ленин". Появившаяся возможность сравнения обнаружила множество совпадений в двух сочинениях, созданных независимо одно от другого. Имеется в виду не только замысел — озвучить поэму Маяковского, но и способы его реализации,

[137] *Головинский Г.* Оратория и кантата // История музыки народов СССР. Т. 5. С. 122.

например принципы работы с метрикой, о которых шла речь. Они расценивались как находка Свиридова, но представлены уже в некоторых фрагментах драматории Караманова. То же касается и театрализации, мистериальные же черты проявляются у Караманова еще отчетливее, чем у Свиридова.

Драматория Караманова поднимает ряд проблем, которые и сейчас нельзя считать разработанными в отечественном музыкознании. Маяковский в произведении и поется, и декламируется, причем мелодекламация захватывает такие временные пространства, на которые вряд ли кто бы отважился. Мелодекламация, однако, не приводит к упрощению, что можно было бы ожидать, а функционирует как сложное синтетическое образование. Контрапункт инструментального сопровождения и чтеца "работает" на взаимообогащение. Оркестровая партия полифункциональна: тут и звуковая детализация текста, и компенсация вокального интонирования, и, главное, эмоциональные и звуковые обобщения. Такой "груз обязанностей" тем не менее не перевешивает чаши весов в пользу оркестра, и, что любопытно, он даже стимулирует свободу и рельефность ритмической и интонационной импровизации в партии солиста-чтеца[138]. Важное приобретение декламации, которое дает контрапункт с оркестром, — невозможное при обычном чтении распределение темпов, когда целые блоки поэмы закреплены каждый за своим движением.

Весьма интересны параллели драматории с 11-й симфонией Шостаковича, созданной в том же 1957 году: общий дух волевого напора и неистовости, модуляции от героики к глубочайшей скорби подкреплены совпадениями отдельных конкретных решений. Так, "Малая увертюра" III части сочинения Караманова приближается к "цитатному" симфонизму 11-й Шостаковича и являет собой своеобразный парафраз на темы песен революции и гражданской войны.

К лучшим разделам сочинения Караманова, на рубеже 80 — 90-х годов еще не получившего однозначной оценки, принадлежит заключительный блок, повествующий о смерти и похоронах Ленина. Он демонстрирует одну из наиболее загадочных сторон творчества композитора — способность в рамках традиционной эстетики и языка мыслить нетрадиционными звуковыми образами. В финале драматории представлена вся известная атрибутика траурной музыки — и похоронное шествие, и плач, и имитация стенаний, но при этом в них нет ничего ходульного, избитого, впрочем, как и во всем сочинении.

Еще одно сочинение о революции — оратория-поэма В. Салманова "Двенадцать" по Блоку — оказалось менее удачным.

---

[138] Она была блестяще исполнена Е. Евтушенко.

Шесть частей поэмы[139] композитор подчинил логике симфонического развития, возрождая традиции отечественного ораториального творчества конца 30-х — начала 40-х годов, прежде всего Шапорина и Прокофьева. Это определило наличие сквозных тем. Одна из них подсказана любимым блоковским символом революции — образом разбушевавшейся стихии ветра. Тема состоит из серии порывов-импульсов (выписанная тирата) и обладает большими потенциями к развитию, которые композитор реализует в оркестровых эпизодах, связанных с изображением природной стихии.

Еще большее значение имеет тема Двенадцати, появляющаяся в важнейших драматических моментах оратории. От ее своеобразия и выразительности в большей мере зависел общий художественный результат, ведь образ Двенадцати у Блока последовательно укрупняется: от почти бытовой зарисовки ("В зубах — цигарка, примят картуз, на спину б надо бубновый туз!") до разрывающих реальные пространственно-временны́е границы, устремленных в будущее символических фигур. К сожалению, первоначальный облик темы — а в нем наряду с размашистостью интонаций и четким ритмом проскальзывали черты уличной песенки — нигде впоследствии в оратории не изменен, даже в коде последней части.

"Старый мир" представлен в сочинении с помощью традиционных, давно потерявших свежесть новизны гротескно-сатирических приемов, от чего отказался Свиридов в "Патетической оратории".

К сильным сторонам "Двенадцати" надо причислить мастерскую разработку хоровой партии. Отказавшись от солистов, Салманов распределяет реплики многочисленных персонажей между отдельными группами, создавая с помощью наложений и стретт полную иллюзию уличной словесной перепалки, непринужденных и живых разговоров ("Смерть Катьки"). Хоровая партия везде органична: и в изобразительных фрагментах ("Вьюга"), и в массовых динамичных сценах, и в эпизодах революционного шествия.

Переложить на музыку гениальную поэму Блока — задача невероятной трудности. Не случайно, видимо, Свиридов, задумав создать свою ораториальную версию "Двенадцати", все-таки оставил этот замысел. Далеко не все убеждает и в произведении Салманова, но лучшие его черты получат развитие в последующих хоровых сочинениях композитора.

В самом конце 50-х годов со своей темой — войны и мира, — воплощаемой в крупных кантатно-ораториальных опусах, приходит в отечественную музыку А. Шнитке. В 1959 году он заканчивает кантату для сопрано, хора и симфонического оркестра "Песни

[139] "Ветер", "Двенадцать", "Старый мир", "Вьюга", "Смерть Катьки", "Вдаль".

войны и мира" — произведение еще не совсем самостоятельное, не свободное от влияний и драматургических штампов, не заслонивших, однако, признаков самобытного дарования композитора. В основу кантаты положены темы современных русских народных песен с заново написанными текстами (А. Леонтьев и А. Покровский).

Драматургия четырехчастного цикла кантаты весьма традиционна, так как дублирует логику развития, распространенную в большинстве советских "военных" опусов разных жанров: вначале картины мирного и счастливого времени (I часть), затем схватка с врагом (II часть), реквием по погибшим (III) и возрождение к новой жизни (финал).

Наиболее оригинальна, и с точки зрения решения военной темы и с точки зрения признаков своего, нарождающегося стиля, III часть. Выдержанная в одном образном и интонационно-ритмическом ключе, она воспринимается как законченное произведение и обладает сильным эмоциональным воздействием. Народная тема, выбранная для части (песня "Захотел мальчик жениться" — о трагическоой любви и смерти юноши), более других соответствовала чертам тематизма самого автора, если брать самый ранний период его творчества и послесерийный. Она основана на беспрестанном круговом вращении плачевой интонации — совсем в духе строения трагедийных тем Шнитке. Эта повторность закрепляет и усиливает первоначальное настроение, создает своего рода устойчивое эмоциональное поле — прием, который впоследствии широко войдет в творчество композитора.

Годом раньше кантаты композитор написал ораторию для меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра "Нагасаки", посвященную той же теме войны и мира, но раскрытую на совершенно ином сюжетном материале и иными средствами. Несмотря на то что "Нагасаки" предшествует "Песням войны и мира", в ней больше связей с последующим творчеством композитора, возможно оттого, что здесь отсутствует фольклорная ориентация, в принципе не близкая композитору.

Наиболее удачны в оратории драматические части, в особенности III ("В тот тягостный день"). Изобразительное начало и экспрессивное развиваются в ней синхронно, в момент катастрофы, казалось бы, разрушая грань, отделяющую художественное от реального. Средства, которыми пользуется при этом Шнитке, тогда, в конце 50-х годов, классифицировались как ультрасовременные, авангардные. Начинается часть страшным сонорным воем-визгом; на ударном фоне — броски кластеров; динамическое наслоение пластов прорезается канонами тем-тезисов. "По силе экспрессии

третья часть напоминает титанические кульминации военных симфоний Шостаковича", — справедливо отмечает В. Холопова[140]. Весь первый развернутый эпизод части — оркестровый: конкретизирующий текст тут только бы мешал. Но на пике кульминации Шнитке вводит хоровой плач без слов, переводя экспрессию нечеловеческого страха в экспрессию нечеловеческого горя.

Впечатляет безысходным трагизмом монолог матери (IV часть). Здесь совсем иной оркестровый колорит: призрачные, исчезающие, "неживые" звуковые блики (терменвокс, вибрафон, frullato четырех флейт).

Кантата "Песни войны и мира" и оратория "Нагасаки" демонстрируют черты, важные для понимания всего творчества Шнитке: социальную чуткость, тяготение к масштабным, общественно значимым темам. Эти сочинения показали, что рядом с Шостаковичем, вплотную подошедшим к последнему этапу своего творческого пути, формировался один из самых последовательных и талантливых его преемников. Шнитке "унаследовал" от Шостаковича не только обостренный интерес к социальному, но и традиции конфликтной драматургии, впервые раскрывшиеся в данных сочинениях.

Оставив в стороне процессы и факторы, насильно свернувшие жанр с естественного пути развития, подведем итоги его позитивных накоплений в 40 — 50-е годы. Военное время показало бесплодность творчества, скованного когда-то действенными, но к середине XX века исчерпавшими себя приемами и средствами патриотической кантатно-ораториальной музыки.

Что же касается последующего десятилетия, то сбрасывать со счетов все, что было тогда создано в рассматриваемом жанре, вряд ли справедливо. В "актив" этого периода входят лучшие фрагменты произведений Прокофьева и Шостаковича, и прежде всего написанные для детского хора части ораторий "На страже мира" и "Песнь о лесах" — по сути первые полностью лишенные обычной для тех лет конъюнктурности образцы детской хоровой музыки.

Сюда же надо причислить и жемчужину отечественного творчества для хора a cappella — "пушкинские" хоры Шебалина. Среди лавины сочинений, распространявших пагубную тенденцию примитивизации содержательно-эмоциональных основ искусства, они предстали как "островок" высокого классицизма, проявившегося и в строе чувств, и в профессиональном мастерстве. Эту традицию бережно хранят лучшие хоры Свиридова 50-х годов.

---

[140] *Холопова В.* А. Шнитке // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 262.

Особо надо выделить "Десять хоровых поэм" Шостаковича, отмеченных оригинальностью и одновременно неброскостью стилевого решения. В них улавливается одна из дорогих особенностей линии Танеева — Мясковского в русской музыке, связанной с вдумчивым, серьезным, сторонящимся внешней броскости высказыванием. Недаром поэтому хоровой цикл вместе с 11-й симфонией может быть назван лучшим музыкальным посвящением Шостаковича эпохе первой русской революции.

Творчество композиторов других республик на этом этапе если и выходило на союзный уровень, то ненадолго ("Кантата о Родине" Арутюняна), не выдерживая испытания временем, обнажавшим в нем общие пороки искусства последнего десятилетия сталинского правления. Однако хоровая и кантатно-ораториальная музыка в республиках интенсивно накапливала перспективные тенденции, отчасти сходные с направленностью развития жанра в России, но и самобытные, возможные лишь в условиях своеобразия национальных культур, что вызвало к жизни неповторимые формы интерпретации известных жанров (хоровые обработки Бурханова, "национализация" кантаты в творчестве Успенского и т. д.).

Развитие вокально-симфонического творчества во второй половине 50-х годов проходило в России под знаком разрушения канонов и поисков неординарных решений, определивших довольно пеструю картину жанра. Сложившуюся кантатно-ораториальную эстетику тогда демонстрировали лишь произведения Свиридова, в короткий срок сформировавшего свои принципы его обновления. Вершинами на творческом пути мастера в этот период следует признать "Поэму памяти Сергея Есенина" и "Патетическую ораторию".

Преддверие 60-х годов качественно отлично от предшествующих периодов хотя бы потому, что рассматривать изолированно художественные явления России и других регионов уже невозможно. Степень активности и тенденции развития во многом становятся общими при сохранении многообразия, что даст в недалеком будущем интересные и высокие творческие результаты.

Опера 40-х и 50-х годов

В развитии отечественной оперы 40-е, а в особенности 50-е годы были трудным периодом. Нелегко назвать другой жанр музыкального творчества, который находился бы под таким давлением политического руководства и его эмиссаров, призванных направлять творческий процесс и руководить деятельностью создателей художественных ценностей. Опера неизменно привлекала пристальное внимание высших эшелонов власти вплоть до самого "отца народов", жестко контролировалось все то, что пропускалось на сцену главного оперного театра страны, каким и поныне остается московский Большой.

Правда, в годы войны это давление несколько ослабло, поскольку академическая музыкальная деятельность была основательно потеснена теми формами художественного творчества, которые более эффективно могли выполнять задачи политической пропаганды, обращенной к миллионам людей. И такое частичное снятие жесткого контроля над работой музыкантов, обращавшихся к сценическим жанрам, сказалось благотворно как раз на решении задач, которые были поставлены временем в повестку дня. Не требовалось никаких директивных указаний сверху, дабы мастера музыки усердно выполняли свой патриотический долг, — они сами осознавали, что́ требуется от художников страны, вступившей в пору жестоких испытаний.

Именно в первые дни войны Прокофьев принял окончательное решение написать оперу на сюжет романа Толстого "Война и мир". И Прокофьев здесь был далеко не одинок — в годы войны возникли, а частично были осуществлены замыслы опер героико-патриотической направленности. На протяжении 40-х и 50-х годов создавались сочинения в русле привычной тематики, связанной с сюжетами революции и гражданской войны либо народно-освободительных движений. Можно назвать оперы "Любовь Яровая" В. Энке (1947), "Иван Болотников" Л. Степанова (1950), "Хождение по мукам" А. Спадавеккиа (1953), "Никита Вершинин" Д. Кабалевского (1955), "Дмитрий Донской" В. Крюкова (1947), "Степан Разин" А. Касьянова (1953, 2-я редакция), "Заря" К. Мол-

чанова (1956), "Чапаев" Б. Мокроусова (1942), "Суворов" С. Василенко (1942), "Емельян Пугачев" М. Коваля (1942) и получившую столь громкую известность отнюдь не благодаря своим художественным достоинствам "Великую дружбу" В. Мурадели (1947).

Если обратиться к оперным сочинениям композиторов, представлявших другие союзные и автономные республики нашей страны, то там по-прежнему преобладали сюжеты, связанные с борьбой народов за свободу против поработителей или с судьбами народных героев и великих деятелей прошлого, чьи имена овеяны легендами. "Богдан Хмельницкий" К. Данькевича (1951) на Украине, "Андрей Костеня" Н. Аладова (1948) и "Кастусь Калиновский" Д. Лукаса (1947) в Белоруссии, "Огни мщения" Э. Каппа (1945) в Эстонии, "Сказание о Тариэле" Ш. Мшвелидзе (1946) в Грузии, "Давид-бек" А. Тиграняна (1950) в Армении, "Низами" А. Бадалбейли (1948) в Азербайджане, "Улугбек" А. Козловского (1942) в Узбекистане, "Бахтиор и Ниссо" С. Баласаняна (1954) в Таджикистане, "Лейли и Меджнун" Ю. Мейтуса и Д. Овезова (1946) в Туркмении, "Манас" В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере (1946) в Киргизии, "Биржан и Сара" М. Тулебаева (1946) в Казахстане, "Салават Юлаев" З. Исмагилова (1955) в Башкирии — вот далеко не полный перечень опер, связанных с преобладавшей в 40-е и 50-е годы тематикой. Все эти сочинения были созданы в разное время, но увидели свет рампы преимущественно в годы, последовавшие за окончанием войны. Отдельные постановки, осуществленные оперными театрами в военное время, не стали крупными событиями в музыкальной жизни страны, как не удержались в репертуаре спектакли, созданные "по горячим следам" войны.

Следует отметить, что попытки "быстрого реагирования" на ее события не привели к сколько-нибудь значительным успехам, — видимо, необходимо было время для того, чтобы художественно осмыслить величие исторических свершений и осознать их истинный смысл. Ни опера Д. Кабалевского "В огне" (1943), ни появившиеся позднее "Севастопольцы" М. Коваля (1946), ни "Князь-озеро" И. Дзержинского (1947) не смогли приблизиться к тому высокому уровню, который был установлен прославленной "Ленинградской симфонией" Д. Шостаковича. Лишь ближе к началу 50-х годов появились примечательные для своего времени сочинения, заключавшие в себе нестандартные решения, которые оживляли сюжетные схемы, выдержанные в духе сложившейся конъюнктуры. В первую очередь следует назвать оперы "Семья Тараса" Д. Кабалевского (1950) и "Молодая гвардия" Ю. Мейтуса (1947). Печать нормативной эстетики, конечно, была оттиснута и на этих сочинениях. Но в них очевидны попытки отойти от сюжетной схемы, от прямолинейной плакатности в обрисовке живых характеров людей. В этом смысле особенно удались образы юности с прису-

щей ей героической романтикой, что нашло отражение в характеристике целомудренно-чистой Насти в опере Кабалевского и в коллективном портрете молодогвардейцев, представленном в их "Клятве" — лучшей странице оперы Мейтуса. И все же в целом названные оперы не возвышались над привычными представлениями о том, как должна быть показана война в художественном творчестве. Та поляризация добра и зла, когда "свои" становились носителями всех мыслимых добродетелей, а враги представали лишь злобными и глупыми исчадиями ада, выдерживалась в оперном творчестве столь же неукоснительно строго, как и в сочинениях официозной художественной литературы типа "Молодой гвардии" А. Фадеева. Ни о каких попытках отразить войну в ее неприкрашенной наготе не могло быть и речи, а минимальные отступления от канонов соцреализма вызывали немедленную реакцию репрессивной критики. Если даже упомянутый роман Фадеева подвергся нареканиям в его первой редакции за то, что в нем, по мнению высоких инстанций, недостаточно была подчеркнута роль партии, направлявшей сопротивление врагу, то что могли ожидать иные деятели искусства, пожелай они хоть на йоту уклониться от директивных норм.

Впрочем, осознанно такого желания у подавляющего большинства советских художников в те годы и не было. В пору Великой Отечественной войны образ врага, представавший в пропагандистских материалах, был единственно возможным и естественным — людям надо было внушить ненависть к захватчикам, показать их моральную низость. Неудивительно, что и в операх на сюжеты войны враги представали как примитивные и злобные садисты и мучители, а "свои" — как бестрепетные герои, носители высоких духовных ценностей.

Еще хуже обстояло дело с операми на сюжеты послевоенной действительности. Таких сочинений было немного, но они ориентировались на ту официально признанную литературу, которая выдвигалась прессой в качестве образцовой. Можно ли было ждать художественных открытий от таких сочинений, как "Далеко от Москвы" И. Дзержинского (1954) на сюжет лживого в своей основе романа В. Ажаева, либо от "Кавалера Золотой Звезды" Ю. Бирюкова (1956), написанного на основе тогдашнего литературного официоза С. Бабаевского?

И все же полностью перечеркнуть все сделанное композиторами в оперном жанре в тот нелегкий для судеб нашей культуры период было бы исторической несправедливостью. Каждый из тех мастеров музыки, кто обращался к оперному жанру, в меру своих сил и возможностей стремился поддержать гаснущее пламя традиции. И в том случае, когда он как музыкант искал, а порой и находил нестандартные драматургические и интонационные решения,

его работа получала оправдание. Хотелось бы выделить два сочинения, которые, несомненно, сыграли немалую роль в развитии национальной оперной культуры. Речь идет об опере "Вэтэн" ("Родина", 1945) тогда еще молодых азербайджанских мастеров К. Караева и Дж. Гаджиева и об опере "Джалиль" крупнейшего мастера татарской музыки Н. Жиганова (1957).

Опера "Вэтэн", конечно, ни в коей мере не преодолевает сложившиеся каноны — и в ней даны гротесково заостренные образы фашистских захватчиков, представлены развернутые хоровые сцены, выдержанные в приподнято-гимнических тонах. Но в лучших страницах оперы оригинально претворены традиции ашугской музыки, отражены свойства мугамов, лирических песен, народных танцевальных мелодий. Немаловажной оказалась и роль симфонических эпизодов оперы, где выковывался стиль, такой характерный для оркестровой музыки Караева.

Опера "Джалиль" — одно из первых сочинений, представивших столь важный для последующего развития жанра в стране тип "оперы-монолога", где в центре событий находится судьба одного героя — великого татарского поэта Мусы Джалиля, автора одного из наиболее искренних и правдивых документов войны, прославленной "Моабитской тетради". Оригинальный замысел оперы определил ведущую роль сольных высказываний героя — арий и монологов, где апелляция к песенному творчеству народа (символическое значение приобретает мелодия песни "Зиляйлук") не исключает ярких музыкально-декламационных характеристик. Образ поэта раскрыт многогранно — ему придан мелодико-тематический комплекс, где героико-патетические темы (тема подвига) сочетаются с лирически-напевными, связанными со светлыми воспоминаниями, оживляемыми воображением узника фашистского застенка. Вместе с тем опера Жигановаа еще не порывает до конца со стилем героически-монументального представления — велика в ней роль развернутых хоровых сцен, прослаивающих основное действие.

Справедливости ради стоит отметить, что в оперном творчестве композиторов той поры определенное место заняла также тематика, связанная с отечественной и зарубежной классикой. Конечно, ни "Бэла" Ан. Александрова (1945, 2-я редакция), ни "Маскарад" Дм. Толстого (1957), ни "Каменный цветок" заявившего о себе уже в первые послевоенные годы К. Молчанова (1950) не стали крупными достижениями оперного творчества. Но в них было выражено стремление пойти против течения, отойти от засилья политической тенденции и повернуться к вечным темам, далеким от злободневности. В этом смысле можно отметить пусть скромные, но несомненные успехи в жанре комической, а точнее, лирико-комедийной оперы, представленные в сочинениях Т. Хренникова

("Фрол Скобеев", 1950) и Д. Шебалина ("Укрощение строптивой", 1957). Но даже здесь не всегда удавалось избежать пагубного давления нормативных установок. Так, первая редакция оперы Хренникова, первоначально задуманной в лирико-комедийном ключе, затем стала искусственно преобразовываться в народную музыкальную драму, что крайне отяжелило спектакль. В дальнейшем композитор создал новую редакцию оперы (1967), выдержанную в духе избранного жанра, и под названием "Безродный зять" она утвердилась в оперном репертуаре.

В общей панораме оперного творчества комический жанр был всего лишь ответвлением от ведущей, или, как тогда было принято говорить, "магистральной" линии, представленной героико-эпическими спектаклями. Сложилась система эстетических представлений и критериев, на которую ориентировались создатели новых оперных произведений. Речь шла не просто о жестких нормах, насаждаемых сверху, — сами эти нормы вырабатывались в практической деятельности и принимались оперными коллективами как естественные, отражавшие саму природу жанра. Беда заключалась в насильственном насаждении определенного направления в оперном творчестве и в оперной режиссуре — направления, завоевавшего тогда безраздельное господство.

Каковы же основные черты этого направления? Опера представлялась его сторонникам прежде всего как монументальное зрелище, в котором должны были быть заняты значительные по численности исполнительские силы. Это естественно приводило ко включению широкомасштабных массовых сцен с участием хора. Но ошибочно предполагать, будто трактовка таких сцен была строго выдержана в ораториальном ключе. Стремление к "реализму", к ложно понимаемому правдоподобию не миновало и оперную сцену. Потому всячески поощрялось участие ведущих театральных режиссеров (например, Н. Охлопкова), которые стремились отойти от статуарности, придать поющей массе динамичность, заставить хор жить на сцене.

Подобная противоречивость отражалась и в отношении к другим оперным формам. Принципы, положенные в основу "песенных опер", были осуждены — теперь от композитора требовались развитые арии, ансамбли при сведении декламационного начала к необходимому минимуму. Эта установка предполагала принципиальную ориентацию на классику прошлого столетия. Но сколько-нибудь сведущие деятели театра не могли не знать, что именно классика, в частности русская, представила великие шедевры, где господство обрел так называемый ариозно-декламационный стиль, отличительной чертой которого стало органическое слияние кантилены и выразительной декламации, отражающей смысл отдельно взятого, ключевого слова, мельчай-

шие нюансы пропеваемого текста. И если стиль Вагнера еще можно было не принимать в расчет, допуская на сцену лишь его оперы дрезденского периода, то с Мусоргским оказалось много сложнее. На словах его превозносили, на деле же отвергали такие советские оперные произведения, где именно принципы Мусоргского были основополагающими. Драматическая судьба "Катерины Измайловой" Шостаковича и оперного театра Прокофьева могла бы послужить наглядным примером. Предпочтение оказывалось номерному принципу оперной композиции, что, по сути дела, шло вразрез с ведущими тенденциями развития оперного театра XX века, где именно сцена, основанная на принципе сквозного развития, заняла ведущее положение. Уроки Вагнера, Мусоргского, Даргомыжского были если не напрочь забыты, то, по крайней мере, представлены как уклонение от все той же магистральной линии оперного монументализма. Поэтому в новых операх и появились многочисленные арии, дуэты, ансамбли, хоры, которые звучали особенно неестественно в устах людей, одетых в современные костюмы. Задача воплощения средствами вокала интонационного строя современной бытовой речи мало занимала композиторов, создававших новые сочинения в угоду сложившейся конъюнктуре.

Но и постановщики ничуть не отставали от композиторов. На оперной сцене прочно утвердился декоративный стиль, виднейшими представителями которого были такие несомненно одаренные мастера, как Ф. Федоровский и П. Вильямс. Уже тогда получил распространение стиль псевдоправдоподобия, начисто исключавший аскетично-условные решения. Посетители Большого театра, к примеру, и тогда в значительной мере представлявшие приезжих и иностранных туристов, только что побывавших на Красной площади, приходили в восторг от великолепного зрелища, где они узнавали знакомые картины — храм Василия Блаженного, кремлевскую стену, выписанную с невероятной точностью. Азиатская пышность и великолепие отличали декорационные решения не только тех опер, которые требовали такого подхода в силу своей природы (например, в постановке "Аиды" Верди), но даже там, где они противоречили камерному стилю оперного произведения.

Утяжеление спектакля постановочными эффектами, подчеркивавшими монументализм зрелища, особенно больно било по советской опере. И ее стремились подвести под эталон торжественно-приподнятого спектакля, не исключавшего ни аффектированного драматизма, ни ходульной страстности лирических излияний, но завершавшегося неизменным апофеозом, прославлявшим величие подвига народного. Это формировало вкусы оперной публики, создавало одностороннее представление о русской опере, не давало возможности оценить по достоинству многогранность ее исканий. В таком подходе заключались причины позднейшего кризиса, ко-

торый и поныне определяет положение оперы в нашей стране, — драматический театр сумел быстрее и эффективнее приспособиться к изменившимся вкусам и пристрастиям людей. Гигантская машина оперного театра не смогла полноценно ответить на требования времени, поскольку радикальная перестройка на оперных подмостках была невозможна в силу неповоротливости и консерватизма, насаждавшихся многие десятилетия, что неизбежно убивало смелые замыслы постановщиков и принуждало их идти на губительные для искусства компромиссы. Но все это сказалось позднее, а в 40-е и 50-е годы симптомы будущего кризиса еще таились даже от пристального взора. Обманчивый призрак полного благополучия застилал глаза даже выдающимся мастерам, искренне убежденным, что их искусство столь совершенно, что не требует перемен.

Если подойти к оперной практике исторически и принять в расчет эстетические позиции, которыми руководствовались создатели спектаклей и принимавшая их публика, то трудно будет отрицать, что в рамках сложившегося направления появились крупные достижения. Речь должна пойти о постановках Большого театра, где ведущую роль сыграл дирижер Н. Голованов с единомышленниками. Расцвет его деятельности приходится на конец 40-х годов. Именно тогда были осуществлены его постановки "Бориса Годунова" и "Хованщины" Мусоргского (1948 и 1950), "Садко" Римского-Корсакова (1949). Сила этих спектаклей заключалась отнюдь не в том, что, как утверждала тогдашняя критика, в них будто бы удалось избежать статичности, внешней помпезности и утвердить "новые традиции исполнения эпического репертуара"[1].

Ощущение совершенства и гармоничности целого создавалось прежде всего благодаря единству музыкального решения, которое стало определяющим и отражало непреклонную волю дирижера-диктатора, создавшего великолепный ансамбль. Можно с уверенностью утверждать, что впоследствии никогда не была достигнута такая чистота звучания хора, его тончайшая нюансировка. Но главное заключалось, конечно, в высочайшем мастерстве ведущих исполнителей: А. Пирогова, М. Рейзена, М. Максаковой, Г. Нэлеппа, Н. Ханаева, А. Кривчени и несравненного И. Козловского, покорившего публику в совершенно неожиданной для него роли Юродивого в опере "Борис Годунов". Ощущение гармонии подкреплялось и работой художника Ф. Федоровского, режиссера Л. Баратова. Следует подчеркнуть, что монополия одного направления, губительная для развития искусства в более отдаленной перспективе, отнюдь не исключала блестящих достижений, — небывалая концентрация исполнительских сил, щедрое финансиро-

[1] Такое мнение высказал известный критик М. Сокольский (газета "Труд", 1949, 24 мая).

вание спектаклей открывали Большому театру возможности, недоступные остальным коллективам. Потому успехи других оперных театров страны были куда скромнее.

Однако и там периодически появлялись незаурядные работы. Так, государственный театр Латвии в одном только 1949 году поставил "Бориса Годунова" Мусоргского, "Сказание о невидимом граде Китеже", "Кащея Бессмертного" Римского-Корсакова, "Иоланту" Чайковского. Среди спектаклей Ленинградского театра оперы и балета выделилась постановка "Орлеанской девы" Чайковского с С. Преображенской в главной роли (1950) и "Псковитянки" Римского-Корсакова (1952).

Следует учесть, что, не располагая уникальными исполнительскими силами, сравнимыми с певцами Большого театра, многие коллективы других городов страны обладали относительно большей свободой в своей репертуарной политике. На оперных сценах появились шедевры классического репертуара, не входившие в привычный набор и полузабытые публикой. Таковы постановки "Сицилийской вечерни" Верди в Малом оперном театре (Ленинград, 1952), "Чародейки" Чайковского (Куйбышев и Свердловск, 1952), "Бала-маскарада" (Горький, 1950), "Дона Карлоса" Верди (Пермь, 1948).

Значительно меньше успехов достигли театры в постановке советских опер. Их доля в оперном репертуаре по-прежнему была невелика, и постановка новой оперы часто рассматривалась как неприятная необходимость, заставлявшая заниматься делом, заведомо обреченным на неуспех. И такую позицию театров можно было понять. Едва ли могли завоевать зрителей спектакли Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, как, например, "Любовь Яровая" В. Энке, "Хозяйка гостиницы" А. Спадавеккиа, "Станционный смотритель" В. Крюкова, осуществленные в 40-е годы, или спектакли Кировского (ныне Мариинского) театра "Князь-озеро" И. Дзержинского (1947), "Федор Таланов" В. Дехтерева (1955), "Иван Болотников" Л. Степанова (1951). То же можно сказать и о работах Пермского театра ("Севастопольцы" М. Коваля — 1952, "Хождение по мукам" и "Овод" А. Спадавеккиа — 1952 и 1957), о постановке опер Г. Крейтнера "В грозный год" в Саратовском (1957) и "Таня" того же автора в Новосибирском театре (1956). Художественный уровень этих работ оказывался невысоким далеко не всегда из-за недостаточного мастерства и одаренности авторов, а вследствие слишком усердного следования канонам нормативной эстетики. Так, в операх Спадавеккиа отразились свойства его привлекательного мелодического дарования, но прирожденный лирик вынужден был ориентироваться на совершенно чуждый ему стиль монументальных полотен. Неудивительно, что зритель оставался равноду-

шен к его произведениям и предпочитал новым операм испытанную, проверенную временем классику.

И все же следует оценить по достоинству упорный труд театральных коллективов, стремившихся дать операм советских авторов сценическую жизнь. Так, на Украине были поставлены "Семья Тараса" Д. Кабалевского, "Севастопольцы" М. Коваля, "В бурю" Т. Хренникова. Однако главное внимание уделялось национальному оперному репертуару. Можно назвать классические украинские оперы "Запорожец за Дунаем" С.. Гулак-Артемовского, "Наталку Полтавку" и "Тараса Бульбу" Н. Лысенко (в редакции Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского и поэта М. Рыльского), "Наймичку" М. Вериковского. В Белоруссии в 40 — 50-е годы прозвучали опера "Девушка из Полесья" и "Михась Подгорный" Е. Тикоцкого, "Маринка" Г. Пукста, "Надежда Дурова" А. Богатырева. В Латвии была возобновлена "Банюта" А. Калниньша, в Литве — поставлена опера "Марите" А. Рачюнаса, в Эстонии — "Огни мщения" Э. Каппа. Новые спектакли национального оперного репертуара появились и в Закавказье. Уже в 1946 году были осуществлены постановки опер "Сказание о Тариэле" Ш. Мшвелидзе и "Баши-Ачуки" А. Кереселидзе. Первая из названных опер привлекла внимание музыкальной общественности близостью к народным вокальным формам, величественной ораториальностью, импровизационной свободой гимнической мелодики. В Армении наиболее удачными оказались постановки опер на историческую тематику ("Давид-бек" А. Тиграняна и "Нунэ" А. Степаняна). Удача оперы "Давид-бек", завершенной после смерти композитора Л. Ходжа-Эйтнатовым, определилась нестандартностью разработки героической темы, решенной в лирическом ключе с опорой на песенность, отразившуюся в вокальных номерах, как сольных, так и ансамблевых и хоровых. Не случайно эта опера обрела долгую сценическую жизнь, сравнимую с успехом неувядаемой "Ануш". Крупнейшим достижением азербайджанской оперной культуры стала постановка оперы Ф. Амирова "Севиль" (1956). И в этой опере композитор отдал дань нормативной эстетике — личная драма представлена в ней на фоне жизни народных масс, что определило включение развернутых хоровых сцен; одна из них рисует демонстрацию, участники которой поют известные революционные песни ("Варшавянка", "Смело, товарищи, в ногу", "Марсельеза", "Интернационал"). Но художественная ценность оперы определяется прежде всего мастерской разработкой азербайджанского фольклора и мелодий в духе народных лирических песен и мугамов. Не отказывается композитор от ариозного стиля и вокальной декламации.

В развитии оперной культуры Казахстана и Средней Азии 40-е и 50-е годы стали временем дальнейшего утверждения тех принципов музыкально-драматического спектакля, которые сложились за

два десятилетия, предшествовавшие Великой Отечественной войне. Так, в опере М. Тулебаева "Биржан и Сара", премьера которой (7 ноября 1946 года) была признана крупным событием в истории казахской музыки[2], в центре повествования — народный певец Биржан Кожагулов, что стало традицией для ряда культур Советского Востока.

Естественно, что в этой опере широко использованы подлинные мелодии, сложенные поэтом-музыкантом. И это сообщает доходчивость произведению, заключающему в себе узнаваемое, понятное даже публике, неискушенной в тонкостях столь развитой формы европейской музыкально-сценической культуры, какой является опера. Крайне характерна для многих оперных спектаклей в Казахстане и Среднеазиатском регионе предельная политизация сюжета: носителями сил, противоборствующих народному герою, становятся жадные и злобные баи, косные установления феодального быта. Действие оперы проходит на фоне широкомасштабных сцен, чего требовала эстетика монументального музыкального спектакля. Но в соответствии с национальной традицией здесь содержатся картины народных массовых действ с их атрибутикой, подчеркивающей восточный колорит. Однако неизбежное использование хора, естественное для славянской и прибалтийской традиций, создавало специфические трудности для слушателя, воспитанного на монодической музыке. Композитор тем не менее нашел удачное решение — он применил в хоровой ткани произведения гармонические сочетания, характерные для казахской народной инструментальной музыки (кварто-квинтовые аккорды, параллельные смещения голосов, органные пункты)[3].

Столь же социологизированной оказалась и опера Е. Брусиловского "Дударай" (1953), действие которой связано с революционными событиями — борьбой бедноты против русских и местных богатеев. Характерная черта этой оперы — настойчивое декламирование идеи дружбы народов в том смысле, в каком ее тогда понимали. Это повлекло за собой использование наряду с казахским и русского фольклора. Ну и, конечно, непременным слагаемым драматургии стала картина народного восстания, данная в приподнято-героических тонах с применением постановочных эффектов, придававших зрелищу пышность и декоративность.

Нужно, однако, признать, что и авторы музыки, и постановщики спектаклей подходили к решению своих задач с полной отдачей творческих сил и порой добивались заметных успехов. При этом следование жестким установкам официальной эстетической

---

[2] Эта оценка дана Б. Ерзаковичем в кн.: История музыки народов СССР. М., 1973. Т. 4. С. 712.

[3] Об этом пишет Б. Ерзакович; см. упомянутую книгу, с. 714.

платформы вовсе не было для них вынужденным — они искренне верили в необходимость творимой на оперных подмостках легенды, выдававшей желаемое за действительное. И если подойти к их свершениям исторически, то нельзя не оценить плодотворности многих достигнутых ими завоеваний на пути к взаимообогащению культур Запада и Востока, преодолению тенденций к самоизоляции и национальной ограниченности, обрекающей в условиях современного мира любую традицию на провинциальную замкнутость и в конечном итоге даже вырождение.

Вместе с тем нельзя не отметить, что в развитии национальной оперы в республиках Средней Азии в 40-е и 50-е годы также не было существенного продвижения на пути более органичного претворения глубинных свойств фольклора и профессиональной музыки устной традиции в сочетании с освоением музыкального мышления XX века. Трудно было ожидать капитальных художественных открытий от постановки оперы "Гюльсара" Р. Глиэра и Т. Садыкова (Ташкент, 1949), созданной на основе музыкальной драмы, прозвучавшей еще в 30-е годы. Не удержались в репертуаре и оперы "Великий канал" М. Ашрафи и С. Василенко (1953) — очередное сочинение, восхвалявшее великие стройки, осуществлявшиеся с использованием принудительного труда, равно как и опера "Фархад и Ширин" Г. Мушеля и В. Успенского (1954), также созданная на основе одноименной музыкальной драмы.

Создание подобных оперных вариантов прежних музыкальных спектаклей было стимулировано кампанией против самого жанра музыкальной драмы, развернутой на страницах центральной печати (в журнале "Советская музыка"). В этом любимом народом, доходчивом жанре усматривалось нечто подобное примитиву "песенной оперы", которая была признана полностью преодоленной. Но аналогия эта в своей основе несостоятельна. Если "песенной опере" предшествовали великие шедевры русской оперной классики, то в ряде национальных республик СССР опера, по сути дела, создавалась заново. В таких условиях наиболее мудрым решением было бы именно параллельное развитие двух жанров музыкального спектакля — доходчивого и привычного для народного сознания и более сложного для восприятия, требовавшего усилий от слушателя. Гонение на музыкальную драму, попытки решить сложные проблемы художественного движения в приказном порядке, административными мерами тормозили естественный процесс и одновременно придавали ему ускорение в "желательном" направлении.

Сходная картина сложилась в ряде других республик Средней Азии. Историко-революционная тема, решенная в рамках монументального спектакля, возобладала в таджикской опере "Бахтиор и Ниссо" С. Баласаняна (1954), туркменский вариант популярного дастана "Лейли и Меджнун" представлен в опере Ю. Мейтуса и

Д. Овезова (1946), в Киргизии появился ряд опер содружества В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере: "Манас" (1946), "На дорогах Иссык-куля" (1951), "Токтогул" (1958). Справедливости ради следует отметить, что и в Средней Азии наряду с "магистральной линией" развития оперного жанра существовали и ответвления — допускалась также комическая опера. Можно назвать таджикскую оперу "Арус" А. Ленского (1947) и туркменскую оперу "Кемине и казы" А. Шапошникова и Вели Мухатова (1947). Практика соавторства национальных композиторов и их русских коллег по-прежнему процветала, хотя отношение к ней музыкальной общественности стало куда более сдержанным. Крупные мастера, представлявшие коренные национальности и в совершенстве владевшие как европейскими, так и местными традициями, появились позднее, лишь в 60-е годы.

Пристальное внимание политического руководства к развитию советской оперы не ослабевало и после 1948 года. Но как это ни странно, мишенью критических нападок стали оперы, вполне выдержанные в духе официально признанных установок. Не случайно также, что их объектом стали две оперы, принадлежавшие перу украинских композиторов.

В постановлении, принятом ЦК КП Украины вслед за документом ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, наряду с выпадами в адрес "своих" формалистов (Б. Лятошинского, Г. Таранова и М. Тица) содержались нападки и на тех мастеров, которые, по мнению политического руководства, находились в плену буржуазной, националистической идеологии (к их числу был отнесен М. Вериковский).

Однако трудно было найти какие-либо следы украинского национализма в опере Г. Жуковского "От всего сердца", созданной по широко разрекламированной литературной поделке Е. Мальцева и с помпой поставленной на сцене московского Большого театра в 1951 году. Спектакль был подвергнут грубой критике в редакционной статье газеты "Правда" под заглавием "Неудачная опера" (19 апреля 1951 года). Сложность ситуации (не считая уничтожающе-резкого тона этого документа) заключалась в том, что произведение украинского композитора, действительно, нельзя было признать сколько-нибудь крупным достижением: опера была неудачной, а местами попросту смехотворной[4]. Но сваливать на это сочинение все грехи создателей спектаклей на советскую тематику, которые не смогли вырваться из тисков конъюнктуры и выводили на оперную сцену образы, приукрашивавшие, лакировавшие жес-

[4] На оперной сцене было выведено заседание колхозного правления, где главного героя упрекали в предпочтении звена бригаде в тон развернувшейся в прессе очередной пропагандистской кампании.

токую действительность, было верхом лицемерия. Поэтому надо признать справедливость постановления от 28 мая 1958 года также и в той его части, которая касалась оперы Жуковского, хотя истинные причины неудачи композитора не были раскрыты в этом половинчатом документе.

Другой документ, опубликованный в "Правде", касался оперы К. Данькевича "Богдан Хмельницкий" (1951). Сама опера, выдержанная в духе героико-патриотических действ, заключала в себе определенные достоинства. Наиболее удачными в ней оказались как раз те эпизоды, которые не вписывались в пышность, парадность монументально-героического стиля. Речь идет о музыке, использующей народные песни или близкой народным напевам. И даже в массовых сценах оперы, развернутых многопланово, в духе народной музыкальной драмы, впечатляет выразительность мелодий, отражающих свойства эпических фольклорных жанров — исторических песен и дум. Нельзя отказать опере и в яркости интонационных характеристик действующих лиц — главных и второстепенных.

Тем не менее это произведение не понравилось "отцу народов", и авторам было предложено в ультимативной форме переработать произведение (его вторая редакция появилась в 1953 году). Об уровне критики можно судить хотя бы по упреку, согласно которому композитор будто бы отошел от традиций русской классики, отказавшись вывести батальную сцену на оперных подмостках. Нелепость этой претензии была столь очевидна, что в дальнейшем не было возражений против компромиссного решения — взамен батальной сцены дать развернутый симфонический антракт наподобие "Сечи при Керженце" из "Китежа" Римского-Корсакова.

При всей губительности установки на монументально-героический спектакль как основную форму, которую должны были культивировать композиторы вне зависимости от склада своего дарования, индивидуальных вкусов и предпочтений, будет неверно полностью зачеркивать реальные успехи, достигнутые в рамках ведущего направления. Прежде всего здесь следует выделить спектакль Большого театра "Декабристы" Ю. Шапорина (1953).

Сочинение это писалось в течение длительного времени — история его создания по продолжительности сравнима с работой Бородина над оперой "Князь Игорь". Первоначально замысел оперы, отраженный в либретто прославленного писателя А. Н. Толстого, обласканного политическим руководством страны, был далек от стремления воссоздать драматизм судеб первых в истории России борцов против тирании. Было задумано сравнительно скромное по масштабам произведение, посвященное любви русского офицера Анненкова и безвестной француженки Полины Гебль. Создание оперы растянулось на десятилетия, в течение которых происходили

многие события в истории страны, изменялись и нормативные установки о должном в оперном искусстве; лирическая драма "Полина Гебль" трансформировалась в героико-эпическую оперу "Декабристы", в которой "утепляющая" тема личных взаимоотношений любовников отошла на второй план.

Такая переориентация происходила под прямым давлением руководства культурой — варианты постановки обсуждались на многочисленных совещаниях с участием историков, требовавших возможно более точного воспроизведения событий декабрьского восстания, наиболее полного отражения тех представлений о нем, которые утвердились в официальной науке. Вот почему особое внимание обращалось на шестую картину оперы "Сенатская площадь", которая сильно пострадала под давлением непрошеных советчиков.

Композитор в силу своего уступчивого характера покорно принимал все требования, предъявлявшиеся к нему в ультимативной форме. Он ввел в партитуру оперы нового героя — Пестеля, который не имел прямого отношения к основным сюжетным линиям сочинения, но был необходим по той причине, что без него когорта героев выглядела бы неполной. В конце концов Шапорин отказался и от главной героини, поскольку блюстители нормативной эстетики сочли непатриотичным выдвижение на передний план какой-то французской портнихи взамен русских женщин-аристократок, воспетых Некрасовым. Так появилась неимущая русская дворянка Елена, а в роли ее возлюбленного выступил мало кому известный Щепин-Ростовский.

Разумеется, опера, посвященная неудавшейся революции, была немыслима без развернутых массовых хоровых сцен. И так как народ должен был быть показан многогранно — в радости и горе, наряду с трагическими событиями декабрьского выступления в оперу вошла также сцена ярмарки с залихватски-веселым хором, песнями цыган и прочими аксессуарами, знакомыми еще по "Петрушке" преданного тогда анафеме Стравинского. Ну и, наконец, как же обойтись без пышного бала с участием государя императора, даровавшего скромной девушке неслыханную милость — разрешение следовать в Сибирь за осужденным мужем. Все эти сцены не стали в ряд наиболее удачного, что имеется в единственной опере Шапорина. По самой природе своего дарования композитор совершенно не тяготел к острому драматизму, поэтому сравнение с эталоном, каким признаны народные музыкальные драмы Мусоргского, явно не в пользу мастера. Не случайно главный персонаж контрдействия царь Николай не удался Шапорину — взамен живого героя, обуреваемого страстями, выступила обобщенная маска, своего рода символ самодержавного гнета.

Но было бы несправедливым полностью зачеркивать даже такие сцены, где под давлением власть имущих незаурядный мастер насиловал свое дарование. Там, где требовалось музыкальное обобщение, где действие останавливалось и вступала в свои права музыка, отражавшая смысл событий, раздумье о них, Шапорин был на высоте. Среди впечатляющих фрагментов массовых сцен можно назвать песню ночного сторожа (3-я картина), хор солдат "За Дунаем, за Дунаем за рекой", под который происходит их выход на Сенатскую площадь, скорбный монолог умирающего старого солдата, завершающий 6-ю картину оперы. Одним словом, сила Шапорина как композитора раскрывалась в моменты подготовки решающих событий и в выражении реакции по их завершении, но не в живописании самого действия, в обрисовке которого сказалась прямолинейная иллюстративность. Не было у композитора и склонности к жанровой характерности; так, создавая интонационный портрет цыганки Стеши, он ограничился типовой, расхожей "цыганщиной", напоминавшей еще популярные в 30-е и 40-е годы романсы в исполнении тогдашних звезд — Ляли Черной, Тамары Церетели.

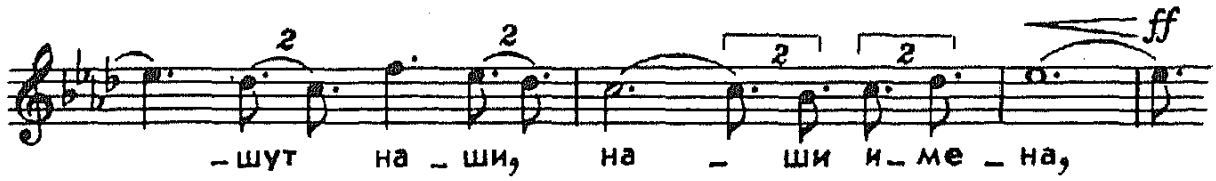
Наибольшая удача сопутствовала композитору в героико-эпических страницах оперы, где открывался простор для торжественных провозглашений, героического порыва, раскрываемого в гимническом распеве. Главным достижением стал коллективный портрет декабристов — именно здесь были найдены великолепные мелодические обобщения, где эпическая широта и неторопливость неуклонного развертывания-расцветания сочеталась с полетностью романтической мечты:

1

Quasi più mosso

Действие I, картина 2-я, квинтет из № 9





В мелодии, где звучит известный текст послания Пушкина "К Чаадаеву", счастливо сочетаются героический призыв, чисто русская распевность, разлив песенной стихии, чеканная строгость очертаний. Традиции Глинки и Бородина нашли в этой музыке прекрасное продолжение.

Сцены с участием героев декабрьского движения становятся тем выражением порыва к действию, который объединяет героев. Такова 4-я картина оперы "У Рылеева". Напрасно было бы искать в ней воплощение тех собеседований, которые реально вели между собой члены тайного общества за бутылками Аи и Клико. Все бытовое, приземляющее снято, а герои словно подняты на котурны, выступая с пространными провозглашениями подобно ораторам, вещающим на площади. Но в этом решении есть своя правда — правда смысла, поскольку вокальные партии героев, среди которых здесь особенно выделен Рылеев, отражают настрой их души, их благородные порывы. В условной форме, отличающей подчеркнутую "оперность", раскрывается прежде всего то, что объединяет героев, приводит их к высшему согласию во имя великой цели. Поэтому отказ от житейской правдоподобности, нарочитая ненатуральность поведения персонажей здесь совершенно оправданны. А светлое, до-мажорное провозглашение темы — гимна на слова пушкинского послания, — венчающее великолепный квинтет заключительной сцены картины "У Рылеева", становится закономерным итогом внутреннего, музыкального действия, по внешности представляющего собой чередование сравнительно замкнутых номеров, связанных соединительной тканью "проходных" речитативов. Идея последовательного восхождения к конечному гимническому образу воплощена с редкой убедительностью.

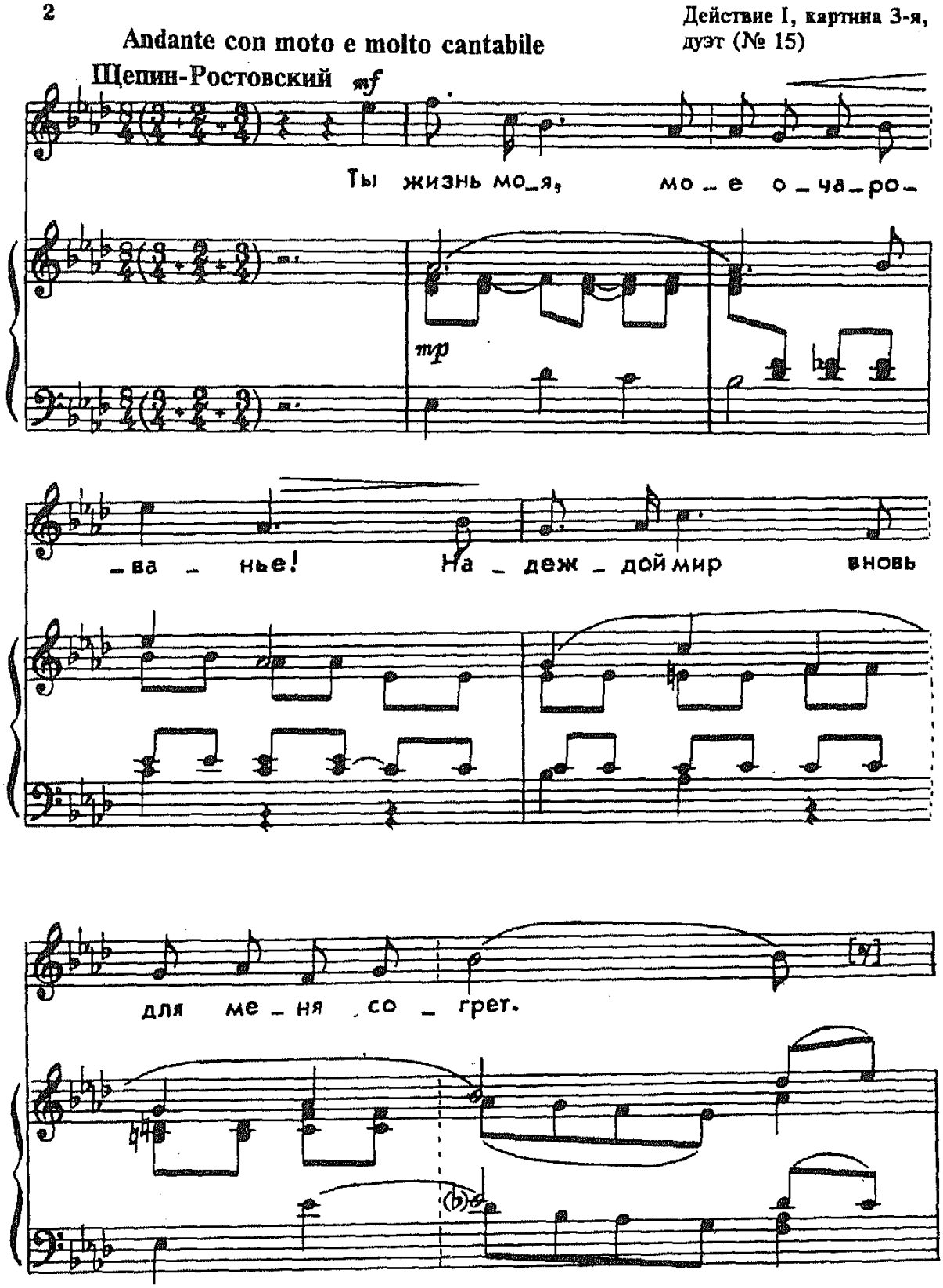
Вместе с тем не следовало бы полностью отказывать участникам славной когорты героев в индивидуальности, отнюдь не растворяющейся полностью в их групповом портрете. Но в отличие от Прокофьева Шапорин не особенно стремится достичь рельефной характерности речей своих персонажей — музыкальная декламация явно не в духе его дарования. Он предпочитает испытанный

прием "обобщения через жанр". Так, порывистый Каховский обычно выступает как запевала хоровых и ансамблевых номеров, а в его вокальной партии подчеркнуты горячность и импульсивность (см. начало 4-й картины оперы). "Интеллектуал" Рылеев становится выразителем смысла событий — он более склонен к раздумьям, не чуждым сомнений, и, ощущая обреченность правого дела, он тем не менее бросает жребий во имя желанной свободы. Неудивительно, что в его сольных выступлениях (ариозо и ария в 4-й картине, ариозо в 6-й и 8-й картинах) возобладали патетически-оперные интонации с характерными подходами к протяжным, пропеваемым опорным тонам широкой, "раскидистой" мелодии.

Жанровые контрасты использованы и при характеристике других героев. Так, гимнической приподнятости, дифирамбичности арии Пестеля (1-я картина) противостоит песенно-куплетная характеристика удалого Бестужева. Композитор явно тяготеет к глинкинскому типу обрисовки персонажа через законченные мелодические обобщения. Там же, где надо раскрыть борьбу противоречивых побуждений в душе нерешительного героя, он, как правило, прибегает к схематично-прямолинейным интонационным решениям. Примечательно, что композитору не удался незадачливый "диктатор" Трубецкой, сыгравший, как известно, роковую роль в судьбе восстания.

Остается сказать о лирической линии оперы, выразителями которой стали Щепин-Ростовский и Елена. Здесь проявилась другая сторона таланта Шапорина — тонкого лирика, продолжившего традицию русского классического романса. Из разных его ветвей композитору ближе всего была романтическая, нашедшая такое блестящее выражение в романсах Рахманинова. В любовной истории для композитора важны отнюдь не драматические ее перипетии, а именно чистота взаимного чувства, раскрывающегося в дуэтах согласия (из 3-й и из последней, 9-й картины). Сверхзадачей для композитора стало утверждение стойкости чувства, взаимной преданности, способной устоять перед всеми испытаниями — вопреки противодействию матери-крепостницы, жестокому приговору, который обрек героев на долгие годы прозябания в суровом крае. Непрерывная лирическая кантилена любовных сцен сочетает в себе проникновенную чувствительность русского романса и широту распева, восходящую к народному крестьянскому мелосу со столь характерной для него кварто-квинтовой основой, звучанием воздушной септимы:

Действие I, картина 3-я,
дуэт (№ 15)



Лирическая линия органично вписывается в драматургию оперы, оттеняя гимнические провозглашения ее героических сцен. Она привлекает безупречностью вкуса, сочетанием общительности высказывания с благородной сдержанностью, не допускающей

чрезмерного напряжения в свободном излиянии чувства. Произошло удивительное слияние эмоциональной открытости, восходящей к вокальной лирике Чайковского и Рахманинова, и объективности "очищенных" интонаций, напоминающей о стиле Бородина и Глазунова.

Постановка оперы, осуществленная московским Большим театром в 1953 году, была строго выдержана в канонах монументально-эпического представления. Особенно впечатляло декоративное оформление спектакля, со скрупулезной точностью воспроизводившее архитектуру Петербурга первой четверти прошлого столетия — просторы площадей, убранство кабинета Зимнего дворца, тесноту казематов русской Бастилии — Петропавловской крепости, необозримость бесконечно тянувшихся дорог.

Были ли попытки противостоять господствующей тенденции в принципиально иных режиссерских решениях? Нужно признать, что прямого сопротивления утвердившимся оперным канонам не было. Явная бесперспективность нестандартных подходов сдерживала инициативу композиторов. Так, начатая в годы войны опера Шостаковича "Игроки", в основу которой была положена одноименная пьеса Гоголя, так и осталась незавершенной. Декламационный стиль этого произведения, напоминавший "Женитьбу" Мусоргского, не оставлял композитору никаких шансов на постановку сочинения, в котором не было ни подчеркнутой песенности, ни условно-оперной патетики. Возможно, на решение прекратить работу над оперой оказало влияние также другое соображение — озвучивание полного текста гоголевской пьесы привело бы к чрезмерной продолжительности музыки, не укладывавшейся во временные рамки одновечернего оперного спектакля.

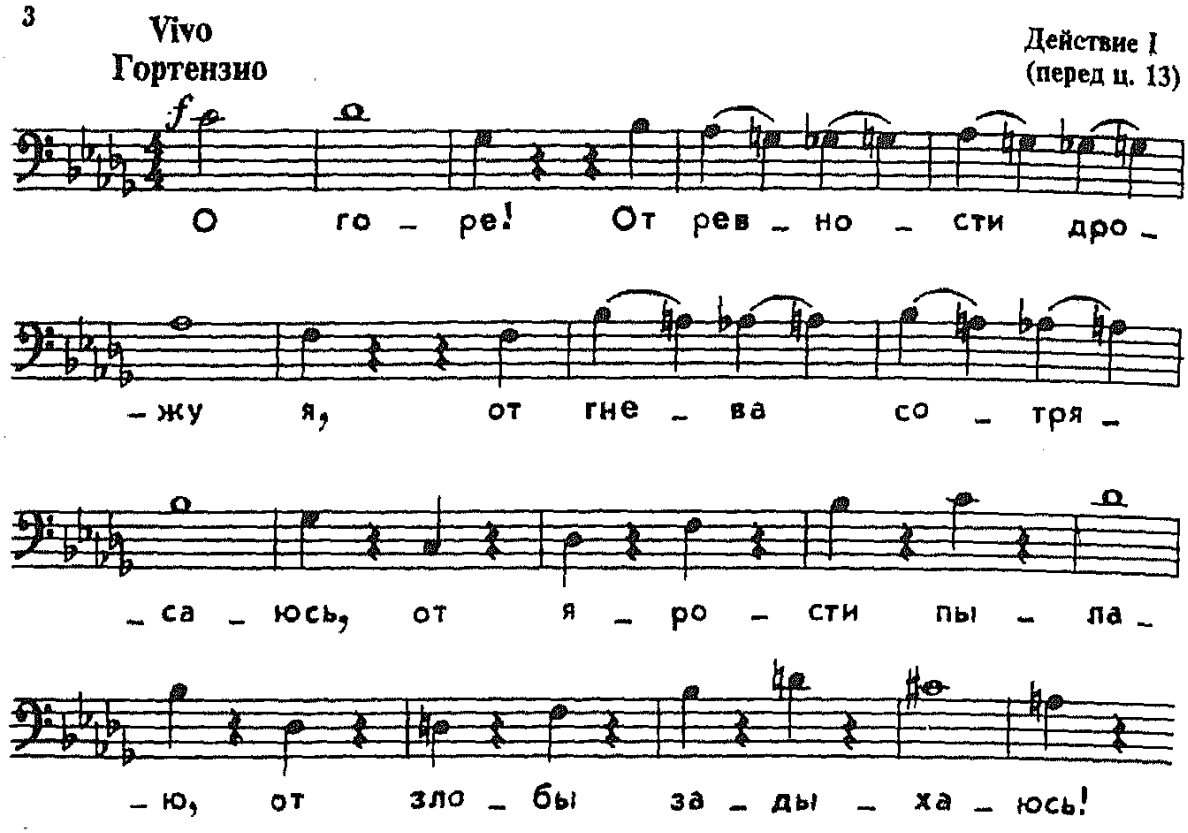
Куда более "проходимыми" стали оперы лирико-комедийной направленности, особенно созданные на основе сюжетов классической литературы. В силу странной непоследовательности, ревнители нормативной эстетики делали некоторые послабления для комической оперы. И хотя в печати не утихала кампания, направленная против приверженцев "чистой комедийности" (ее сторонником был признан видный советский режиссер Н. Акимов), классический тип комедии, освященный именами Шекспира, Мольера и Гоголя, был все же признан неким эталоном. Прикрываясь этими прославленными именами, как щитом, многие мастера театра, в том числе и театра музыкального, получали возможность создавать спектакли и писать произведения, далекие от конъюнктуры, ставившие и в меру сил решавшие вечные проблемы жизни человека на земле. Этими возможностями в полной мере воспользовался В. Шебалин в опере "Укрощение строптивой", написанной на сюжет Шекспира (1957).

Не первый раз Шекспир послужил мощным прикрытием, ограждавшим советских художников от произвола некомпетентных чиновников из ведомства культуры. Установка на классику как на эталон, которым следовало поверять современную практику, совершенно исключала возможность прямолинейной модернизации шедевров в духе модных в 20-е годы социологических спекуляций. А неукоснительное следование оригиналу не только не стесняло мастера, а, напротив, служило гарантом его творческой свободы. В свое время обращение к Шекспиру помогло Прокофьеву создать одно из своих вершинных творений — балет "Ромео и Джульетта". Спустя 20 лет с небольшим величайший драматург сослужил службу Шебалину. Правда, в годы работы над оперой уже веяли освежающие ветры оттепели, и тем не менее появление сочинения, где сочеталась чистая лирика с чистой комедийностью, даже тогда было сравнительно редким явлением. Успеху Шебалина в немалой степени способствовало удачное либретто А. Гозенпуда, сохранившего основные линии шекспировской пьесы, расстановку сил и особенности ее драматургического движения.

Однако простым переложением пьесы сочинение Шебалина отнюдь не является. Шебалин — как лирик по природе своего дарования — заметно смягчил дерзость и грубовато-простонародную откровенность шекспировского юмора. В этом смысле его подход существенно отличается от прокофьевского, несмотря на то что воздействия великого русского мастера его младшему современнику не удалось вполне избежать.

Так, служебную роль играют эпизоды с участием хора — композитор не стремился всецело погрузить своих героев в стихию ренессансного карнавала, выставить их на фоне коллективных страстей толпы. Ведущим звеном драматургии "Укрощения" стали сольные выступления действующих лиц, их взаимоотношения в ансамблях. Впрочем, от юмора композитор вовсе не отказался, что проявляется даже в лирических страницах оперы. Достаточно напомнить об уроке латыни, который дает Люченцио своей возлюбленной, юной Бианке. Игра значений произносимого латинского текста и тут же расшифровываемого подтекста сообщает этой сцене особую живость за счет обыгрывания комедийных несоответствий.

Но в целом комедийность создается испытанным приемом утрирования типологических свойств жанра, что с таким блеском в свое время было использовано Прокофьевым в его опере "Любовь к трем апельсинам". Так, лживо-покорную Бианку сопровождают два поклонника — один из них выведен в маске недалекого ревнивца, другой же выступает в до приторности сладостных "интонационных одеяниях":



Легко узнать в горестных стенаниях Гортензио плаксивые жалобы пораженного черной меланхолией принца из "Апельсинов" Прокофьева. Интонационная маска Лючензио напоминает о неаполитанских серенадах в исполнении прославленных итальянских теноров. Обобщение через подчеркнуто утрированную подачу типовых, клишированных оборотов вполне определенных, "первичных" жанров, давно облюбовавших себе место в европейской оперной музыке, стало в опере Шебалина едва ли не главным свойством ее комедийных сцен.

Наибольшей удачей Шебалина следует признать образ своевольной Катарины. В разработке этого персонажа легко было впасть в опереточную характерность (кстати сказать, "Укрощение" первоначально задумывалось композитором именно как оперетта). Однако Шебалин пошел по иному пути: для его Катарины строптивость, грубость и язвительность стали лишь маской, за которой скрывается личность, способная к преданности тому, кто в силах проявить уважение к ее человеческому достоинству. Двойственность образа Катарины, сочетание маски и истинного портрета, достигаются опять-таки интонационными средствами:

4а **Allegro moderato** Действие I, ц. 71

Катарина



б **Moderato**

Катарина Действие II, ц.12



Контраст между язвительными репликами, выражающими крайнее раздражение, и возвышенной элегичностью высказываний героини, оставшейся наедине, выражен с предельной рельефностью. Жесткий рисунок с характерными скачками на септиму и плавные пропевания тонов мелодии, насыщенной секундовыми оборотами, — таков диапазон интонационного самовыражения Катарины, по своей сути представляющей лирическую героиню, способную к любви и самопожертвованию. Поэтому никакого перерождения ее сущности не происходит — раскрывается и становится видимой окружающим истинная природа ее характера, заложенного изначально.

А вот ее партнер Петруччио действительно преображается до неузнаваемости. Маска грубого мужлана и хама очень легко оказывается ему впору, поскольку в какой-то мере он музыкально представлен как героический персонаж, отдаленно напоминающий вагнеровского Зигфрида. Он не просто самоуверен и насмешлив, в его речах проскальзывает непоколебимая убежденность в собственной правоте и желание одержать верх над достойным противником:



Конечно, в комическом жанре было бы немыслимо обойтись без речевой характерности, без откровенных бытовизмов, но элемент музыкальной декламации для Шебалина не столь важен. Основным же средством характеристики персонажей стала не столько даже кантилена, сколько мелодика, отмеченная четкими жанровыми признаками. Диапазон использованных первичных жанров очень велик: здесь и пародийное шествие, под которое появляется на свадьбе изрядно запоздавший жених (III акт оперы), и немного гротескный марш, предваряющий вступление Петруччио, Гортензио и Люченцио в дом Батисты Минолы (II акт), и многочисленные бойкие, задорные куплеты, прочувствованные серенады, не говоря уже о танцевальных фрагментах, где промелькнул немыслимый в ренессансную эру вальс.

При этом, однако, отчетливо ощутимо истинно симфоническое развитие, которое сказывается в особой непрерывности музыкального тока, в способности тематизма менять свое смысловое наполнение, в целеустремленности музыкального движения, где выделяются тщательно подготовленные, точно рассчитанные кульминации. Добавим к этому безупречный вкус, обличающий достойного ученика Н. Мясковского.

Было бы вместе с тем большим заблуждением связывать наибольшие успехи в оперном творчестве того времени непременно с комедийной тематикой. Даже в пределах традиционных для советской оперы тем и сюжетов, отражавших поворотные события русской истории, существовала возможность, внешне оставаясь на платформе официально одобряемого оперного стиля, вести с ним полемику "изнутри". Свидетельством этому стал оперный театр Прокофьева и прежде всего монументальная эпопея "Война и мир".

Мысль о создании оперы на сюжет прославленного романа Льва Толстого возникла у Прокофьева еще до начала Великой Отечественной войны. Нападение гитлеровской Германии на нашу страну ускорило решение композитора приступить к осуществлению смелого замысла. "Как-то по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона в 1812 году и об изгнании наполеоновской армии с русской земли"[5].

Композитор ясно осознавал всю трудность задачи. Как отобрать из многотомной эпопеи Толстого именно то, что могло быть раскрыто средствами оперного искусства? Как сохранить вместе с тем то главное, что определяет содержание огромного романа, где представлено "великое сцепление" человеческих судеб, жизненных путей множества героев, втянутых в движение событий истории?

---

[5] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 244.

Но трудность задачи вдохновила композитора — уже в апреле 1943 года была завершена первая редакция гигантской партитуры, включавшая 11 картин. Поначалу, казалось бы, ничто не предвещало осложнений — ведь работа выполнялась по официальному заказу тогдашнего Комитета по делам искусств. Еще во время войны (16 октября 1944 года) опера впервые стала достоянием музыкальной общественности Москвы (концертное исполнение Ансамблем советской оперы ВТО), а вскоре после ее окончания (7 июня 1945 года) первая редакция "Войны и мира" прозвучала в концерте Государственного симфонического оркестра СССР под управлением горячего почитателя композитора, известного дирижера С. Самосуда[6]. Затем начались репетиции в Малом государственном оперном театре в Ленинграде. По совету Самосуда Прокофьев дописал к одиннадцати ранее созданным картинам две новые ("Бал у екатерининского вельможи" и "Сцена военного совета русского генералитета в Филях"). Вторая редакция оперы, завершенная в 1946 году, включает 13 картин, предваряемых хоровым эпиграфом[7].

Сценическая премьера оперы состоялась 12 июня 1946 года в Ленинграде. Спектакль, поставленный режиссером Б. Покровским и прошедший под управлением С. Самосуда, включил первые восемь картин сочинения, которое было рассчитано на два вечера. Как концертные исполнения, так и спектакль были в целом тепло встречены критикой — можно было надеяться, что остальные картины также найдут сценическое воплощение.

Все изменило "историческое" постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, где была дана уничтожающая оценка состояния советской музыки, а ее крупнейшие мастера, среди которых оказался и Прокофьев, провозглашались антинародными формалистами. Не могло быть и речи о постановке произведения, которое слишком резко расходилось с установками нормативной эстетики, а главное, с представлениями "вождя народов" о том, какой, с его точки зрения, должна была быть советская опера.

На этом история создания "Войны и мира" не завершилась. Вплоть до 1952 года композитор упорно работал над своим произведением и, сознавая практическую нереальность его двухвечернего исполнения, подготовил сокращенную версию, наметив возможные пропуски отдельных картин и внутренние купюры. Несмотря на все усилия Прокофьева, его великое творение полностью так и не увидело свет рампы при жизни мастера, даже в том усеченном варианте, который был создан в силу вынужденной не-

---

[6] В этом исполнении участвовала Республиканская хоровая капелла под управлением А. Степанова.

[7] Прокофьев предусмотрел возможность замены этого эпиграфа увертюрой, которая, однако, как правило, не исполняется.

обходимости. Символичным оказалось именно то, что кончина Прокофьева (5 марта 1953 года), непостижимым образом совпавшая со смертью Сталина, открыла дорогу его основному сценическому произведению. Летом 1953 года (в июне) состоялось новое концертное исполнение "Войны и мира" Ансамблем советской оперы ВТО. 1 апреля 1955 года одновечерний вариант сочинения был поставлен на сцене Малого оперного театра в Ленинграде. И только в 1957 году (8 ноября) все тринадцать картин оперы (правда, со многими сокращениями) прозвучали в Москве на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Лишь примерно четверть века спустя наконец была реализована на отечественной сцене полная двухвечерняя редакция "Войны и мира" в оперном театре г. Перми.

Мытарства, через которые прошел сам композитор и его произведение, были обусловлены не только косностью театров, боязнью непривычного или давлением некомпетентных лиц, осуществлявших в годы сталинской диктатуры руководство культурой. Они стали следствием невероятной трудности задачи, стоявшей перед Прокофьевым, и были в определенной мере обусловлены природой первоисточника. Изначально было понятно, что любая театральная интерпретация толстовского романа заведомо не сможет вместить в себя все его содержание, а тем самым она станет уязвимой для упреков в неполном отражении оригинала. Строгий и жесткий отбор был неизбежен, и диктовался он концепцией интерпретатора, в роли которого и выступил Прокофьев.

Принцип, который положил композитор в основу этого отбора, был продиктован структурой оригинала. Роман Толстого, в отличие от ряда творений его современников, отнюдь не строится как непрерывное повествование, где события в их временно́й необратимости плавно переходят друг в друга. Писатель выделяет лишь центральные, узловые сцены, а все то, что происходит между ними, попросту отсекает, ограничиваясь скупой, почти протокольной информацией. Иными словами, в романе можно проследить подход к тому самому монтажному принципу, который Прокофьев и положил в основу своей интерпретации. Композитор лишь продолжил отбор наиважнейшего, выделив уже из текста самого романа те эпизоды, которые оказались наиболее существенными для него в свете прочтения первоисточника.

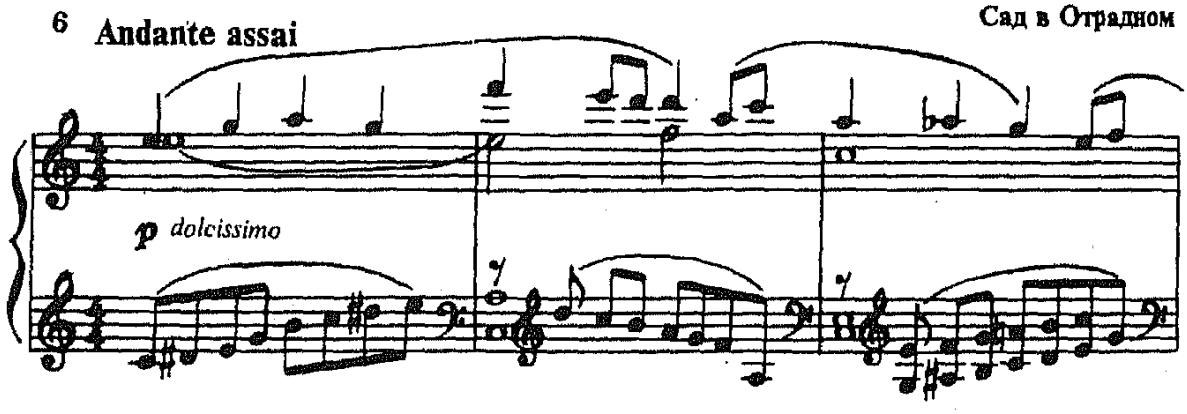
Сокращение романа, преобразованного в оперное либретто, коснулось не только пространных рассуждений Толстого на отвлеченные философские и иные темы, но и многих существенных для романа сюжетных линий. Совершенно исчез, к примеру, столь любовно выписанный Толстым персонаж, как Николай Ростов, — о нем в тексте либретто нет ни единого упоминания. Но и роль других героев — прежде всего Андрея Болконского и Пьера Безу-

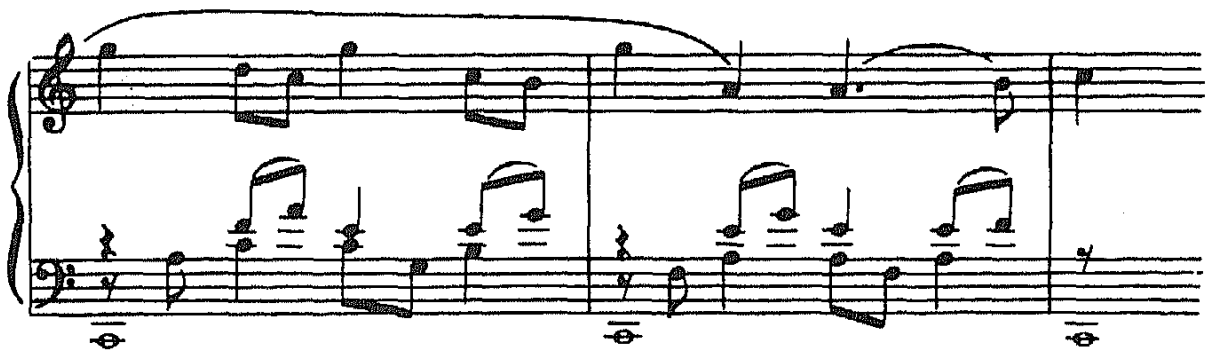
хова — в опере существенно ограничена. Их напряженная внутренняя жизнь, их деятельность, их духовные искания — все это отражено порой лишь в отрывочных репликах, иной раз даже намеками, а о некоторых событиях, связанных с ними, мы узнаем лишь из коротких сообщений эпизодических действующих лиц.

Такой подход тем не менее логичен и художественно оправдан прежде всего потому, что лишь одна судьба особенно глубоко затронула автора оперы, лишь одно действующее лицо сконцентрировало, вобрало в себя его искренние симпатии. Центральным персонажем "мирных сцен" оперы стала Наташа Ростова. В обрисовке ее образа композитор пошел наперекор нормативным установкам эстетики соцреализма, требовавшим от художника четкого противопоставления носителей позитивных и негативных нравственных ценностей. Наташа Ростова предстает в опере как образ неоднозначный — ее душа беззащитна перед напором зла, она не в состоянии устоять перед соблазном и лишь чудом остается на грани падения. Она показана как олицетворение чистоты и вечной женственности, возвышающей душу тех, кто способен оценить ее искренность и открытость добру. И в то же время сломленная и раздавленная низостью и предательством — она выступает как кающаяся грешница, вызывающая сочувствие и сострадание. Сопоставляя Наташу с другими героинями Прокофьева, можно сказать, что в ней совместились непреклонность и благородство Джульетты, хрупкая чистота и нежность Золушки и одновременно борение страстей, напоминающее о мятежной Ренате. Трудный путь грехопадения и очищения, по которому проходит героиня оперы Прокофьева, становится основой драматургического движения, условно говоря, "мирных сцен" оперы. И этот путь запечатлен в движении музыкальной интонации, отражен в эволюции тематизма, впрямую приданного Наташе либо косвенно связанного с нею.

Мы еще не видим героиню оперы, но она незримо присутствует едва не с первых ее тактов, представленная своей ведущей музыкальной темой:

Картина 1-я.
Сад в Отрадном



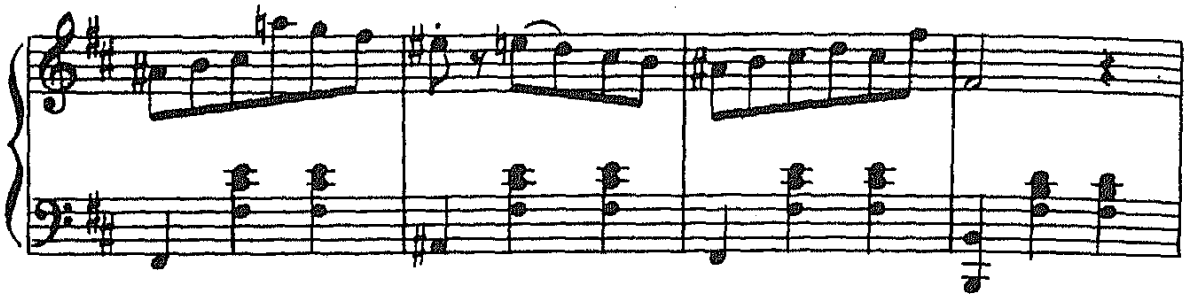


Мелодия эта близка многим темам Прокофьева, исполненным целомудренной чистоты. Легкий подъем в высокий регистр, колорит "белоклавишной" диатоники, утонченная прозрачность сочетаются с конструктивной завершенностью, рельефной очерченностью линии, вращающейся вокруг опорного квинтового тона до мажора. И только характерный ход, включающий движение по полутонам (*a, as, g*), вносит трудноуловимый поначалу момент чувственной напряженности. Контуры ведущей темы Наташи легко распознаются в ее сольном высказывании — она невольно становится для невидимого ею князя Андрея символом истинной гармонии и красоты, разлитой в природе и доступной лишь избранным душам.

Непостижимое очарование присуще и другой теме, неразрывно сопряженной с Наташей, — "средь шумного бала" рождается мелодия утонченного вальса, немыслимого в канун 1812 года, но великого мастера, возродившего и обновившего этот жанр в середине XX столетия, этот анахронизм не смутил:

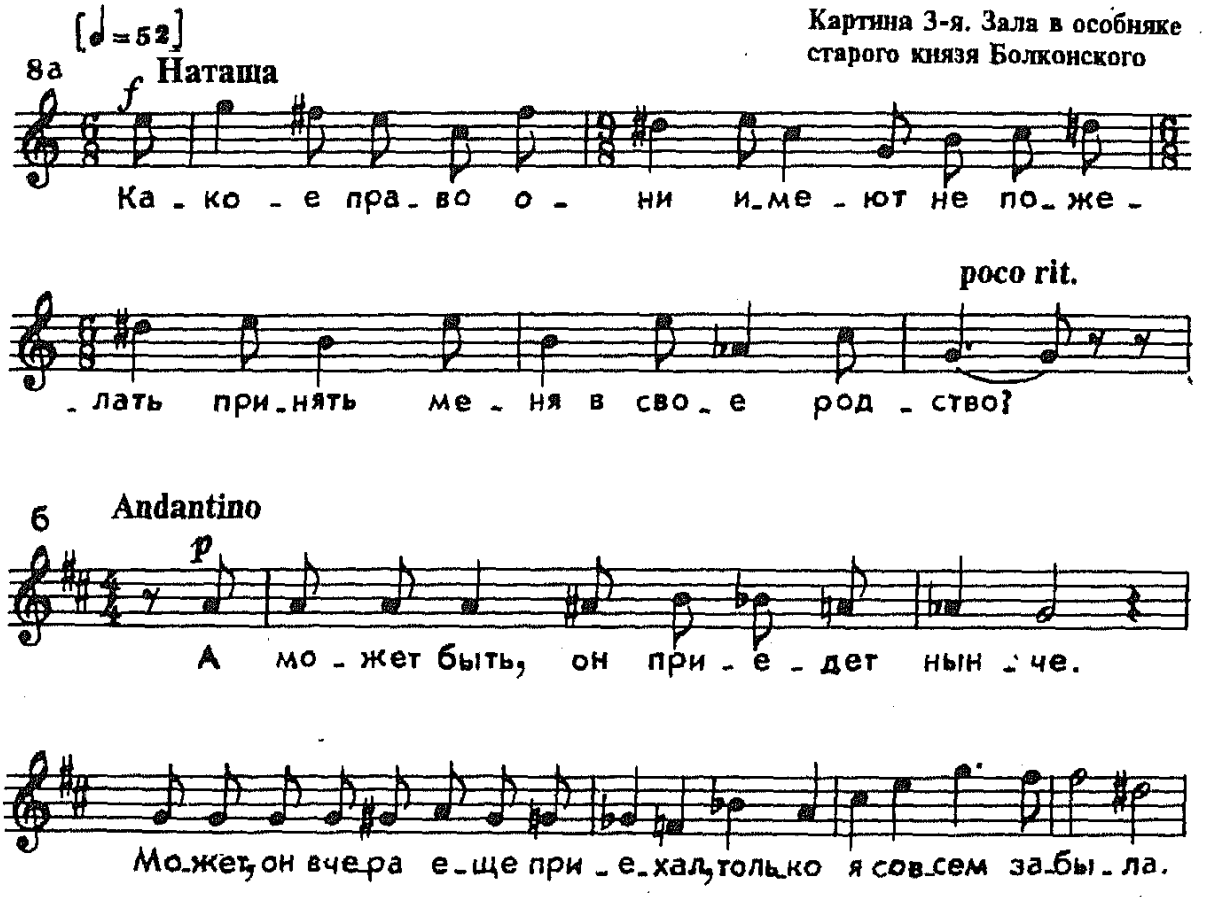
7 **Картина 2-я. Бал у екатерининского вельможи**





Мелодия вальса явственно апеллирует к романтической традиции, восходящей к "Приглашению к танцу" Вебера и "Вальсу-фантазии" Глинки. И на блестящем балу, где люди даже в веселье и праздности отдают дань суетному злословию, Наташа остается сама собой, со светлой надеждой входя в мир, где ждут суровые испытания. Музыка вальса связывает ее с тем человеком, которому только она может дать счастье. Именно эта изысканно кружащаяся мелодия скрашивает последние часы жизни князя Андрея как воплощение той радости, что выпала ему на долю среди иссушающих забот и разочарований.

Совершенно меняется интонационное наполнение партии Наташи в той сцене, где она столкнулась, как ей кажется, с пренебрежением и равнодушием:



Возмущение нежданным оскорблением, жажда поддержки в трудную минуту — в смене настроений героини ощущаются ее смятение и неуверенность. И это сейсмографически точно отражено в преобразовании приданных ей интонаций, где особенно акцентировано хроматическое нисхождение, лишь слегка намеченное в ее первой теме. И снова вальс становится выражением внутреннего состояния героини, попадающей в сети обольщения.

Тончайшая работа над интонацией отличает и дальнейшее развертывание вокальной партии Наташи: отражено и ее отчаяние, и горечь раскаяния, и бездна унижения, открывшаяся ей, едва она узнала правду о человеке, которому поверила безгранично. Средствами интонационной драматургии раскрыто и очищение героини — она осталась, в сущности, столь же искренней и цельной, способной к самопожертвованию. Потому не случайно в предпоследней картине оперы, в ее партии и в музыке, связанной с ней, оживают знакомые обороты, оживает поэтический вальс, с которым она вступила в большой мир.

Нельзя, однако, сказать, что внутренний мир других героев оперы вовсе не занимал Прокофьева. Но раскрыты они прежде всего через их отношение к Наташе, под влиянием ее магнетического действия, ее непредсказуемых поступков. Конечно, различие между Андреем Болконским и Пьером Безуховым старательно подчеркнуто Прокофьевым. Оно выражается в скептичности, волевой неуступчивости первого и в доброте, великодушии второго и подчеркнуто в интонационных решениях. Но трудно отделаться от ощущения, что в общении с Наташей они излучают лишь отраженный свет, а их вокальные партии словно "подстраиваются" к ведущим мелодиям, приданным главной героине оперы. Вот почему они легко подменяют друг друга, а длительное отсутствие одного восполняется присутствием другого. Другие же стороны их духовного облика, прямо не связанные с Наташей и отражающие их жажду полезной деятельности, успеха, поиски истинного смысла жизни, остаются где-то на втором плане. Так, явно эпизодическими являются, к примеру, сцены Пьера с Платоном Каратаевым, принципиально важные, можно даже сказать, ключевые в концепции толстовского романа. Полностью отсечь эту линию композитор не рискнул, но показательно, что именно этими сценами Прокофьев пожертвовал прежде всего, намечая купюры для одновечерней редакции оперы[8].

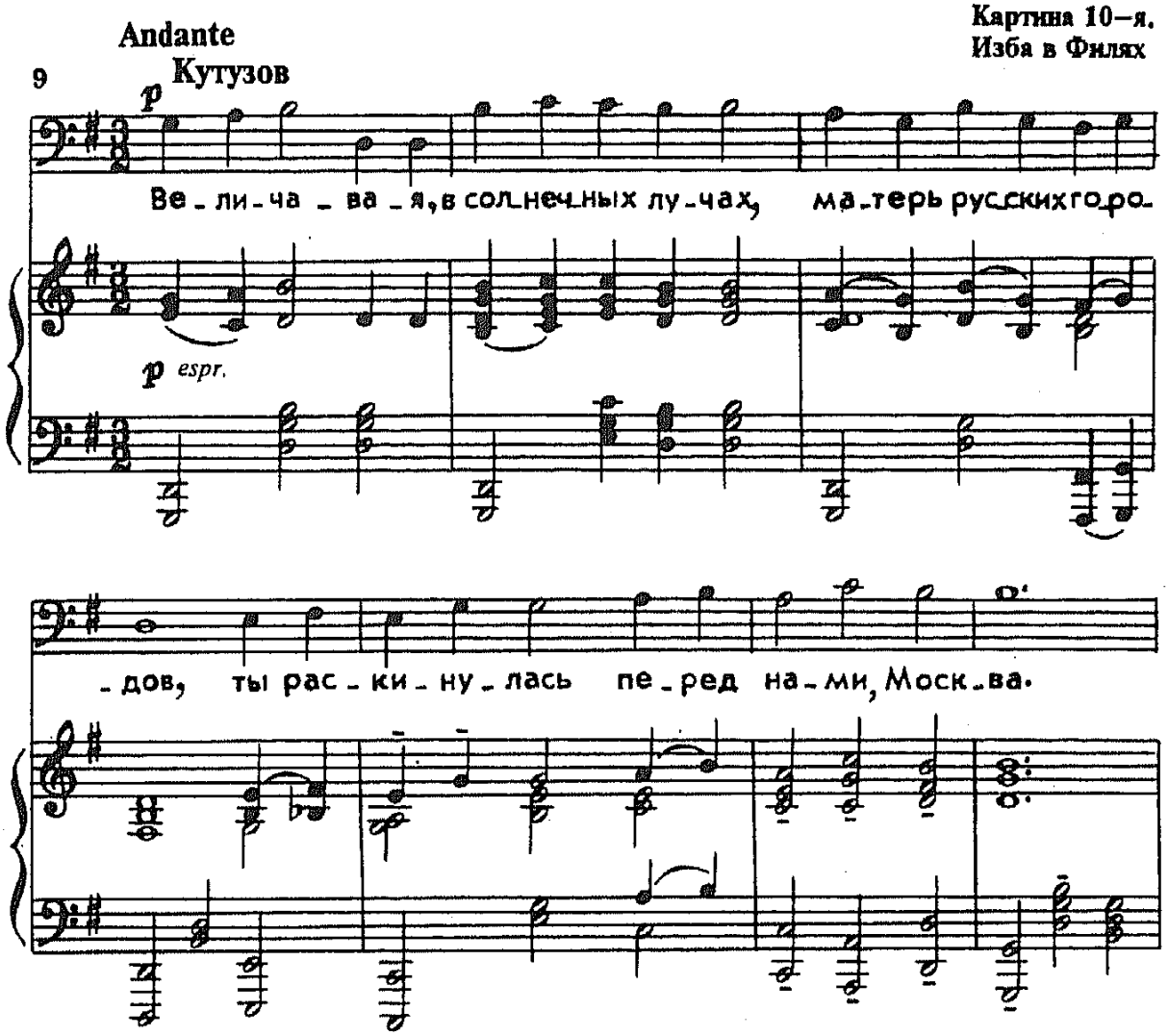
Тем не менее оба героя обрисованы композитором достаточно рельефно — в этом смысле выделяется предпоследняя картина оперы, где завершается жизненный путь князя Андрея. Умираю-

[8] Об этом можно судить по черновой заметке композитора, датированной 5 декабря 1948 года. См. вступительный текст к клавиру оперы. М., 1973. С. 5—6.

щий герой отгорожен от мира живых невидимой завесой, символом которой становятся монотонно повторяющиеся, лишенные разумного смысла слова — "пити-пити". В преддверии ухода в мир иной герою открывается не только истина земной жизни, отделенная от суетного и наносного, но и правда, недоступная живым. И это вновь подчеркнуто интонационными средствами: в вокальной партии ощутима отрешенность человека, далекого от земных забот, которые более уже не могут задеть его за живое.

В опере Прокофьева есть и другая сторона, отраженная в начальном слове ее заглавия. Значение войны как экстремального события, вмешавшегося в естественное течение жизни и давшего новый поворот судьбам героев, было подчеркнуто уже в первой редакции оперы. Но, видимо, сам композитор ощутил необходимость усилить и укрупнить патриотическую направленность сочинения, придать ему бóльшую монументальность и размах, соответствующие заявленной теме. Этой цели служат хоровые эпизоды оперы (в частности, ее эпиграф), исполненные эпического звучания в духе приподнято-торжественной музыки кантаты "Александр Невский". Именно в хоровых фрагментах Прокофьев особенно близок традициям, восходящим к "Жизни за царя" Глинки и "Князю Игорю" Бородина. Введение монументальных хоров вносит в оперу приметы иной жанровой разновидности — лирико-психологическая драма, заявленная в первых семи картинах оперы, как будто модулирует в эпическое повествование. Однако такое утверждение страдает неточностью, потому что даже во второй редакции равновесие двух жанровых наклонений не достигается. Народная трагедия остается важной, однако же не главенствующей стороной произведения. Ее значимость подчеркивается существенным укрупнением роли полководца Кутузова, в обрисовке которого есть несомненная идеализация вполне в духе того времени, когда выдающиеся военачальники русской истории были официально канонизированы.

Впрочем, Прокофьев здесь не намного отступил от предложенной самим Толстым, исторически малоправдоподобной конфронтации двух антиподов — Наполеона и Кутузова. Холодному, расчетливому и безжалостному игроку, без тени сомнений обрекающему на смерть тысячи людей во имя успеха, противостоит совестливый и человечный предводитель, действующий лишь во благо народа и призванный им для спасения Родины. Чтобы еще яснее подчеркнуть моральное превосходство Кутузова, композитор ввел во вторую редакцию оперы сцену военного совета в предместье Москвы — деревне Фили, где было принято решение сдать столицу неприятелю без боя. Развернутая ария Кутузова в духе величавого гимна венчает эту картину оперы:



Подобного рода тем, представляющих обобщенные образы-символы, связанные с судьбами народа, немало в "военных сценах" оперы. Такова, к примеру, тема бедствия народного, открывающая 8-ю картину оперы, немало также и хоров, выражающих решимость дать отпор врагу. Но признавать поворот к монументализму, явственно обозначившийся начиная с 8-й картины "Войны и мира", лишь данью времени, лишь как уступку официальной установке на ложно-величавую приподнятость было бы неправомерно. Прокофьев изначально тяготел к гимническим образам, к торжественным прославлениям, что, кстати говоря, восходило к принципам той школы, которой он был обязан музыкальным воспитанием. И здесь его творение приближается даже не столько к манере мастеров петербургской школы, сколько к стилю основоположника русской музыкальной классики — Глинки.

Гениальность Прокофьева сказалась в том, что он не ограничился повторением пройденного, а пошел дальше, значительно отступив от нормативных предписаний сталинского времени. Война предстает в его опере отнюдь не в духе былинного сражения могучих богатырей с несметной нечистью, а в своей жестокой и

кровавой правде. С нею сопряжены и бессудные казни невинных людей, и нечеловеческая жестокость, ставшая нормой, и всеобщее озверение, когда выходят на простор самые низменные инстинкты. Хаос и разрушение, приносимые войной, нашли материальное выражение в творении Прокофьева — военные сцены оперы построены на основе дробного монтажа коротких эпизодов, смена которых может показаться ничем не мотивированной[9]. Так, в 11-й картине "Войны и мира", действие которой происходит в обреченной огню Москве, захваченной неприятелем, в стремительном темпе следуют короткие фрагменты, где мародеров-французов сменяет толпа москвичей, решивших предать огню свое имущество; за эпизодом расстрела мнимых поджигателей по приказу маршала Даву следует гротескная сцена с умалишенными, выпущенными на свободу. Тут же и Пьер Безухов, захваченный в плен, его встреча с Платоном Каратаевым, промелькнул и сам император на фоне поверженной столицы, находится место даже актрисам французского театра, следовавшим в обозе наполеоновского войска. И хотя Прокофьев мучительно колебался, намечая возможные купюры, принцип монтажной композиции, примененной в этой опере, оказался плодотворным. Композитор проявил себя как выдающийся режиссер, предвосхитивший театральные искания более поздней поры, связанные со сжатием сценического времени, стремительным темпом смены "спрессованных" событий.

Подобное решение не приводит к прерывистости и дробности течения музыки, к отрывистости реплик действующих лиц с преобладанием чисто декламационного характера высказываний. Именно в таких "грехах" упрекала оперный стиль Прокофьева консервативно настроенная, а порой и предвзятая критика, исходившая из догматических норм, сформулированных в печально известном докладе А. Жданова на совещании деятелей советской музыки, состоявшемся в середине января 1948 года в ЦК ВКП(б). Один из участников этого совещания пианист П. Серебряков безапелляционно провозгласил: «Я беру на себя смелость заявить, что опера Прокофьева "Война и мир" не является той оперой, которая может быть понята и принята народом. Она ничего не дает ни уму, ни сердцу, а ведь я музыкант»[10]. На том же совещании критик В. Городинский (в дальнейшем "прославившийся" погромной книгой-памфлетом "Музыка духовной нищеты") недоумевал, задумывались ли те музыканты, которые ставили "Войну и мир" — Са-

---

[9] Эта особенность оперы причиняет немалые трудности ее постановщикам и поныне; вот почему именно на военных сценах ярче всего отражается произвол, который они вершат своими "стригущими ножницами", изымая и переставляя отдельные эпизоды по своему усмотрению.

[10] *Совещание деятелей советской музыки* в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 42.

мосуд, сам Прокофьев и многие другие, "над вопросом о том, в какой мере отвечает музыка этой оперы художественным запросам слушателя, тем более что ее бесконечные речитативы абсолютно искусственны?"[11]. А в прошлом видный деятель РАПМ В. Белый, снисходительно отмечая островки чудесной лирической музыки в операх Прокофьева, тем не менее утверждал, что они "теряются в море нарочито лапидарных речитативных построений, лишающих его оперу подлинной выразительности"[12].

Между тем трудно найти другую оперу Прокофьева, где столь же явственно и наглядно проявилось бы мелодическое начало и столь же успешно были бы достигнуты единство и целостность оперных форм. Решение "оперной проблемы", волновавшей многих мастеров музыки XX века, таких, к примеру, как А. Берг, осуществлено в "Войне и мире" оригинальным способом.

Действительно, как и у многих композиторов, современников Прокофьева, правдивая музыкальная декламация становится основой вокального стиля — композитор везде по мере возможности стремится сохранить подлинный текст Толстого. Однако высказывания героев строятся таким образом, чтобы они были "вписаны" во вполне законченные музыкальные фразы или периоды, нередко замыкаемые по-прокофьевски четкими кадансами. По большей части вокальная партия "подстраивается" к рельефному музыкальному лейтмотиву, проводимому в оркестре. В отличие от него она порой ритмически несколько более дробна, воспринимаясь как ответвление главной мелодии, порученной инструменту. Мелодия эта подвергается энергичному развитию в рамках хотя и достаточно сжатого, но четко очерченного монолога или диалога. Напоминается она и на расстоянии в той же или в других картинах оперы, что подчеркивает архитектонические связи всей оперной композиции.

"Война и мир" внешне кажется насыщенной многочисленными диалогами действующих лиц. Это и дало повод Б. Асафьеву определить ее вокальный стиль как последование "диалогов-речитативов, в которых отражены характерные для русской жизни каждой эпохи высказывания, споры, собеседования в их интонационной динамике"[13]. Но, вслушавшись внимательней, можно будет убедиться в своеобразии таких диалогов, в которых партнеры порой больше выражают мысли про себя, нежели дискутируют с собеседником. Такова самая первая сцена оперы, где Андрей и Наташа ведут диалог, не видя друг друга и выражая все сокровен-

---

[11] Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). С. 62.

[12] Там же. С. 98.

[13] *Асафьев Б.* Опера // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947. С. 36.

ное, чем переполнены их души. Сходная ситуация возникает и в последнем диалоге умирающего Андрея Болконского и Наташи, молящей о прощении. В речах героя ощущается неземная отрешенность человека, готовящегося к переходу в мир иной, чему противостоят полные искреннего чувства, участия, горячего сострадания реплики Наташи. Прокофьевские диалоги чаще всего представляют собой сопряжение внутренних монологов действующих лиц — в этом композитор также предвосхитил искания отечественного театра более поздней поры.

И еще одна особенность оперы "Война и мир" — она насыщена стихией танца и, даже шире, ритмически организованного движения. Не случайно композитору пришелся по душе совет С. Самосуда ввести в оперу сцену бала у екатерининского вельможи (2-я картина), где впервые в серии танцев предстала великолепная мелодия вальса, ставшая ведущей характеристикой Наташи. Но и в других сценах оперы единство темпоритма действия, диктуемого строго выдержанным типом музыкального движения, становится мощным средством, которое обеспечивает сцепление воедино множества с виду разнохарактерных эпизодов. Пластически-жестовая характерность сказалась не только в балетах Прокофьева, она отражена и в его вокально-сценической музыке. И там возникают острейшие контрасты увлекающего кружения вальса, пластичной мягкости лирических мелодий в духе балетных адажио, острой скерцозности на грани гротеска и эпической неторопливости величавых хоров-апофеозов. Через определенный тип движения, где отражены порой даже детали житейского поведения персонажей, характерные для них жесты, композитор углубляется во внутренний мир своих героев. А это особенно важно при характеристике несметного множества эпизодических действующих лиц оперы, которые мелькают на сцене подобно деталям, видимым на просвет во вращающемся калейдоскопе. Для каждого из них композитор находит интонационно-рельефную "маску", индивидуальный поворот в музыкальной подаче ключевых, высказываемых ими реплик[14]. В результате даже внешне "проходные", второстепенные персонажи запоминаются слушателями. Разгульный кучер Балага — верный помощник в жестоких забавах кутящих господ — и смиренный, без тени ропота принимающий удары судьбы Платон Каратаев выступают в опере с присущей только им манерой речи, которая вобрала в себя пластически-жестовую характерность — быструю реактивность первого и нарочито замедленную, неторопливую основательность второго.

"Война и мир" в определенном смысле стала итоговым сочинением Прокофьева в оперном жанре, несмотря на то что она не

---

[14] Композитор иной раз отступает от оригинала, передавая те или иные реплики другим персонажам.

была последней. Эта опера потребовала полной отдачи, максимального напряжения творческих сил, предельного расхода эмоциональной и волевой энергии. И можно только поразиться силе духа и невероятной работоспособности мастера, создавшего свой шедевр в крайне неблагоприятных условиях, под ударами несправедливой критики, под давлением жестокого и бесчеловечного режима. И потому нас должно удивлять, насколько верен был композитор своим художественным принципам, с каким невероятным упорством отстаивал он право художника следовать к истине собственной дорогой. Об этом можно судить также на примере другой оперы Прокофьева, сочиненной накануне войны, но обретшей сценическую жизнь в послевоенные годы, — оперы "Обручение в монастыре" на сюжет комедии английского драматурга Р. Б. Шеридана "Дуэнья".

Обращение в канун войны к комедии Шеридана было не случайным. Имя ранее полузабытого драматурга стало в нашей стране общеизвестным после блистательной постановки его "Школы злословия" в Московском Художественном театре с О. Андровской и М. Яншиным в главных ролях. Прокофьев познакомился в 1940 году с другой пьесой Шеридана — "Дуэньей", в которой его привлекли "тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением"[15].

Композитор встал перед выбором двух путей: "первый — подчеркнуть в музыке комическую сторону произведения; второй — подчеркнуть лиризм"[16]. И действительно, пьеса давала основания для острой обрисовки комедийных положений, что так было в прошлом привычно автору "Любви к трем апельсинам", но в ней были заключены возможности для иного прочтения, где раскрывались лиризм и поэтичность "Дуэньи": "любовь двух юных жизнерадостных мечтательных пар — Луизы и Антонио, Клары и Фердинанда; препятствия на этом пути любви; счастливое обручение; поэзия Севильи, в которой происходит действие; тихий вечер, расстилающийся перед глазами влюбленных; ночной замирающий карнавал; старинный, заброшенный женский монастырь"[17]. Именно эта вторая сторона оказалась преобладающей в сочинении Прокофьева.

Опера была написана сравнительно быстро и уже в 1941 году начала готовиться к постановке на сцене филиала московского Большого театра, но нормальное течение театрального процесса прервала война. Спустя два года композитор вернулся к произве-

---

[15] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 242.
[16] Там же. С. 242.
[17] Там же.

дению и "увидел в нем ряд моментов по-новому, а также нашел, что некоторые речитативы можно сделать более мелодичными"[18]. И хотя на время войны "Дуэнья" осталась у композитора в столе, этой опере была уготована более счастливая судьба, нежели всем остальным сочинениям композитора в данном жанре. 3 ноября 1946 года состоялась ее премьера на сцене Ленинградского театра оперы и балета под управлением Б. Хайкина. Критические стрелы, которые ударили по Прокофьеву после февраля 1948 года, пролетели мимо этого произведения — о нем как будто на время забыли. Но стоило слегка ослабнуть давлению "идеологического пресса" в пору временной оттепели, как последовали многочисленные постановки "Дуэньи"[19] на сценах оперных театров и студий страны. Долгие годы опера шла в студии при Московской государственной консерватории в исполнении студентов-вокалистов.

Популярность "Дуэньи" обусловлена отнюдь не тем, что она будто бы отличается в выгодную сторону от всех опер композитора. Оперный стиль Прокофьева, основные компоненты, из которых он складывался, остались неизменными. Но полная свобода композитора в разработке, условно говоря, "идеологически нейтральной" темы, исключавшей необходимость принимать в расчет нормативные установки социалистического реализма, дала возможность ему создать гармоничное произведение, обращенное к самому светлому, что заключено в человеческих душах. И это нашло отклик у слушателей.

Разумеется, немалую роль сыграла также добротность драматургической основы, — возможно даже, созданное композитором либретто стало лучшим среди других его сочинений в литературном жанре. Во всяком случае, пьеса Шеридана открывала возможности для выявления лирического начала в развертывании чисто оперного мелодизма, чем композитор не преминул воспользоваться. Средоточием этого начала стали две пары, которые, на первый взгляд, словно бы дублируют друг друга, — пылким влюбленным Антонио и Фердинанду отвечают их верные и преданные подруги Луиза и Клара. Но простым удвоением друг друга эти пары отнюдь не являются. Высочайшее мастерство Прокофьева сказалось в том, что он сумел успешно решить труднейшую задачу — придать четырем своим лирическим героям индивидуальный облик.

Так, уже при первом появлении на сцене Фердинанд предстает как страдающий влюбленный, который не находит себе места от холодности своей возлюбленной, мучаясь к тому же ревнивыми подозрениями:

---

[18] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 243.

[19] Название "Обручение в монастыре" было дано опере самим Прокофьевым, поскольку он считал, что слово "дуэнья" не прижилось в русском языке. Однако на практике утвердилось именно короткое название "Дуэнья".



Рельефная очерченность этой мелодии, замыкаемой четким кадансом, не препятствует необыкновенно выразительной речевой

характерности и эмоциональной насыщенности тех интонаций, из которых она складывается. Однако пройдет еще немало времени, прежде чем Клара появится перед зрителем и выяснится полная неосновательность ревности Фердинанда. А пока внимание публики привлекает судьба другой пары, чье счастье поставлено под угрозу намерением дона Херома выдать свою дочь за богатого, но неказистого рыботорговца Мендозу.

Сочетание узнаваемости образов, ситуаций с необычностью их трактовки сказалось и на облике двух героинь оперы. Так, истинная природа Луизы раскрывается лишь во II акте, и в своенравной, капризной девушке, способной отстоять свое право свободного выбора, не гнушаясь отнюдь не невинными хитростями, легко можно узнать россиниевскую Розину[20]:

11 **Andante espressivo.** ♩ = 54

Акт II, картина 2-я, сцена № 3

Луиза



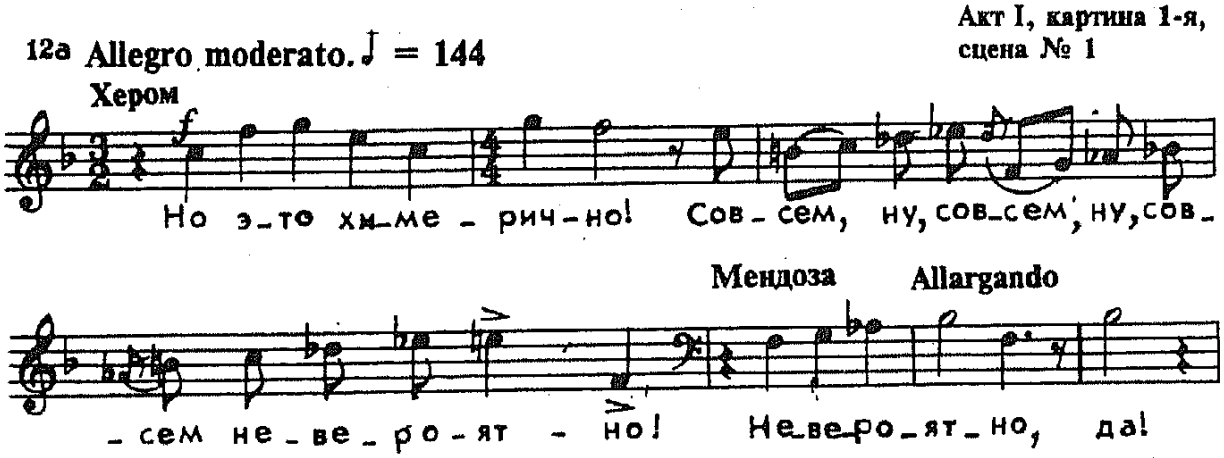
Поразительно, как точно отражены в вокальной партии Луизы прихотливая переменчивость ее настроений, ее строптивость и непокорность грубому давлению корыстолюбивого отца. Но при этом ни на мгновение не прерывается естественное течение мелодической линии, четко оформленной и законченной. В стремлении слить воедино песенность и речевую характерность в плавно лью-

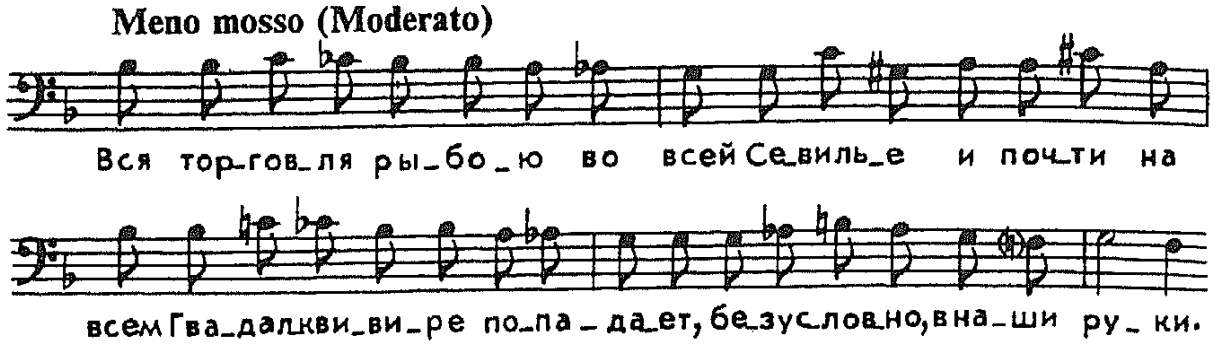
[20] Даже короткое появление Луизы в I акте напоминает о "Севильском цирюльнике" — она показывается на балконе во время пения серенады Антонио.

щейся вокальной теме, обретающей конструктивную завершенность, Прокофьев продолжил традиции русской классической музыки, где наиболее важен для него оказался опыт Мусоргского. Так "западное", идущее от итальянской оперы-буффа в романтическом преломлении, сливается в его стиле с отечественной традицией, которая не культивируется искусственно, как тепличное растение, а восстает естественно, в самой природе мышления воспитанника петербургской школы. Та же апелляция к оперной традиции, но обновленной, ощутима и в характеристике Клары, подобно Луизе предстающей перед зрителем лишь во II акте.

Но что же сообщает живость сценическому движению оперы, в чем заключен тот внутренний нерв, благодаря которому сочинение отнюдь не сводится к серии забавных, легко проясняемых недоразумений? Решающую роль играет линия контрдействия, представленная комедийными персонажами. И нужно признать, что фантазия композитора поистине неистощима — он выводит ряд непохожих друг на друга, метко, "прицельно" обрисованных персонажей. А истинной пружиной действия становится конфронтация двух сил. Самоуправству отца Луизы, готового пожертвовать счастьем своей дочери во имя тех осязаемых выгод, что сулит союз с обладателем тугого кошелька Мендозой, противостоит поистине дьявольская изворотливость Дуэньи — Фигаро в юбке, которая плетет искусную интригу, не забывая о своих интересах. Это типичнейшая ситуация оперы-буффа в духе Россини и Чимарозы (как не вспомнить наряду с "Севильским цирюльником" также и "Тайный брак").

Воздействие комедийных сцен оперы в значительной мере определяется неожиданностью возникающих ситуаций и тех решений, которые принимают действующие лица. Но при этом внутренняя сущность персонажей раскрыта средствами преувеличенно утрированной речевой интонации, поданной "под знаком" гротесковой скерцозности, о чем можно судить уже по "дебюту" двух персонажей, длительное время действующих в опере солидарно:





Акт II, картина 3-я, сцена № 5



Казалось бы, мелодический рисунок партии дона Херома и партии Мендозы подчеркнуто инструментален[21]. Но при этом поразительно схвачены как живость, реактивность оборотистого отца, способного увлечься новой идеей, так и тупая важность глупого жениха. В их характеристиках определяющую роль играют стабильные формулы: комичные в своей демонстративной нарочитости стенания дона Херома и поистине безмерная похвальба недалекого самодовольного рыботорговца — все это находит свое выражение в особом типе вокальной интонации, где голосу поручаются трудные для пропевания обороты, более "естественно" звучащие под пальцами скрипача или виолончелиста. Но именно в такой инструментализации вокального мелоса, в насыщении певческих партий трудно интонируемыми оборотами и заключена их характерность, рельефность и запоминаемость.

Благодаря особой точности интонационных портретов действующих лиц воспринимаются вполне естественными и закономерными те ситуационные изменения, которые по зрелом раз-

[21] Кстати сказать, упрек в чрезвычайном "инструментализме" вокальных партий, будто бы идущих вразрез с естественностью вокального интонирования, стал расхожим применительно к оперному стилю Прокофьева.

мышлении могли бы показаться невероятными. Дон Хером не узнает собственную дочь, переодетую в платье дуэньи; Мендоза даже не догадывается о грубом обмане, принимая безобразную няньку за девушку, чьи достоинства так самозабвенно расписывал ему ослепленный отец. Конечно, легко списать подобные допущения на природу комедийного жанра, но именно "интонационная правда" речей действующих лиц становится прямым выражением правды характеров. И потому не возникает ни малейшего сомнения в том, что комедийные герои оперы ведут себя именно так, как подсказывает их внутренняя природа, с чисто прокофьевской репрезентативностью обнаженная в музыке. В ней находит меткое выражение и образ мечтательного и благородного дона Карлоса, ставшего своего рода связующим звеном между лирическими и комедийными героями оперы.

В музыке выражена и атмосфера действия, где поэтические образы южной ночи, неожиданно напоминающие нам об украинском ноктюрне "Семена Котко", сочетаются с кружением масок карнавала, пробуждающим воспоминания о блеске и безудержном веселье народного празднества в "Ромео и Джульетте". Но облик карнавала в "Дуэнье" более поэтичен, ожившие маски не столь напористы, а многочисленные танцы исполнены того особенного изящества, которое так покоряет в балете "Золушка" с ее изысканном гавотом. Даже восточному колориту в духе позднее написанной "Ориенталии" находится место в прокофьевской "Дуэнье" — композитор словно бы вспоминает, что Севилья находится на юге Испании и хранит мавританские традиции (см. средний раздел Танца масок № 8). И рядом с кружением оживших масок карнавала квартет подвыпивших монахов с его раблезианской иронией — святые отцы, лицемерно поучавшие легковерную паству, вовсю предаются радостям жизни наедине (см. сцену 18-й картины оперы).

Близки традиции и одновременно необычны оперные формы, примененные в "Дуэнье". На первый взгляд, и в ней основой драматургического оформления становится сцена. Однако ни одно из вокально-театральных произведений Прокофьева не оказалось столь близким к принципам номерной оперы, как это. "Дуэнья" насыщена множеством закругленных эпизодов в духе песен, арий, ансамблей. Они кристаллизуются в окружении более текучей ткани, среди диалогов, строящихся на обмене интонационно-характерными репликами. Но ведь и это — давняя традиция оперы-буффа с ее речитативами. Только у Прокофьева на место привычных диалогов secco в духе опер Моцарта и Россини встали значительно более конструктивно оформленные и интонационно рельефные эпизоды. Так что мнимо "речитативная" опера на деле оказалась лишенной именно речитативов в тесном смысле этого слова, взамен которых использованы вокальные партии, основанные на развитии выпуклого и конструктивно очерченного тематизма.

Что же касается закругленных номеров, то они, возможно, более сжаты и лапидарны по сравнению с ариями, каватинами, серенадами, дуэтами, терцетами и квартетами классической буффа итальянского образца, но приметы избранных жанров выражены достаточно отчетливо и узнаваемо. В этом смысле выделяется квартет, венчающий 5-ю картину оперы. Поначалу это типичный "ансамбль согласия", где все участники охвачены единым порывом. На самом же деле тонкими штрихами композитор подчеркивает разную реакцию персонажей на сложившуюся ситуацию. Если Антонио и Луиза находятся во власти упоения взаимной близостью и предчувствия близкого исполнения заветных желаний, то глупец Мендоза несказанно доволен хорошо обстряпанным дельцем: сведя мнимую Клару, за которую себя выдала Луиза, со своим соперником Антонио, он как будто устраняет последнее препятствие к браку с дочерью дона Херома. А мечтательный дон Карлос охвачен ностальгией по давним временам, когда он еще был полон сил и не оставался лишь зрителем на пиру любви.

В традициях комической оперы также насыщение действия танцевальными эпизодами — как не вспомнить финал I акта моцартовского "Дон-Жуана" с его менуэтами! Но, как и у Моцарта, танцевальные эпизоды обретают драматургическое значение, не сводясь к вставным дивертисментам. В этом смысле уникальной является роль менуэта, разыгрываемого на сцене действующими лицами в 6-й картине оперы:

Акт III, картина 6-я, сцена № 1



Прокофьев имел полное право гордиться своей выдумкой — действие этой комической картины, по его словам, "разворачивалось на фоне звуков любительского трио: папаша дон Хером музицирует с двумя друзьями; музицирование это все время прерывается ходом интриги, и дон Хером, наигрывая на кларнете свой любимый менуэт, благословляет брак своей дочери с неугодным ему Антонио вместо богатого Мендозы, сам того не подозревая"[22].

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что комическая опера Прокофьева не просто принадлежит к наиболее удачным сочинениям данного жанра, каких немного было после Моцарта и Россини. Наряду с "Маврой" и "Похождениями повесы" И. Стравинского оно стало высочайшей вершиной в развитии оперы XX века, где вновь ожила, казалось бы, совсем забытая традиция буффа. Но суровое время, сулившее поколению победителей не менее тяжкие испытания, нежели те, что им пришлось претерпеть на полях сражений, требовало воплощения новых сюжетов. Ответом на эту потребность стала последняя опера Прокофьева.

За оперой "Повесть о настоящем человеке" прочно утвердилась репутация малоудачного сочинения, созданного Прокофьевым на закате творческого пути, — сочинения, где ощутима усталость умудренного опытом художника. В какой-то мере это суждение справедливо — драматургическая основа "Повести" страдает определенными недостатками, ощущается также известная вялость сценического движения. Но по прошествии немалого времени стало очевидным, что ни одному из наших современных композиторов так и не удалось превзойти Прокофьева по художественной яркости и глубине раскрытия темы Великой Отечественной войны в музыкально-сценических произведениях. Ни оперы "В огне" и "Семья Тараса" Д. Кабалевского, ни многочисленные работы К. Молчанова ("Неизвестный солдат", "Ромео, Джульетта и тьма", "Зори здесь тихие") не могут даже отдаленно приблизиться к тому высокому уровню решения труднейшей задачи, которого достиг "усталый и сломленный" Прокофьев.

Между тем композитор стремился в этом произведении как нельзя точнее ответить социальному заказу, более того, он возлагал на это произведение немалые надежды. Сообщая о работе над ним, Прокофьев писал: «Советскому человеку, его беспредельному мужеству посвящаю я свою новую оперу на сюжет глубоко взволновавшей меня "Повести о настоящем человеке" Б. Полевого. Эта повесть — наиболее сильное мое литературное впечатление за по-

---

[22] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 242 — 243.

следнее время. Автору удались, мне кажется, и глубокая психологическая характеристика главного героя, и обрисовка многих действующих лиц. К работе над музыкой я уже приступил и думаю написать эту оперу в течение предстоящего года»[23].

События 1948 года не поколебали веру композитора в то, что он создаст произведение доходчивое, напоенное искренним мелодизмом. В покаянном письме, адресованном Комитету по делам искусств и Союзу советских композиторов, Прокофьев, напоминая о сцене письма Татьяны из "Евгения Онегина", где "Чайковский направил свой музыкальный язык в сторону кантилены и все письмо превратил как бы в огромную арию"[24], недвусмысленно подчеркнул, что именно в этом направлении он хотел бы двинуть и свою оперу на современный советский сюжет.

Надежды Прокофьева оказались тщетными. После закрытого просмотра "Повести о настоящем человеке", состоявшегося 3 декабря 1948 года в Ленинградском театре оперы и балета[25], произведение подверглось грубой критике как образец откровенного формализма. По свидетельствам очевидцев, исполнение оперы было ниже всякой критики и даже сам композитор не узнавал собственной музыки, но это служит слабым оправданием тем людям, которые призваны были решить судьбу нового творения Прокофьева. И только 8 октября 1960 года "Повесть о настоящем человеке" впервые увидела свет рампы в московском Большом театре, поставленная опытным режиссером Г. Ансимовым.

Несколько слов о литературном первоисточнике оперы. Повесть Б. Полевого в целом вполне вписывается в круг тогдашней прозы, призванной творить романтически-приподнятую легенду о несгибаемых героях, совершавших подвиги во славу Отчизны. Весьма средними представляются ее художественные достоинства — Полевой более снискал себе известность как незаурядный журналист. Но именно опыт фронтового корреспондента, склонность к документальной достоверности повествования сообщили произведению Полевого черты живой непосредственности, бытовой неприкрашенности. У его героя повести был реальный прототип — летчик А. Маресьев, потерявший на фронте обе ноги, но вернувшийся в строй, к любимой профессии. И мастерство газетчика более подошло, нежели опыт иных "инженеров человеческих душ", отсекавших черты правдоподобия во имя возвышенного ми-

---

[23] Вечерняя Москва, 1947, 30 окт. // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 253.

[24] Сов. музыка, 1948, № 1. С. 53.

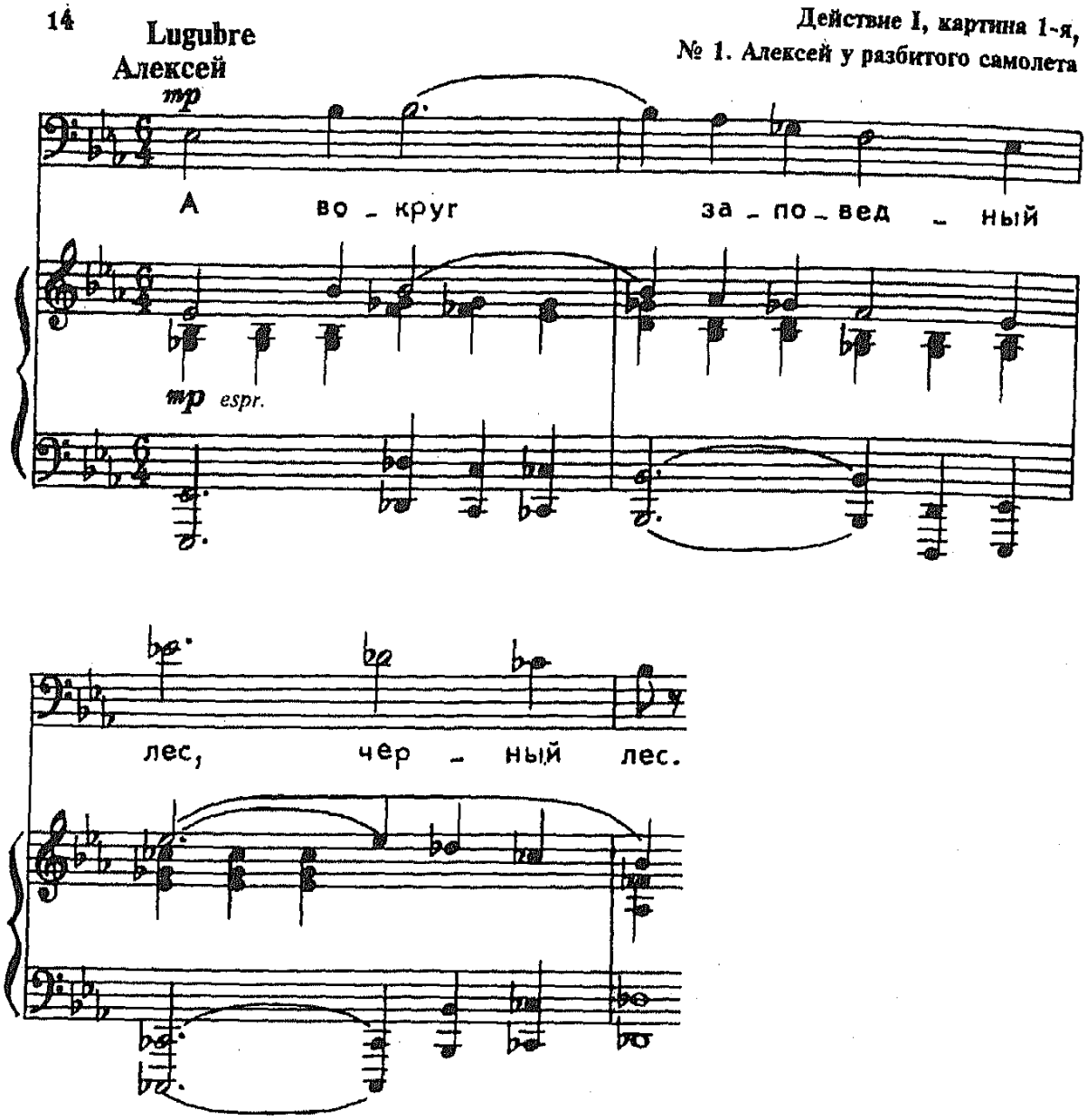
[25] Опера прошла под управлением Б. Хайкина.

фа о героях без страха и упрека, без человеческих слабостей и страстей.

Была и другая причина, определившая выбор Прокофьева. Судьба героя "Повести" привлекла его и потому, что в ней он ощутил что-то близкое проблемам его собственной жизни. Жажда вернуться к труду, составляющему смысл существования, умение настоять на своем, преодолеть препятствия, кажущиеся несокрушимыми, — во всем этом Прокофьев находил прямые аналогии тому состоянию, в которое ввергла болезнь его самого. В соответствии с канонами социалистического реализма герой приходит к заветной цели, сметая все препятствия. Но в противовес все тем же канонам он переживает мучительные сомнения, порой испытывает уныние и достигает победы не столько над теми обстоятельствами, которые определяются сопротивлением людей, имеющих полномочия разрешать или запрещать, сколько над самим собою, над чувствами потерянности и упадком душевных сил, вызванными не просто физическим увечьем, но безвозвратным уходом за пределы дотоле привычной жизненной среды.

Новаторство драматургического решения проистекало именно из такого сосредоточения на внутреннем мире главного героя. По сути дела, "Повесть" Прокофьева предвосхищает будущие искания наших композиторов начиная с 60-х годов в сфере моноопера, несмотря на то что внешне в этом сочинении много различных действующих лиц. Но все они существенны лишь постольку, поскольку помогают раскрыть внутреннее движение характера героя, преодолевающего препятствия прежде всего в самом себе, обретающего уверенность в достижимости невозможного и в конце концов склоняющего на свою сторону окружающих. Конфликт, положенный в основу оперы, — прежде всего конфликт внутренний, потому что окружение героя состоит из милых, добрых, сочувствующих ему людей, — жестокая изнанка войны, обнажившаяся позднее с такой яркостью в прозе В. Быкова, не нашла себе места в этом произведении.

Но было бы ошибочно полностью связывать "Повесть о настоящем человеке" с романтической легендой о войне, маскирующей сущность ее как бедствия, которое несет с собою гибель и разрушение. Война в опере незримо присутствует как первопричина, определяющая душевный настрой героя, те невыразимые муки, которые он испытывает, и в то же время неистребимую жажду их преодолеть. Уже монолог Алексея, уцелевшего после падения его самолета в лесу, раскрывает то ощущение тревоги и полного одиночества, которое рождается у человека, нежданно попавшего в экстремальную ситуацию:



Действие I, картина 1-я,
№ 1. Алексей у разбитого самолета

И снова рождается тот "чудесный сплав" декламационности и распевности, чуткого отражения смысловых деталей текста и слияния интонационных оборотов в законченное, классически строго очерченное мелодическое обобщение, всегда отличавшее оперную музыку Прокофьева. Композитор, будто бы далекий от фольклора, претворяет не только интонации русской речи, но и манеру звуковысказываний, столь органично присущую русской народной песне с ее распевностью.

Отнюдь не случайно, что в этой опере автор воспользовался собственными обработками фольклорных мелодий, где особенно впечатляет лирическая песня "Зеленая рощица", которую напевает медсестра Клавдия над спящим тяжелораненым Алексеем[26]:

[26] В опере использована также обработка народной песни "Сон, мой сон".



Эта мелодия, обработанная композитором в духе его собственного стиля с присущей ему четкой метричностью, не только приближает Прокофьева к народным истокам, она обнажает народно-песенные корни его мелоса, которые не всегда легко распознать в столь подчеркнуто-индивидуальном стиле, как прокофьевский.

Вместе с тем эта песня делает особенно наглядной одну из ведущих драматургических особенностей оперы: внутренняя драма героя раскрывается не только и даже не столько в его монологах, ариозо и других сольных высказываниях, сколько через приемы косвенной характеристики, создаваемой при помощи других действующих лиц, как реально присутствующих, так и оживляемых воображением Алексея.

Главную роль здесь играет его верная подруга Ольга, с которой он встречается лишь в финальной картине оперы. Но она постоянно владеет помыслами героя, а ее голос оживает в его воспоминаниях. В этот момент сценическое время словно бы останавливается и воссоздается картина мирной жизни, радости взаимного общения и одновременно надежды на будущую встречу. Конечно, здесь явственно можно уловить воздействие другой легенды военных лет о женской верности, увековеченной в стихотворении К. Симонова "Жди меня". Легенда эта была жизненно необходима людям, которые не могли поручиться даже не за свой завтрашний день, а за следующую минуту. Отдавая дань идеалу, Прокофьев проявил глубокое понимание тех святынь, поклонение которым сообщало силу сражающемуся народу.

Точно так же в обрисовке многих эпизодических персонажей для него были важны черты истинной человечности, неистребимой доброты. Именно так выписаны колхозники, которые подобрали

раненого героя, соседи Алексея по палате. Как и в "Семене Котко", Прокофьев всячески стремился наделить их живыми чертами, отойти от схемы — вот почему в опере столь важны комические, бытовые эпизоды, где действуют то скуповатая бабка Василиса, то веселый балагур Кукушкин. Не мог избежать Прокофьев и образа-эталона — и в его опере действует убежденный комиссар-партиец, трагическая судьба которого служит для героя наглядным примером "правильного" поведения, укрепляет в нем решимость добиться желанной цели.

Ну и, наконец, следует сказать о роли пластики в этой опере вплоть до явственной танцевальности. Алексею необходимо доказать свою способность справиться со сложной задачей вопреки увечью — и, конечно, вновь возникает прокофьевский вальс, а следом за ним и веселая румба, под которые танцует герой на удивление окружающим. Как не вспомнить тут другого Алексея, из оперы "Игрок", которому также улыбнулась неслыханная удача, но для нынешнего Алексея пришло полное исполнение всех желаний: он вернулся в строй, обрел уважение друзей, посрамил скептиков и, наконец, убедился в беззаветной преданности возлюбленной. Таково было тогдашнее время, таковы были установки культурной политики, но, что много важнее, такова была внутренняя потребность поколения победителей, вступивших в послевоенную жизнь с радужными надеждами. Прокофьев ответил этой потребности в своей последней опере, представив героя, трудная судьба которого обрела счастливый исход.

Оперный театр Прокофьева служит наглядным свидетельством того непреложного факта, что даже в той сфере музыкального творчества, которая особенно пострадала от некомпетентного вмешательства руководивших культурой инстанций, происходило художественное движение, немыслимое без искания новых путей. Невозможно было остановить объективные процессы саморазвития оперной культуры, хотя и удавалось их затормозить, ограничить. Но поразительнее всего, что именно в эту трудную для нашей музыки пору были созданы выдающиеся произведения. И когда всеобщее потепление наконец проникло в регион, где долгие годы властвовала арктическая стужа, неожиданно выяснилось, что обретенная свобода отнюдь не повлекла за собой рождение шедевров — поздние оперы Прокофьева так и остались непревзойденными. А губительные последствия грубого насилия над музыкальным театром обнаружились много позднее, когда отечественная опера вступила в затяжную пору кризиса, из которого она не выбралась и поныне.

Война резко изменила жизнь музыкальных театров. Основные центры балетного искусства — театры Москвы, Ленинграда, Киева, оказавшись под угрозой, скоро выехали в эвакуацию. Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова в 1941 — 1944 годах работал в Перми (тогда Молотове), Малегот — в Оренбурге (тогда Чкалове), московский Большой театр — в Самаре (тогда Куйбышеве), городе, куда перевелось и правительство. Киевский театр сначала был эвакуирован в Уфу, позднее, слившись с харьковской труппой, находился в Иркутске. Минский театр работал в Нижнем Новгороде (тогда Горьком) и Коврове. Однако Москва не была обескровлена полностью: часть труппы Большого театра продолжала выступать на сцене филиала (например, если в 1942 году театр дал в Куйбышеве (Самаре) 89 балетных спектаклей, то филиал в Москве — 126). Не покинул столицу Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Интенсивная творческая деятельность балетных трупп и выдающихся мастеров отечественной хореографии, трудившихся в годы войны в разных городах страны, не могла не повлиять на ход развития балетного искусства в нашей стране. В отличие от предвоенных лет, в эти годы важные художественные события в области балета произошли именно вдали от центра. Среди них наряду с классикой — премьеры балетов "Гаянэ" А. Хачатуряна и "Алые паруса" В. Юровского (соответственно в Перми и Куйбышеве), а также новых балетных произведений в других республиках. Вот некоторые из них: "Ак-Биляк" С. Василенко (1943, Ташкент), "Чолпон" М. Раухвергера (1944, Бишкек, тогда Фрунзе), "Чертова ночь" В. Йориша (1943, Иркутск), "Алдар-Косе" К. Корчмарева (1942, Ашхабад), "Акпамык" А. Зноско-Боровского и В. Мухатова (1945, Ашхабад). С труппами национальных театров работали крупнейшие хореографы страны — Ф. Лопухов, К. Сергеев, Л. Якобсон. В 1942 году Л. Лавровский поставил в Ереване балет "Кавказский пленник" Б. Асафьева. С 1941 года тбилисскую труппу возглавил В. Чабукиани. В сезоне 1942/43 года в ряде спектаклей в Алма-Ате принимала участие Галина Уланова. В мае 1945 года открылся строившийся в годы войны Театр оперы и балета в Новосибирске, которому было суждено в дальнейшем стать одним из важных центров отечественного балета.

Наряду с уже известными в стране мастерами балета — Г. Улановой, Т. Вечесловой, М. Семеновой, Н. Дудинской, О. Лепешинской, А. Шелест, А. Мессерером, К. Сергеевым, В. Чабукиани и другими артистами, продолжавшими свою творческую деятельность, в период суровых военных лет балетные труппы обогащались новыми силами, в числе которых были и звезды первой

величины. Так, в труппу Большого театра в 1943 году пришла юная Майя Плисецкая, в 1944 — Раиса Стручкова, в 1942 — Сергей Корень.

Деятельность артистов не ограничивалась работой в театрах. Многие из них — и танцоры, и балетмейстеры — принимали активное участие в военных ансамблях, а также концертных группах, которые самоотверженно трудились в выездных бригадах на фронтах. Все это вносило новые краски в развитие отечественного искусства танца.

Однако балетный жанр как таковой в собственно художественном отношении в годы войны не претерпел существенных изменений. Эстетика балетного театра и балета как жанра музыки остается преимущественно в русле течений конца 30-х годов. И композиторское творчество в основном связано с реализацией предвоенных замыслов. "Гаянэ", "Шурале", "Алые паруса", "Золушка" — все то лучшее, что появилось и осталось затем в истории отечественного балетного театра, было начато или задумано авторами в мирные дни.

Казалось бы, суровая военная година должна была отвергнуть эти работы (разве что кроме балета "Гаянэ" с его современной сюжетной основой) и выдвинуть совершенно новые задачи и цели. Но, видимо, жизнь требовала иного — не случайно искусство балета и особенно его одухотворенная и романтическая балетная классика, как олицетворение нетленной красоты, пользовались в эти дни повышенным вниманием и популярностью. Например, чаще, чем в предыдущие годы, шли спектакли "Лебединого озера" и других балетов Чайковского, состоялись премьеры восстановленных "Жизели" и "Раймонды" в Большом театре, "Тщетной предосторожности" силами Ленинградского Малого оперного театра в Чкалове (Оренбурге). В течение первого года войны Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко даже выпустил два комедийных балета — одноактную "Штраусиану" на музыку Иоганна Штрауса (октябрь 1941) и "Виндзорских проказниц" композитора В. Оранского на шекспировский сюжет (июнь 1942). Последний из названных балетов в эффектной постановке В. Бурмейстера имел большой успех, достаточно долго держался в репертуаре театра и даже позднее был поставлен в Таллинне (1947) и Чехословакии (1955). Музыка в этом спектакле выполняла прикладные функции, не претендуя на самоценное значение: жанр комедийного балета вполне допускал такой подход.

Стремление непосредственно отразить на балетной сцене события переживаемой страной трагедии будет реализовано позднее. Лишь в послевоенные годы появятся сочинения на собственно военные сюжеты. Другой вопрос — сколь удачными окажутся эти попытки. Настоящее же осмысление пережитого и глубокое худо-

жественное воплощение его средствами хореографического искусства произойдет уже спустя длительное время, на основе иной балетной эстетики и в союзе с нетеатральной Большой Музыкой. Таков поставленный И. Бельским в Ленинграде балет "Ленинградская симфония" с музыкой Д. Шостаковича (Театр им. Кирова, 1961)[27], а также балет "Встреча" на музыку его же 9-й симфонии, постановка которого осуществлена К. Боярским (Малегот, 1962).

Однако героический дух военного времени не мог не отразиться на поисках мастеров в области балетного театра. Первой попыткой такого рода стал балет "Лола", поставленный В.Бурмейстером в 1943 году в Москве, на сцене Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Либретто этого балета опирается на сюжет, связанный с борьбой испанских партизан против войск Наполеона. Музыка представляет собой механическое соединение созданного в 20-х годах одноименного балета В. Василенко и произведений Р. Лапарры, И. Альбениса, Р. М. Альвареса и других испанских композиторов (в оркестровке В. Оранского). Балет "Лола" остался для нас лишь фактом истории культуры того времени. Но как спектакль на злобу дня он имел успех, был удостоен Сталинской премии, а позднее (1951) вторично поставлен на сцене театра "Эстония".

В конце 1941 года в блокадном Ленинграде у Б. Асафьева родился замысел героических балетов "Лада" и "Милица", работа над которыми была завершена в 1942 году в Москве. Однако поставлена из них была лишь "Милица", причем несколькими годами позднее (1947), "Лада" так никогда и не увидела свет рампы.

Сюжет "Лады", основанный на русских народных исторических легендах и сказаниях, обращен в далекое прошлое. "Милица", напротив, сюжетно связана с современностью — борьбой югославского народа против гитлеровских захватчиков. Композитор использует колоритный югославский фольклор, танцевальные ритмы. По стилю "Милица" продолжает традицию большого героического балета типа "Лауренсии" А. Крейна, "Красного мака" Р. Глиэра, "Пламени Парижа" самого Асафьева. Послевоенная постановка "Милицы" состоялась одновременно в Ленинграде (Театр им. Кирова) и в Перми.

Наряду с двумя названными большими балетами Асафьев в военные годы создает и несколько миниатюрных балетов на пушкин-

---

[27] Хотя за рубежом, в Нью-Йорке, уже в декабре 1945 года состоялась премьера балета "Ленинградская симфония" на музыку Шостаковича. Ее осуществил силами труппы "Балле Рюсс Хайлайтс" один из крупнейших хореографов русского зарубежья Леонид Мясин.

Еще раньше (премьера 23 января 1942 года) другой представитель русского зарубежья — выдающийся хореограф XX века Михаил Фокин с художником Мстиславом Добужинским в бостонском "Балле тиетр" поставил балет "Русский солдат" на музыку Прокофьева (сюита "Поручик Киже").

ские сюжеты: "Граф Нулин", "Каменный гость", "Домик в Коломне" и "Гробовщик". Замыкает же его обширную балетную пушкиниану, начатую в довоенные годы ("Бахчисарайский фонтан", "Кавказский пленник"), еще одно развернутое произведение — балет "Барышня-крестьянка".

"Барышня-крестьянка" — полнометражный балет в трех действиях, семи картинах. Очаровательный лирический сюжет повести Пушкина значительно утяжелен в либретто жанрово-бытовыми сценами, комедийными ситуациями и бытовыми подробностями. Музыка имеет иллюстративную направленность: она воссоздает черты конкретной эпохи — русского поместно-дворянского быта первой половины XIX столетия. Композитор использует многие музыкальные знаки времени — песенный тематизм в характере городского и деревенского фольклора, роговую музыку, даже цитирует подлинные английские мелодии для обрисовки англомана Муромского. Постановки "Барышни-крестьянки" благодаря привлекательности популярного сюжета и непритязательной мелодичной музыке какое-то время держались на сцене[28]. Однако в целом балеты Асафьева военной поры не смогли подняться до уровня лучшего произведения композитора в этом жанре, каковым остается "Бахчисарайский фонтан". И сегодня они фактически забыты.

Иная судьба ждала новое детище А. Хачатуряна — балет "Гаянэ", музыка которого отмечена печатью глубокой самобытности. Задумав это сочинение еще перед войной, к работе над ним композитор вернулся в эвакуации — в 1941 году в Перми. И через год там же состоялась премьера силами труппы Ленинградского Кировского театра в постановке Н. Анисимовой.

Положенный в основу произведения музыкальный материал балета "Счастье" был композитором полностью перекомпонован, написаны новые номера (среди них и знаменитый "Танец с саблями"). Новое либретто, где изменилось даже имя героини, а также сложилась иная музыкальная драматургия, — все подчеркивало самостоятельное значение, которое автор придавал балету "Гаянэ".

Под этим названием сочинение приобрело известность, шествуя по разным сценам мира, многие страницы его музыки вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Однако произошло это не благодаря, а вопреки ходульной сюжетной основе. Успех определила именно музыка. В ней с подлинно симфоническим размахом отразилась могучая стихия танца. В партитуре есть и сочные национальные, разноликие в своих оттенках массовые танцевальные сцены, и импрессионистски-звукописные эпизоды, и музыка, воплощающая богатую гамму душевных состояний — от

---

[28] В 1946 году балет был поставлен на сцене филиала Большого театра Р. Захаровым, в 1951 — на сцене Малегота балетмейстером Б. Фенстером.

хрупкой женственной лирики, связанной с обликом героини, колоритных женских и мужских портретов-характеров до напряженных драматических коллизий и столкновений. Нет лишь примитивного прикладного бытописательства, на которое наталкивает сценарий[29].

Вопреки сценарной основе композитор пишет музыку "о другом". Словно скользя над "злободневными" политическими интригами и агиткой сюжетной фабулы, он создает романтическое музыкальное полотно в лучших традициях классического хореографического театра. Разнохарактерные сольные номера и дуэты, драматические сцены, обобщенно симфонизированные ("Сбор хлопка", "Танец хлопка", "Танец розовых девушек" и другие), фольклорные танцы ("Лезгинка", "Русская пляска", "Шалахо", "Узундара", "Гопак") — все это составляет объемную и контрастную партитуру балета. Национальный колорит, опоэтизированные образы армянской природы рождают неповторимый, особый строй музыки "Гаянэ".

Еще работая над музыкой балета "Счастье", Хачатурян обратился к армянскому фольклору. Все это вошло в "Гаянэ". И хотя собственно народных мелодий в балете немного, интонационная природа армянской музыки воссоздается через ритмические, ладогармонические особенности, сближая сочинение с традицией русской классической "музыки о Востоке". Позднее автор и теоретически обоснует свою позицию, отразившуюся в музыкальной концепции "Гаянэ": "Мне дороже принцип смелого творческого обращения с народной мелодией, когда композитор... использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать... В подавляющем большинстве я стремился создать тематический материал без конкретных заимствований из народных источников"[30].

Среди фольклорных мелодий, использованных в балете, — народная армянская мелодия "Пшати цар", на вариационном развитии которой строится начало I акта: известный эпизод "Сбор хлопка", вошедший позднее в 3-ю сюиту. На материале старинной свадебной песни развивается также вошедшая в 3-ю сюиту музыкаль-

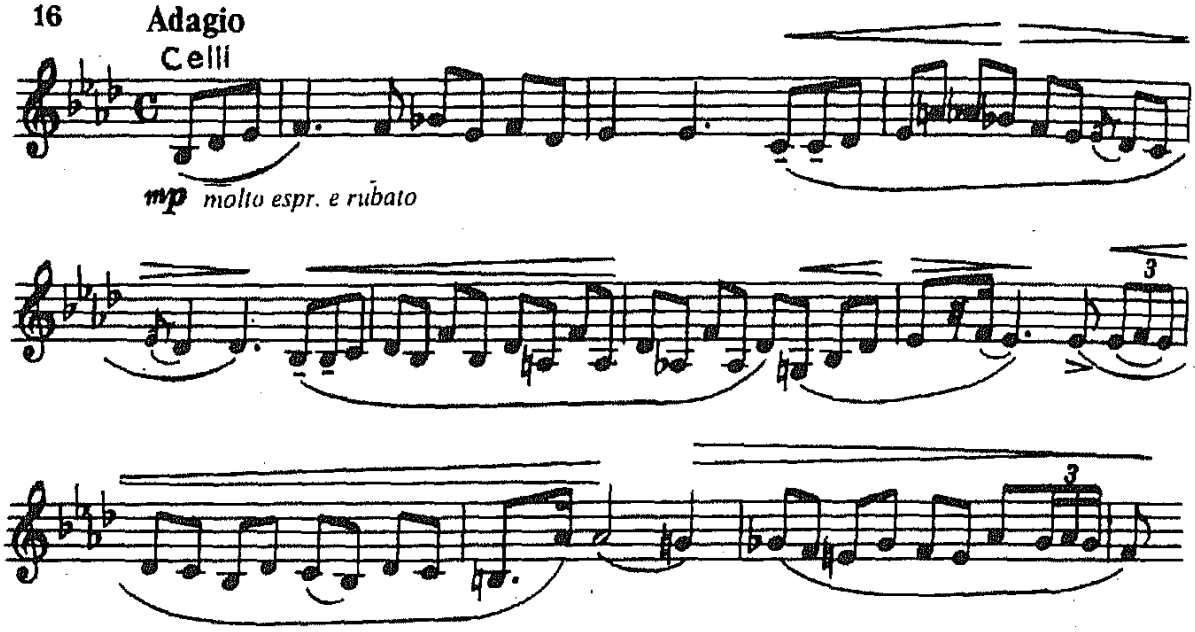
---

[29] Сюжет "Гаянэ" несет в себе неприглядные знаки своего времени: здесь и шпиономания в лице проникших через границу "неизвестных", и враждебная антиколхозная деятельность Гико, мужа героини, и изобличение его перед народом не кем-нибудь, а собственной женой (!), и схематическое утверждение "дружбы народов" на примере положительных героев: любовь Гаянэ и начальника погранзаставы Казакова, брата Гаянэ и дочери старого курда Айши, и, цитируя либретто, "веселые колхозные пляски" народа из богатого, дышащего изобилием колхоза "Счастье".

[30] *Хачатурян А.* Как я понимаю народность в музыке. — Сов. музыка, 1952, № 5. С. 40 — 41.

но-хореографическая сцена "Ковровщицы", открывающая II акт. Обе народные темы удивительно пластичны, легко становятся основой хореографической сцены. Но даже в тех случаях, где композитор не идет путем цитирования, музыкальный материал несет на себе ярко выраженную печать восточной стилистики. Таков, например, "Танец с саблями" или популярный "Танец розовых девушек" из IV акта балета.

Хотя композитор в балете не стремится к целенаправленному лейтмотивному принципу, музыкальный материал, представляющий ведущих действующих лиц, благодаря ярко выраженному мелодизму, обладает силой портретной характеристики. Наиболее полно представлен образ Гаянэ — с ним связаны многие лирико-драматические страницы балета. Основная лирическая тема Гаянэ, тема широкого мелодического дыхания, в балете появляется трижды: и в чисто гомофонной романсовой фактуре (№ 3а, "Сцена"— конец эпизода первого столкновения с Гико), и как основа полифонической инвенции у солирующих виолончелей в монологе героини (№ 8а, "Танец Гаянэ" — см. пример 16), и еще раз в кульминационной по драматургическому замыслу сцене пожара (№ 25).

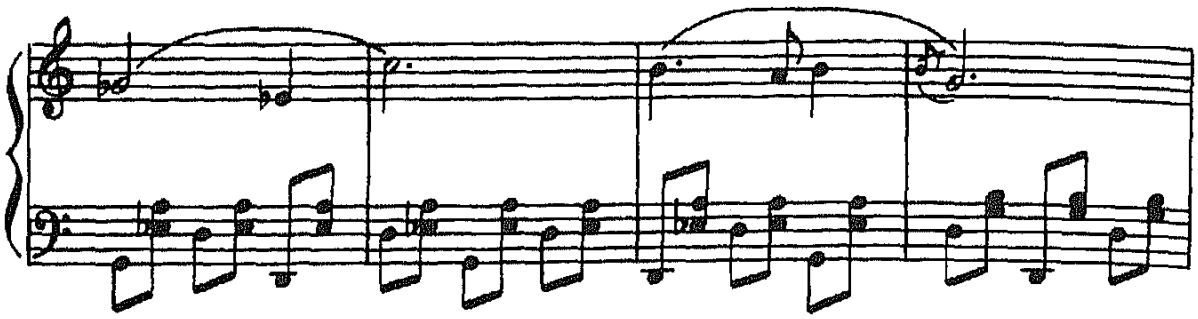


Другой музыкальный материал, связанный с образом Гаянэ, — известная "Колыбельная" (сцена Гаянэ с маленькой дочерью) из II акта (№ 13). Этот развернутый симфонический эпизод — один из ключевых в музыкальной драматургии балета, отказ от него по сюжетным мотивам в одной из последующих редакций сочинения (Гаянэ в ней — девушка, у которой нет детей) — большая музыкальная потеря. Композитор стремился здесь раскрыть характер героини в развитии — от состояния тихой грусти до страстного, подлинно хачатуряновского драматического взрыва (в средней час-

ти формы). Этот эпизод во многом предвосхищает экспрессивные страницы будущего "Спартака".

Второй по значению женский персонаж балета — Айша — также имеет свою индивидуализированную музыкальную характеристику. По сюжетному замыслу Айша — горянка (курдянка), и две темы, связанные с ее образом, воссоздают типизированные черты характера южной женщины: медлительно-томный, с одной стороны (вновь вспоминается музыка "русского Востока"), и грациозный — с другой. Первая тема становится основой развития в большой сцене III акта (№ 16, "Танец Айши"). Вторая тема, появившись в дуэте Айши и Армена (№ 19), еще раз обнаруживает себя в "Танце с саблями" (№ 35), где она звучит в середине, в экспрессивном пении солирующих саксофонов. Этот момент — не просто одна из блестящих тембровых находок композитора в партитуре "Гаянэ": композитор приближается здесь к джазовой звуковой стихии, что обеспечило "Танцу с саблями" всемирную известность как эффектной эстрадной оркестровой пьесы.





Балет "Гаянэ" опирается на номерной принцип построения с обилием больших и малых дивертисментных разделов. Завершающий балет большой дивертисмент с танцами разных национальностей (включая "абстрактный" праздничный вальс) особенно ценен блестящими образцами темпераментных мужских плясок, олицетворяющих дикий горный дух Кавказа. В их число наряду с "Шалахо" и "Танцем с саблями" входит и широко известная "Лезгинка".

Музыка "Гаянэ", эмоциональная, сочно и красочно оркестрованная, не одно десятилетие будоражила воображение хореографов и сценаристов, вызывая к жизни все новые редакции балета[31]. Но первоначально их поиски сводились прежде всего к фабульно-сюжетным изменениям, к которым приспосабливалась живущая своей жизнью музыка. "...Охотники переделывать сценарий этого балета, — писала в начале 60-х годов известный теоретик балета В. Красовская, — ни разу еще не шли от музыки. С упорством, заслуживающим лучшей участи, они постоянно исходили из незатейливой детективной основы первоначального сюжета, словно не желая понять, что как раз эта детективная подоплека, эта дешевая мелодрама и натуралистическое правдоподобие быта остались вне музыки... Музыка эта никогда не умрет. Больше того, она когда-нибудь дождется равноценной себе хореографии"[32]. Такие решения появились лишь в 70-х годах. Среди них наиболее адекватна духу и букве эффектной музыки Хачатуряна постановка Б. Эйфмана, осуществленная им в 1976 году в Риге, а затем и в своей труппе в Ленинграде. Арам Ильич присутствовал на рижской премьере, постановку Эйфмана считал одним из лучших сценических прочтений дорогой ему музыки, и именно ее в исполнении артистов Латвийского театра он выбрал для съемок балета "Гаянэ" американской телекомпанией.

---

[31] Уже в 1952 году балет был поставлен в Ленинграде в новой редакции. В мае 1957 года Большой театр выпустил балет в третьей редакции с новым сюжетом (либретто Б. Плетнева), с принципиальными изменениями в музыкальной драматургии, с исключением ряда музыкальных номеров. Клавир этой редакции издан в 1962 году.

[32] См. сб. статей "Музыкальный театр и современность". М., 1962. С. 53.

Из музыки "Гаянэ" композитор еще в 1943 году составил три симфонические сюиты. Многие музыкальные эпизоды балета, особенно знаменитый "Танец с саблями", живут самостоятельной концертно-симфонической жизнью

Охватывая единым взглядом балетное творчество отечественных композиторов военных лет, невольно останавливаешь внимание на обилии сказочных, фантастических сюжетов. Таково большинство новых балетов, возникших в различных национальных композиторских школах, среди которых своей самобытностью бесспорно выделяется "Шурале" Ф. Яруллина. Такова и прекрасная "Золушка" С. Прокофьева. Сюда же относятся не только прокофьевский шедевр по сказке Перро, но и "Алые паруса" В. Юровского, основанные на романтической повести Александра Грина.

Приоритет сказочной тематики, фантастики, мира "снов и грез" — в известной мере дань традиции классического балетного театра, корни которой — в надбытовом условно-опоэтизированном характере балетного зрелища. И композиторы, либреттисты в поднимающихся национальных музыкальных театрах, задумывая новые произведения, естественно потянулись к своему сказочному фольклору. Кроме того, фольклорные сюжетные мотивы давали возможность широкой опоры на национальные обрядовые и бытовые музыкально-танцевальные элементы (все эти неизменные свадьбы, народные гулянья и празднества), то есть привносили значительную долю реализма, к которому тяготела официальная эстетика. Но есть и третья причина привлекательности сказки — возможность в аллегорической форме говорить о том, что прежде всего волнует в искусстве: о вечных ценностях человеческого бытия — любви и счастье, о победе добра над злом, мечте о прекрасном, стремлении к нему и надежде достичь его в будущем... В условиях страшного "настоящего" военных лет подобные образные идеи оказались более чем актуальны. Удивительная органичность прокофьевской "Золушки" рождена не только гениальной художественной интуицией ее автора, но и сильнейшей духовной потребностью дисгармоничного времени в победе гармонии, справедливости и красоты.

Среди созданного свое место в истории сохранили три названных выше балета, хотя они и далеко не равноценны. В каждом случае окончательный художественный результат зависел от многих слагаемых: таланта композитора — музыканта и драматурга, художественного уровня либретто и, наконец, адекватности сценического воплощения изначальному замыслу, заложенному в партитуре.

Балет "Алые паруса" В. Юровского первым увидел свет рампы. В постановке труппы Большого театра зритель встретился со спектаклем в конце 1942 года в Куйбышеве (Самаре), а через год — уже на сцене филиала в Москве (балетмейстер А. Радунский,

дирижер Ю. Файер). Этот балет не был забыт и позднее: в 1964 году он ставился в Ташкенте, в 1984 — в Москве на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко в новой редакции В. Юровского (постановщик Г. Майоров).

Для В. Юровского (1915 — 1972) это был первый и наиболее удачный опыт в балетном жанре (в последующие годы им были написаны балеты "Нунча", "Под небом Италии", "Янко-музыкант"). Молодой автор, сравнительно недавно закончивший консерваторию по классу Н. Я. Мясковского, успешно совмещал в себе симфониста со знатоком и любителем театра. Несомненно выигрышной была литературная основа сценария: и ведущие персонажи (Ассоль, капитан Грей), и фабула — все изначально отвечало специфике балетного жанра, обещая волнующий музыкальный спектакль.

В значительной мере он удался. Однако сценарий оказался перегруженным второстепенными линиями, сюжетными подробностями в соответствии с господствовавшей традицией драмбалета и особенно дивертисментными разделами, ориентированными на развлекательную зрелищность. Поэтому музыка в ряде эпизодов имеет скорее прикладной характер, теряя на длительное время драматургическую целостность. Но есть в балете и много удачных лирических страниц, связанных с образом героини, а также интересных звукописных симфонических эпизодов.

Балет "Шурале" был закончен в клавире в 1941 году — на пороге войны — молодым татарским композитором Фаридом Яруллиным (1913 — 1943). Для автора, занимавшегося в предвоенные годы на музыкальном рабфаке (1933 — 1939) и в студии при Московской консерватории у Г. Литинского, это было самое крупное и значительное сочинение. Начав работу над балетом в 1939 году, он не завершил ее: в начале Великой Отечественной войны композитор ушел на фронт и вскоре погиб. Произведение, инструментованное Ф. Витачеком, в марте 1945 года начало свою жизнь на театральной сцене в Казани. Затем в новой редакции (в оркестровке и с музыкальными дополнениями, выполненными А. Власовым и В. Фере) балет был поставлен в Кировском театре в Ленинграде (1950) и в Большом театре в Москве (1955). В те же годы он прошел по многим балетным сценам страны[33], состоялась его постановка в Софии (1956).

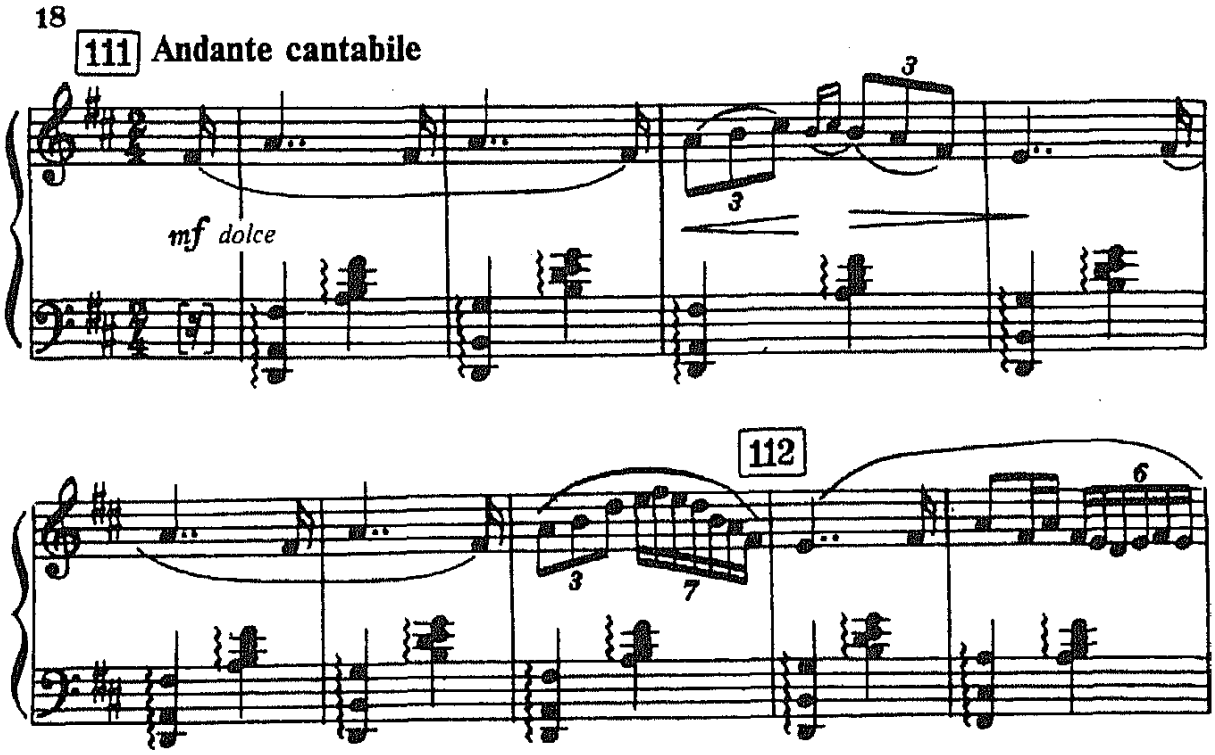
Успех "Шурале" был обусловлен целым рядом причин: во-первых, ладно скроенным либретто на колоритном, зрелищном материале татарской сказки; во-вторых, участием и в разработке либретто, и, главное, в хореографическом прочтении талантливого

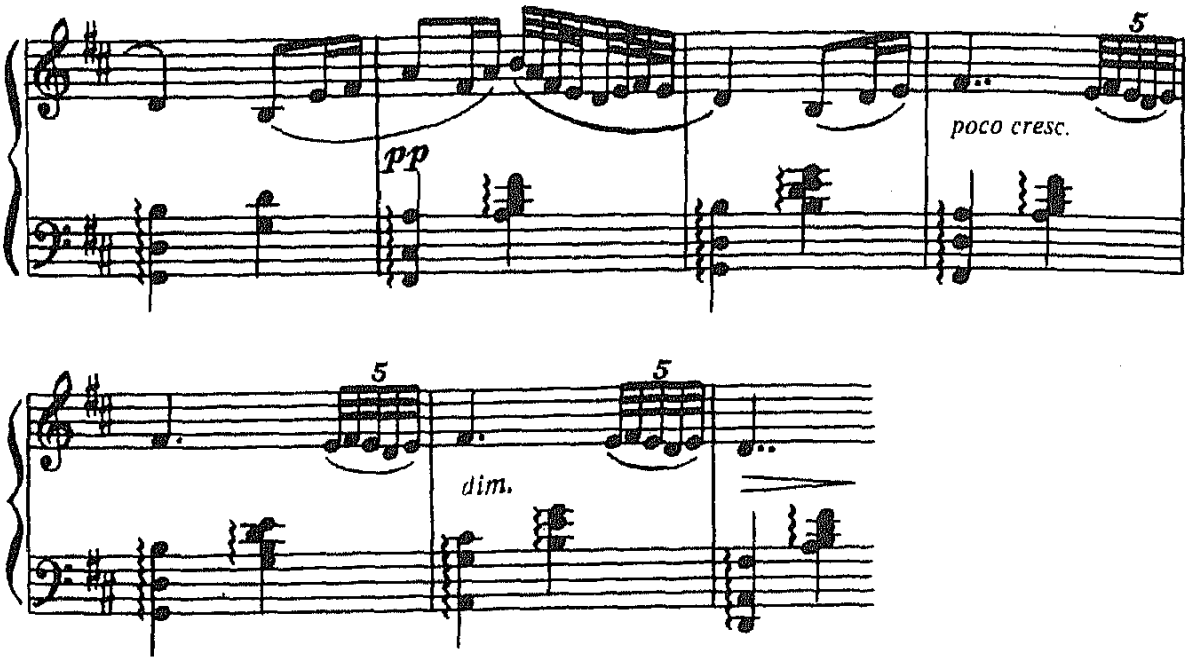
[33] В Киеве, Львове, Одессе, Риге, Саратове, Ташкенте, Улан-Удэ и других городах.

балетмейстера Л. Якобсона, автора всех первых постановок этого сочинения (Казань, Ленинград, Москва). Но в не меньшей мере успеху способствовала музыка — свидетельство одаренности безвременно погибшего композитора.

В основу сюжета балета положена борьба между хитрым и злобным духом дремучих лесов, главной лесной нечисти Шурале, похитившим крылья у прекрасной девушки-птицы Сюимбике, и юношей-дровосеком Былтыром, спасающим ее. Сферы "добра" и "зла" зрелищно четко разделены: мрак дремучего леса, корни, коряги которого обращаются злыми существами, с одной стороны; с другой — девушки-птицы, устремленные ввысь на своих крыльях, олицетворяющих свободу, и любовь Былтыра и Сюимбике. Дополнительная краска, неизменный компонент всех народно-сказочных сюжетов — фольклорно-бытовые эпизоды.

Композитор строит сочинение на прямом интонационном контрасте этих двух сфер. Мир Шурале с его джиннами, ведьмами, шуралятами опирается на хроматику, обостренную ритмику. В основе лейтмотива Шурале — целотонный звукоряд. Другая интонационная сфера имеет ярко выраженные национальные истоки. Композитор часто использует пентатонику, привлекает и фольклорный материал. Музыка мелодична и танцевальна, гамма настроений охватывает лирику, эпику, есть и юмористические бытовые сценки. Наиболее многопланова образная линия Сюимбике. Один из ее эпизодов — "Баллада" из I действия (№ 16) — своего рода лирический портрет девушки, выписанный в национальном ключе с подчеркнутой пентатоникой и причудливым ритмическим узором в мелодике:





«Я считаю, что балет "Шурале" имел очень большое значение для времени, когда он родился, — писал выдающийся советский хореограф Федор Лопухов. — ...Посмотрев репетиции спектакля, я пришел в восторг. Наконец-то! Наконец-то на смену режиссерам пришел балетмейстер, на смену мастерам пантомимных сцен — поэт танца. Л. Якобсон — балетмейстер "божьей милостью"... Его "Шурале" принят всеми, кто действительно любит искусство»[34].

Премьера "Золушки" Прокофьева состоялась в Большом театре в ноябре 1945 года. "Музыка поистине первоклассна, — по свежим следам писал Юрий Олеша. — ...Кажется, будто она не явилась результатом предварительно проделанной работы, а рождается тут же, как рассказ композитора о том, как, по его мнению, должна звучать сказка"[35]. Писатель глубже многих других выразил суть впервые услышанного сочинения великого музыканта.

Замысел "Золушки", на первый взгляд, знаком: большой классический балет-сказка, созданный в лучших традициях симфонизированных партитур "Спящей красавицы" и "Щелкунчика" Чайковского. Однако внимательный анализ показывает, что новый балет Прокофьева для своего времени явился по многим параметрам работой новаторской.

Прежде всего, партитура "Золушки" изобилует множеством чисто музыкальных достоинств. Щедрый мелодизм и смелость гармонического мышления, колоритное и разноплановое оркестровое письмо, искрящееся многообразие танцевальных жанров, наконец, широкая амплитуда настроений — от тончайшей лирики до остро-

[34] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 316.
[35] Огонек, 1945, № 50. С. 23.

характерных, гротескных и даже драматических страниц — все делает "Золушку" кладезем музыкальных богатств. В качественно новые открытия в области музыкального языка, которыми отмечены лучшие сочинения отечественной музыки военных лет, "Золушка" Прокофьева, несомненно, вносит свой существенный вклад.

Музыка "Золушки" рождалась в русле основных прокофьевских музыкальных идей того времени. Глубокие связи этого сочинения прослеживаются и с триадой фортепианных сонат, особенно 8-й, и с 5-й симфонией. Они ощутимы во многих лирических эпизодах названных произведений. Для "Золушки" лирика — образная доминанта, но и 8-ю фортепианную сонату Прокофьев задумывал (быть может, не без влияния 'Золушки") как сочинение "преимущественно лирического характера"[36]. И, вероятно, не случайно столь велика близость — интонационная, фактурная и, главное, образная — двух прокофьевских тем-близнецов: побочной партии I части 8-й сонаты и задумчиво-печальной темы "обиженной" Золушки, которой начинается "Вступление" к балету.



[36] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 249.

Еще одна важная особенность музыки "Золушки" — господство стихии вальса. От "Вальса-фантазии" Глинки через одухотворенные симфонические вальсы Чайковского, Глазунова вальсовость как выражение возвышенного и романтичного состояния души органично вошла в музыку Прокофьева, достигнув своей вершины в "Золушке".

И если в "Войне и мире" прекрасный поэтичный вальс первого бала Наташи Ростовой как бы спровоцирован сюжетом, то в "Золушке" та же образная идея исходит из замысла композитора. "Мечты Золушки о бале" в I акте и сам бал с момента появления Золушки ("Большой вальс", № 30), отъезд Золушки с бала (№ 32), Адажио с принцем (№ 35) и, наконец, "Медленный вальс" перед финалом (№ 49) — все это цепь вальсов, выражающих бесконечное множество оттенков лирических настроений героини — от робкой надежды на счастье до всепоглощающего растворения в нем. В балете Прокофьева наградой Золушке становится "любовь без меры", как писал один из историков советского балета. Вальс — музыкальный знак этой всепоглощающей любви. Именно благодаря вальсу условность границ сказки раздвигается, а Золушка предстает живым, глубоко чувствующим пленительным женским персонажем, позволяя ощутить явственную для Прокофьева близость между ней и оперной Наташей Ростовой. Через стихию вальса, через образ "первого бала" и возникает эта, казалось бы, неожиданная, но ярко выраженная музыкальная параллель. Отзвуки поэтичной вальсовости "Золушки" слышны и в других близких по времени сочинениях Прокофьева — в вальсовой медленной части 5-й симфонии, в III части 6-й сонаты.

В балете блестяще развернулось и театральное мастерство Прокофьева. Рельефно выписаны не только персонажи, но и многие игровые ситуации, сюжетные коллизии. "Я стремился так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, — писал Прокофьев, — ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных задорных сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям"[37].

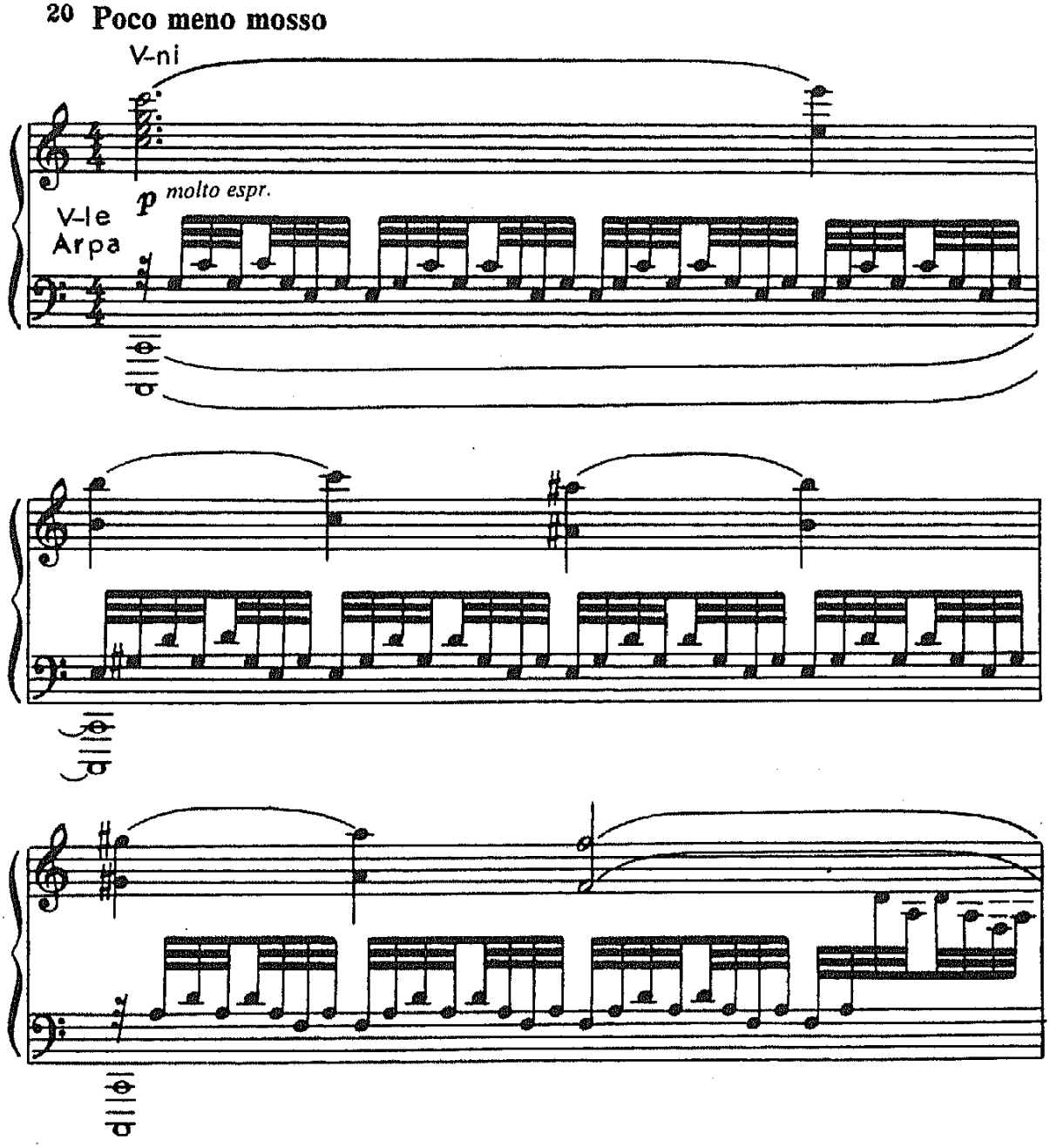
Золушке композитор посвящает три темы, которые имеют сквозное лейтмотивное значение, появляясь целиком или фрагментарно в развитии балета неоднократно. По словам автора, "первая тема — обиженная Золушка, вторая — Золушка чистая и мечтательная, третья, широкая тема — Золушка влюбленная, счастливая"[38]. В отличие от первой из них, о которой уже шла речь, тема "чистой и мечтательной" Золушки подчеркнуто классична: это ясный квадратный период в излюбленном Прокофьевым C-dur с

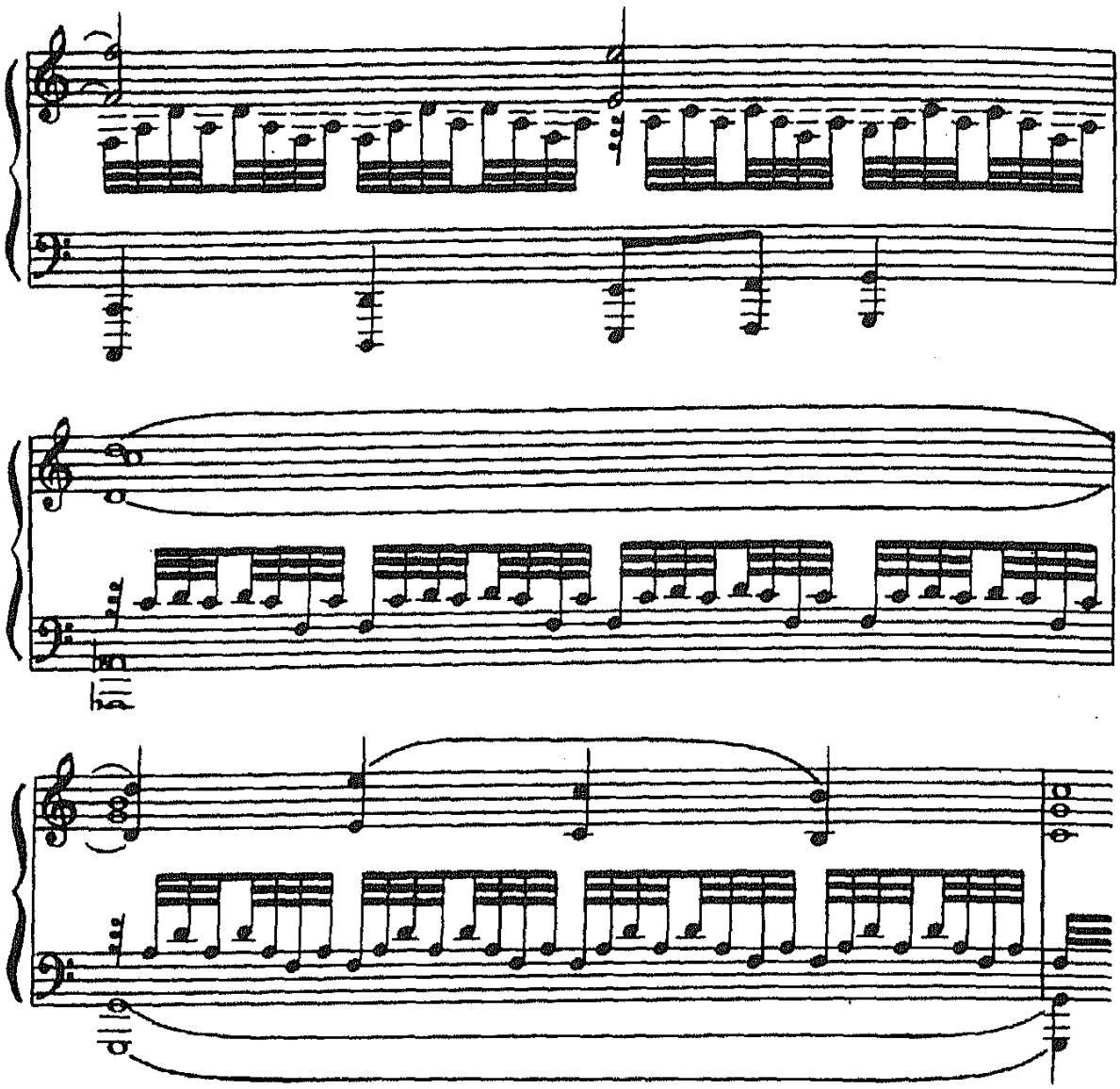
---

[37] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 250.

[38] Там же.

очень тонкой, чисто русской мелодической вариантностью (которая продолжает свои "узоры" и в последующих проведениях темы). Третья тема Золушки — важнейшая. Именно она в контрастном сопоставлении с печальной лейттемой Золушки-падчерицы звучит во вступлении к балету, ею озвучены важнейшие, узловые моменты драматургии: мечта о бале (№ 9), выход Золушки на балу (№ 29), найденная туфелька (№ 45), и наконец, именно на ней строится лирический апофеоз балета — его финальное Amoroso (№ 50), в своем заключении образующее C-dur'ную арку с проведением данной темы во "Вступлении" (№ 1).

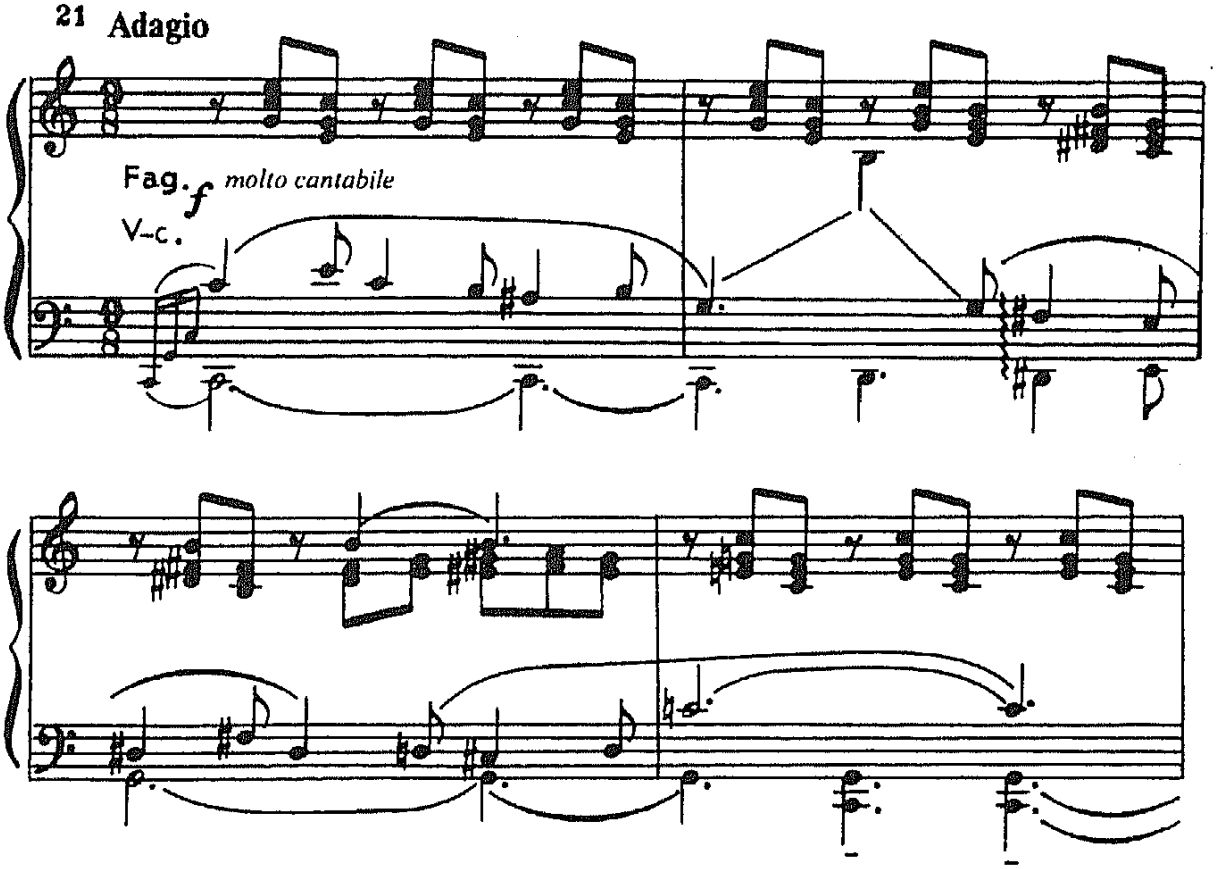




Приведенная третья лейттема Золушки наиболее романтична благодаря многочисленным интонациям. Они же роднят ее и с рядом других тем, входящих в круг образной характеристики героини, прежде всего — с элегичной темой вальса d-moll — образа бала, живущего в воображении Золушки, а затем становящегося реальностью. Оба раза этот вальс "вытекает" из лейттемы мечтающей Золушки как материализация ее мечты о счастье (см. № 9 и сопоставление № 29 и 30). К той же образной сфере относится и тема второго, более стремительного, экспрессивного вальса g-moll, своей вводнотоновостью вызывающего уже прямые ассоциации с началом "Вальса-фантазии" Глинки.

Интонационно близок названным темам и кульминационный эпизод II акта — Адажио Золушки и Принца (№ 36). Характерно, что именно этот музыкальный материал возвращается в кульминации всего балета в III акте, в сцене "Принц нашел Золушку" (№ 48). Певучая тема Адажио, звучащая в первом появлении у виолончелей, в важнейшем для сферы Золушки C-dur, — еще один

мелодический шедевр Прокофьева, исполненный гармонии, утонченного лиризма и сдержанной страстности (во втором проведении авторская ремарка так и гласит: Adagio passionato):



Если музыка, прямо или косвенно связанная с Золушкой, образует один звуковой мир, продолжающий в широком плане линию русского лирического симфонизма, то в юмористических, игровых сценах Прокофьев резок, остроумен и вновь предстает как блестящий мастер характерного письма. Таковы прежде всего гротескные музыкальные зарисовки Мачехи и ее дочерей, сцены ссоры сестер, дерущихся из-за шали (моторный эпизод "Па-де шаль" — № 2), примерки туалетов или туфельки, занятий танцами и т. п. На балу в картину угощения гостей (апельсинами!) Прокофьев в качестве еще одной музыкальной шутки вплетает автоцитату темы марша из оперы "Любовь к трем апельсинам".

К игровой, скерцозной сфере балета относятся и страницы, связанные с Принцем: его выход, завершающийся примечательной авторской ремаркой "Принц садится на трон, точно на седло", его вариация на балу. Начальная тема этой вариации (№ 33 — см. пример 22), угловатая, остроритмизованная, провозглашенная солирующей трубой, приобретает значение лейтмотивной характеристики персонажа (она появится в III действии, когда принц, в соответствии с ремаркой, "через окно вскакивает в комнату" дома Золушки):



Дополняют портрет Принца его "заводные" галопы III акта, комедийные сценки с сапожниками и неудачной примеркой туфельки.

Еще одна широко развернутая музыкальная сфера балета связана с миром фантастики — сказочным фоном, на котором разворачивается действие. Здесь среди наиболее интересных музыкальных находок Прокофьева — тема феи-нищенки. Эта мерцающая, застывшая на двух гармониях тема создает почти физическое ощущение завораживающего льющегося света. История сохранила интересную деталь, о которой вспоминает Галина Уланова. Работая над главной партией балета, она "пробовала уговорить Прокофьева отдать Золушке чудесную тему феи-нищенки, но это было совершенно тщетно... Если он видел или слышал данную тему как тему феи-нищенки, то не было на земле такой силы, которая была бы способна поколебать его..."[39] Воспоминания прославленной балерины подчеркивают и театральное мастерство композитора, и целенаправленный поиск им броских и точных музыкальных характеристик. Мир сказки включает в себя и музыку небольшого дивертисмента добрых сил природы, окружающих Золушку и помогающих ей, — вариации фей всех времен года, стрекоз и кузнечиков. Но главный, самый блестящий музыкальный эпизод, создание

[39] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 436 — 437.

которого очень увлекало композитора, — сцена полуночного боя часов (как и ее предвосхищение в I акте). Зрелищная задача, стоявшая перед композитором, требовала эффектной оркестровой звукозаписи. Здесь есть и многоуровневое остинато — изображение биения маятника и движения часового механизма, на фоне которых развивается танец двенадцати карликов, выскочивших из часов, и собственно бой часов — мрачные низкие удары с последующей "реверберацией", которую изображают ползучие диссонирующие аккорды у виолончелей, тромбонов и бас-кларнета.

Эпизод "Полночь" (№ 38) — не просто блестящий финал II акта и не только ключевой момент сюжетного и музыкального развития, генеральная кульминация балета. В этой музыке словно овеществляется еще один важнейший и незримо присутствующий "персонаж" произведения — время. В музыкальной образности прокофьевской "Золушки" причудливо сплелись прошлое и настоящее, реальное и воображаемое, сиюминутное и вневременно́е, здесь равно важны и стремительный бег событий, и застывшие мгновения любовных дуэтов. Фантастичная сцена часов тему времени материализует в звучании.

Как еще одно проявление временно́й многомерности, в "Золушке" вновь широко прорастает важная для творчества Прокофьева неоклассическая линия. Композитор вводит в балет старинные танцы — паспье, буррэ, павану (именно ее признаки скрываются за условным наименованием "Придворный танец" — № 20), конечно же, излюбленный гавот, а в вариациях Худышки и Кубышки на балу явственно ощутимы черты куранты и менуэта (№ 23 и 24). Причем, с музыкальной точки зрения, введение старинных танцев отнюдь не повод для иллюстративного танцевального дивертисмента, а, напротив, драматургическая находка — сопоставление музыкальных миров, оттеняющих друг друга: теплого, эмоционального в тех сценах бала или ожидания его, что связаны с Золушкой, и холодновато-чопорного, нарочито изысканного, поданного через призму авторской иронии в эпизодах, где участвуют гости и сестры с мачехой. Однако любопытно, что наиболее открыто такое противопоставление предложено автором на одном материале — на музыке гавота. Сначала в сцене, где сестры, готовясь к балу, занимаются с учителем (№ 7), звучание подчеркнуто шаржировано — гавот исполняют два скрипача на сцене (как бы нанятые таперы), причем с комичными перебивками оркестра, отмеченными ремаркой "Учитель сердится". Потом этот гавот танцует Золушка, оставшись одна (№ 10), и та же музыка, но уже в полном оркестровом звучании, словно наполняется теплом человеческого дыхания, сближаясь со всей музыкальной сферой Золушки.

Но неоклассицизм "Золушки" не ограничивается лишь обращением к конкретным старинным танцевальным жанрам. Он

многообразнее и тоньше. По сути, классическое мироощущение как воплощение гармонии, ясности, стройности пронизывает многие страницы балета. Адажио Принца и Золушки, грациозно-скерцозная вариация Золушки на балу, ее же стройная вторая лейттема, многие моторные эпизоды несут на себе печать неоклассической эстетики и стиля в характерно-прокофьевском преломлении.

Балет "Золушка" драматургически выстроен Прокофьевым безупречно и должен весьма сопротивляться возможным перестановкам и купюрам, к которым, к сожалению, часто тяготеют балетмейстеры. I акт — экспозиция с монтажным представлением всех действующих персонажей (кроме Принца), а также с выявлением главных конфликтных узлов, ясно выраженных именно в музыке. Прокофьев ведет его с постепенным прорастанием главной лирической идеи к ее первой кульминации в заключительном g-moll'ном вальсе.

II акт, центральный, развивающий, строится совершенно иначе. Он состоит из трех укрупненных разделов, из которых каждый следующий не сменяет, а вытесняет предыдущий, выводя развитие на качественно новый виток. Первый раздел — цепь старинных танцев. Это бал без героев, чопорный, сдержанный, изящная авторская игра "под старину" (№ 20 — 25). Второй — большая мазурка (№ 26 — 28), экспозиция второго по значению действующего лица — Принца. И мазурка не случайно избирается фоном — своим темпераментом и остротою она как нельзя лучше отвечает характеру юного героя. Третий раздел — собственно бал Золушки. Здесь царит вальс, оттеняемый и лирическими сценами героев, и комичными игровыми ситуациями с блестящей драматической кульминацией в сцене боя часов.

III акт первоначально уподобляется веселому скерцо — тон задает начальный эпизод Принца с сапожниками. Далее возникает целостная рондальная композиция, где роль рефрена выполняют три стремительных галопа Принца, который мечется по свету в поисках Золушки, а эпизоды — программно-изобразительные картины, традиционно притягательные для балета, — Испания и Восток. Развернутый финал, он же репризная арка к началу балета, — события в доме Золушки. Кода — апофеоз в двух заключительных дуэтных сценах.

Впечатление дивертисментности, о которой нередко говорят применительно к "Золушке", ложное. Номерной принцип не нарушает логики сквозного развертывания на уровне каждого акта и балета в целом. Здесь нет ни одной проходной сцены, все музыкальные эпизоды действенны с точки зрения драматургического развития и все танцевальны в самом широком смысле этого слова.

Симфонизированной танцевальностью "Золушки", изначально влекущей к омузыкаленной хореографии, к театральной условности, Прокофьев невольно противостоял господствовавшей идее балетного реализма. Прикрытием служила сказочная фабула, но музыка была намного глубже и стройнее внешних коллизий этой фабулы. "Золушка" Прокофьева вошла в историю отечественной культуры как одно из совершенных сочинений композитора, воплотившее в себе лучшие свойства музыки, созданной для балетного театра.

Начало сценической жизни "Золушки" отразило многие характерные черты нашего балетного театра тех лет. Премьеру в Большом театре готовил балетмейстер Р. Захаров, создав с художником Н. Вильямсом, в соответствии с собственной устремленностью к внешним эффектам и иллюстративности, блестящий и помпезный спектакль-феерию с фонтанами, фейерверками, сложными переменами декораций и другими зрелищными трюками. Хрупкая поэзия и изящный артистизм прокофьевской музыки при таком подходе отодвигались на второй план. Характерно, что дирижер Ю. Файер даже позволил добавления в оркестровке, чтобы усилить звучание. "Получилось придворное представление, которым победившая страна угощает знатных иностранных гостей", — говорил композитор в одной из личных бесед[40]. Несколько ближе прокофьевской партитуре была более камерная ленинградская постановка, состоявшаяся пять месяцев спустя. Балетмейстер К. Сергеев сосредоточил внимание на главных персонажах, на танцевальности, хотя и в русле виртуозной академической хореографии, также достаточно далекой от музыки композитора. Новаторские решения, органически рожденные звучанием прокофьевской партитуры, были еще далеко.

Тем не менее оба спектакля стали огромным событием в театральной и музыкальной жизни страны. Балет был отмечен Сталинской премией, имел хорошую прессу. Партия Золушки сразу вошла в золотой фонд многих крупнейших отечественных балерин — Г. Улановой, Н. Дудинской, О. Лепешинской, М. Семеновой, Р. Стручковой.

Последующая судьба "Золушки" Прокофьева триумфальна. В течение уже первого десятилетия своего существования балет был поставлен не только на нескольких отечественных сценах, но еще больше за рубежом[41]. Интерес к нему не спадает и поныне. Кроме того, музыка "Золушки" живет и внесценической жизнью. Еще в процессе работы над балетом композитор создал на его материале

---

[40] См.: *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 507.

[41] Великобритания, Италия, Чехословакия, Япония, ГДР и ФРГ, Швейцария, Франция.

три фортепианных цикла (ор. 95, 97 и 102), а по завершении — три симфонические сюиты (ор. 107, 108 и 109).

Премьеры "Золушки" — условный рубеж, за которым начинается послевоенный период в истории советского балета. И судьба жанра — как с музыкальной, так и с театральной стороны — неотделима от многих процессов, происходивших в искусстве в те годы. Каждое из художественных направлений, в том числе и балет, как в капле воды отражало характерные тенденции времени. Время же это, и прежде всего послевоенное восьмилетие, как ни парадоксально, — одна из самых тяжелых, даже трагических страниц в истории отечественной культуры.

После огромного душевного подъема, всеми помыслами направленного к победе, после творческого взлета, новаций, откровений в разных сферах искусства, в том числе и музыке, особенно симфонической, в стране произошел, казалось бы, уже немыслимый поворот к старому. Пожинавшая плоды победы власть в лице идеологов культуры во главе с А. Ждановым переходила к еще большему, чем прежде, давлению на художественную (и научную) интеллигенцию, на искусство, на живую творческую мысль. Как помним, вторая половина 40-х годов проходит под знаком разносных партийных постановлений, направленных на литературу, театр, киноискусство, музыку. Казалось бы, этот чудовищный обстрел художественной культуры впрямую не касался балета. Однако деформации в осмыслении и оценке многих процессов в области балетного искусства не заставили себя ждать. Ведь балет как художественное явление не только теснейшим образом связан с музыкой, но имеет точки соприкосновения и с литературой, поэзией и, естественно, с театром.

Обращает на себя внимание в свете этого капитальный труд "Советский балет" крупнейшего балетоведа, вышедший в 1950 году. Там мы читаем, например, строки о балете "Алые паруса" В. Юровского, написанные явно с позиций литературного постановления: «Мир образов Грина и идей, их породивших, чужд и враждебен советскому искусству... Корни творчества Грина находятся в реакционной идеологии предреволюционного декаданса. Феерия-сказка "Алые паруса" проповедует бездействие, созерцательность, рабье терпенье. Мораль сказки Грина противна нашей морали...» А оценка "Золушки" Прокофьева совершенно очевидно питается из источника постановления музыкального: «Тема благородной и чистой мечты, побеждающей все преграды, не получает достойного воплощения в партитуре Прокофьева... Композитор решает задачу облегченно по отношению к ее идейному содержанию... Хотел того композитор или не хотел — видны не преодо-

ленные до конца пережитки модернистско-формалистической эстетики... Еще в "Ромео и Джульетте" обращало на себя внимание то обстоятельство, что большинство отрицательных персонажей музыкально выражены сильней и ярче, чем положительные. В "Золушке" это повторилось»[42].

В атмосфере послевоенных лет из всех жанров музыки музыкальный театр был, естественно, наиболее уязвим. Конкретность слова, фабулы давала больше возможностей для вмешательства, давления советами и запретами, навешивания ярлыков. В оценочных суждениях проблемы сюжетных коллизий, как правило, преобладали над всеми остальными, куда более важными параметрами музыкально-театрального жанра. Например, в 1946 году, в период постановки "Ромео и Джульетты" Прокофьева в Большом театре, там всерьез обсуждалась возможность оптимистического финала по... идейным соображениям. «Что же довлеет в этом спектакле? — писала газета "Советский артист" (многотиражка Большого театра). — Мрак, смерть, похоронные процессии... Такой спектакль теряет идейное значение и может быть вредным для воспитания нашей молодежи»[43]. Комментарии излишни!

Так открывались пути для появления конъюнктурных произведений, где выбор темы изначально гарантировал официальную благосклонность. Театр "может выполнить свою важную роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если он будет активно пропагандировать политику Советского государства", — утверждалось в партийном постановлении "О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению" (от 26 августа 1946 года). Эта позиция, переносившая акцент с художественных проблем на идеологию, не могла не оказывать давления на все сферы театрального искусства.

Во второй половине 40-х годов и в прессе, и в самих театрах проходили бесчисленные дискуссии о современной теме в балете и возможностях ее воплощения. Они самым непосредственным образом затрагивали творчество композиторов, решивших обратиться к балету. В важности подобной творческой задачи сомнений нет, тем более что грандиозный прорыв в современное мироощущение уже был сделан симфонизмом и балет, в XX веке теснейшим образом с ним связанный, мог стать ареной интереснейших поисков и открытий в этом направлении. Однако это произойдет позднее. На данном же этапе основное внимание было сосредоточено на фабульной стороне, разрабатываемой либреттистами, а затем на максимальном "правдоподобии" и эффектной убедительности зрелищного воплощения всех деталей сюжетных коллизий в балетмейстерском решении.

---

[42] *Слонимский Ю.* Советский балет. М.; Л., 1950. С. 255.

[43] Сов. артист, 1946, 5 окт.

Подобных балетов "на современную тему" создано много. Каждый театр старался внести свою лепту в господствующее направление и, как правило, сам в лице балетмейстера был инициатором возникновения подобных новых произведений. При всех сюжетных и национальных различиях балеты эти имеют много общего: схематичные персонажи, надуманные конфликты, ходульные сюжетные ходы, натуралистическое подражание действительности, детальное отображение быта, непременные сцены массового веселья — всевозможные морские пляски, праздники урожая, народные гулянья — и обязательный оптимизм, нередко с торжественным апофеозом в финале. Их сравнение обнаруживает и аналогичные исходные посылки фабулы: судьба девушки из села, "труженицы полей", решившей стать балериной ("Балерина" Г. Мушеля, Ташкент, 1949; "Дильбар" А. Ленского, Душанбе, 1954), жизнь и труд хлопкоробов ("Гюльшен" С. Гаджибекова, Баку, 1950; "Источник счастья" Л. Книппера, Душанбе, 1950), столкновение бедных — богатых, классовая борьба времен гражданской войны или после войны в рыболовецком колхозе в Прибалтике ("Юность" М. Чулаки, Москва, 1949; "На берегу моря" Ю. Юзелюнаса, Вильнюс, 1953; "Весна в Ала-Тоо" В. Власова и В. Фере, Фрунзе, 1950) и, наконец, героическая борьба с фашистами в Великой Отечественной войне ("Татьяна" А. Крейна, Ленинград, 1947; "Берег счастья" А. Спадавеккиа, Москва, 1948; "Олеся" Е. Русинова, Одесса, 1947; "Юные патриоты" К. Корчмарева, Ленинград, 1949). Некоторые из этих балетов прошли по нескольким сценам, пережив разные постановки ("Юность", "На берегу моря", "Берег счастья"). Наиболее длительный интерес выпал на долю "Юности" М. Чулаки, сочиненной по мотивам романа "Как закалялась сталь" Н. Островского. Балет драматургически неплохо выстроен, и музыка отражает все коллизии повествования. В нем разнохарактерные действующие лица, есть что танцевать, и многие театры, искавшие для себя произведения на современную тему, предпочитали этот балет другим.

Не все из того, что создавалось композиторами в русле поисков современной темы, увидело свет рампы. Судьба одного грандиозного замысла примечательна. Сразу после войны в содружестве с балетмейстером Л. Лавровским для Большого театра начал работу над балетом на современную тему композитор А. Баланчивадзе. Балет "Жизнь", задуманный Л. Лавровским как эпопея, охватывающая судьбу героев на протяжении длительного времени, уже изначально соединял декларативность пьесы со стремлением к обобщенной музыкально-танцевальной трактовке отдельных картин. Этот противоречивый замысел не был осуществлен, музыка же послужила основой для другого балета — "Рубиновые звезды". Его подготовка Большим театром дошла до генеральной репетиции в марте 1951 года, но премьера также не состоялась. Причиной была

отнюдь не музыка, симфоничная, высокопрофессиональная, а тупиковая ситуация в сюжетно-сценическом воплощении современной темы средствами описательного, иллюстративно-помпезного зрелища[44].

На волне повышенного спроса на современную тему и героико-революционные сюжеты внимание театров в тот период обратилось и к лучшим отечественным хореодрамам довоенных лет. Так, в 1947 году Большой театр возобновил балет "Пламя Парижа" Б. Асафьева, и вслед за московской премьерой в течение десятилетия он многократно ставится и у нас в стране, и на сценах Будапешта, Братиславы, Кошице, Праги, Брно. В 1949 году одновременно на главных сценах Москвы и Ленинграда создаются новые постановки "Красного мака" Р. Глиэра (соответственно балетмейстеры Л. Лавровский и Р. Захаров). Интерес к этому балету начиная с конца 40-х и в 50-е годы очень высок. В новой сценарной редакции под названием "Красный цветок" в разных сценических версиях он идет во многих театрах страны и за рубежом (Прага, София, Братислава, Пльзень). И уже вне связи с сюжетной основой, но как образец отечественной советской балетной классики свое второе рождение в этот период переживает "Бахчисарайский фонтан" Асафьева. После восстановления спектакля в Большом театре в Москве (1944) и в Ленинграде (1946) начинается его непрерывное шествие по отечественным и зарубежным сценам (София, Бухарест, Тирана, Братислава, Брно, Варна, Хельсинки, Япония, Вроцлав, Познань). Ту же ситуацию можно наблюдать и в отношении шедевра Прокофьева "Ромео и Джульетта".

Обращение театров к апробированным образцам хореодрамы, созданным нашими композиторами, казалось бы, утверждает жизнеспособность жанра, сильного своими драматургическими возможностями. Однако постановочные решения тех лет с их тягой к жизнеподобию под знаменем реализма влекли хореодраму к кризису. И в наибольшей степени именно новые балеты на современную тему, тяготея к примату фабулы, бытописательству и натурализму, способствовали разрушению эстетики хореодрамы. С позиции последней, но уже в уродливой гипертрофированной форме, балет трактовался как пьеса, которая музыкально озвучивалась и отанцовывалась, моментами и вовсе отходя от танца как языка хореографии и переходя к пластически обыденной пантомиме. Музыке же оставлялась роль иллюстратора сиюминутной сценической ситуации. Детально расписанные в сценариях рассказы о себе или других событиях, диалоги или различные выяснения отношений, сцены допроса в фашистских застенках ("Татьяна"), мирной работы пионеров в "Артеке" или боя, где герой взрывает танк ("Берег счас-

---

[44] В 1961 году Большой театр выпустил балетный спектакль "Страницы жизни", основанный на этой музыке А. Баланчивадзе.

тья"), и т. п. не переводились ни на язык музыки, ни на язык танцевальной хореографии. Многочисленные хореопьесы на современную тему, созданные в послевоенное десятилетие, на сегодняшний день остались лишь фактом истории, отражающим ушедшую ситуацию в культуре. И несмотря на самоотверженный труд исполнителей, участвовавших в их рождении, несмотря на премии и дифирамбы, сопровождавшие некоторые из них, они безвозвратно канули в Лету.

Но не только специально созданные либретто и характер сценической реализации хореопьес отражали глубокий кризис направления драмбалета. Эрозия принципов перекошенной хореодрамы с ее культом иллюстративности и детального пластического правдоподобия проникла и в ту сферу балетного жанра, которой уже были доступны подлинные художественные вершины. Речь идет о произведениях, возникших на основе серьезной литературной классики, дающей возможность для глубоких обобщений средствами музыки и хореографии (наиболее яркий пример — "Ромео и Джульетта" Прокофьева). Таким остро противоречивым произведением явился балет Р. Глиэра "Медный всадник" по поэме Пушкина, премьера которого, будучи приуроченной к 150-летию со дня рождения поэта, состоялась весной 1949 года в Кировском театре в Ленинграде, а через три месяца — в Большом театре в Москве.

Сценарий, предложенный композитору, был разработан балетмейстером Р. Захаровым. Опираясь на эстетику хореодрамы, постановщик изначально задумал спектакль как ошеломляющее зрелище на материале образов и событий истории Петербурга с обилием массовых сцен, отражающих различные коллизии в становлении града Петрова. В результате поэма Пушкина с ее глубоким гуманизмом и прозрениями, предвосхищающими Гоголя и Достоевского, названная самим поэтом "Петербургская повесть", по сути, оказалась не столько источником образных идей, сколько поводом для эффектной постановки.

Композитор, работая над музыкой, прежде всего выполнял четкий заказ. И произведение вылилось в громоздкий четырехактный балет с развернутым Прологом и монументальным Апофеозом. Балет перегружен иллюстративными сценами, дивертисментами, особенно в Прологе и двух первых актах. Пролог помимо собственно вступления (картина: Петр "на берегу пустынных волн") включает две огромные сцены — в порту и на ассамблее с множеством жанрово-бытовых зарисовок и разнообразных массовых танцев. I акт содержит дивертисмент на Сенатской площади, II — дивертисмент на Васильевском острове (хороводы, танцы подружек, матери Параши и т. п.). Все это, включая и вариации героев, лишь внешне иллюстрирует сценарную ситуацию и облик главных персонажей. III и IV акты в драматургическом плане выигрывают — по сути, только здесь композитор сосредоточивает внимание

на трагическом конфликте поэмы Пушкина и звучание обретает большее симфоническое дыхание. Хотя и в них есть музыка иллюстративная, рассчитанная на пантомимические сцены и постановочные эффекты. Гимнический Апофеоз окончательно утверждает главенствующую концепцию парадного произведения.

Разумеется, такой мастер, как Глиэр, не мог не искать и искал путь музыкального осмысления образов бесценного литературного первоисточника. Наряду с "Медным всадником" либреттист П. Аболимов привлек и другие произведения Пушкина, в частности повесть "Арап Петра Великого". Акцент в либретто и сценарии сделан на героико-патриотической теме, развивающей идеи вступления из пушкинской поэмы ("Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия..."). Отсюда — важность музыки, связанной с Петербургом и Петром.

К наибольшим удачам музыки балета относится знаменитый "Гимн Великому городу" (Пролог, № 13). Об этом говорит тот факт, что его музыка вышла далеко за пределы театра и стала известным музыкальным символом города на Неве. Интонационно и образно "Гимн" близок вагнеровскому хоралу пилигримов из "Тангейзера". Но в контексте балета его роль подобна торжественным петровским кантам:



"Гимн" в балете имеет ключевое значение и звучит дважды — в Прологе и Апофеозе, обрамляя все произведение. Лейтмотивное значение имеют и темы Петра и грозной северной природы из Пролога, которые затем будут развиваться в драматических картинах "злого бедствия" и столкновения безумного Евгения с Медным всадником.

Менее интересен и откровенно эклектичен лирический музыкальный материал балета — характеристики Параши и Евгения. Композитор пребывает здесь в основном в русле стилистической традиции русской музыки XIX века и прежде всего Чайковского.

Как опытный мастер балета Глиэр в "Медном всаднике" создает много хорошей танцевальной музыки разных жанров, из которой выделяется "Вальс-кода" II акта, продолжающий традицию русских лирических симфонических вальсов. Он также имеет известность и часто звучит в отдельном исполнении.

В первые годы после создания балет "Медный всадник" активно ставился многими театрами[45]. Он выгодно отличался и музыкальными достоинствами, и добротной дансантной основой, и выигрышным сюжетом. Однако, как только господство большого иллюстративного спектакля в жанре хореодрамы пошло в театрах на убыль, балет "Медный всадник" сошел со сцены. Его музыка живет в концертном исполнении отдельных, наиболее популярных симфонических номеров.

Меньше страдали от отрицательного воздействия эстетики драмбалета комедийные балетные спектакли. И не потому, что порывали с нею. Напротив. Динамичное сценическое решение с приматом действенного танца и пантомимы, порой шаржированной, гротескной, органично отвечало господству логики сюжетного развертывания, которой подчинялись и пластическая и музыкальная стороны. Музыка в таких спектаклях не очень нуждалась в выходе за пределы своей прикладной функции. Задачей композитора было хлестко и с юмором очертить характеры персонажей и сценические ситуации, эмоционально поддержать все коллизии развивающегося действия.

В первые послевоенные годы большой успех имели два таких балета на сюжеты комедий К. Гольдони — "Мнимый жених" М. Чулаки по мотивам пьесы "Слуга двух господ"[46] и "Мирандолина" С. Василенко по мотивам пьесы "Хозяйка гостиницы"[47]. Они

---

[45] 1949 — 1956: Ереван, Ташкент, Львов, Саратов, Тарту, Новосибирск, Бухарест, Росток, Алма-Ата, Одесса.

[46] Премьера в 1946 году в Ленинграде (Малегот), постановщик Б. Фенстер.

[47] Премьера в 1949 году в Москве (филиал Большого театра), постановщик В. Вайнонен.

широко шли на разных сценах страны, "Мирандолина" ставилась и за рубежом.

К названному направлению примыкает и еще одно произведение, успех которого оказался прочным и длительным вплоть до наших дней, — "Доктор Айболит" И. Морозова[48]. Балет этот обошел почти все отечественные сцены и сцены некоторых зарубежных стран. Он и сейчас не уходит из репертуара, оставаясь одним из любимых музыкальных спектаклей для детской аудитории. Сюжетной основой балета послужила сказка Корнея Чуковского. В обработке либреттиста П. Аболимова она превратилась в динамичную пьесу с занимательной интригой и множеством разнохарактерных действующих лиц — людей и зверей. Все это колоритно и театрально-броско проиллюстрировано музыкой. Отдельные номера из "Доктора Айболита", например "Галоп", "Вальс", отвечая жанру популярной симфонической музыки, звучат и вне театра в концертном исполнении.

Единственной сферой, способной хоть как-то защитить специфику балетного жанра от перегибов эстетики драмбалета, оставались, с одной стороны, фантастика, сказка, с другой — народный эпос, фольклор. Удаленность от реалий современности, условность фабулы либо связь с национальной музыкально-танцевальной, обрядовой, ритуальной традицией освящала в них право на условность сценическую, давала возможность прорыва и в стихию танца, и в музыкальное обобщение вплоть до симфонизации. Ярче всего это реализовалось в "Золушке" Прокофьева.

В балетах других национальных школ — и сказочных, и исторических — дополнительную выразительную краску давал фольклор, прямо или опосредованно отраженный в музыке. По этому пути с разным успехом устремились многие композиторы в разных республиках. На национальном сюжетном материале — от народных сказок до выдающихся образцов литературы — был создан целый ряд балетов, оставивших в культуре страны свой след, причем некоторые — весьма заметный. Среди них "Калевипоэг" Э. Каппа (1948) по мотивам эстонского эпоса и "Сакта свободы" А. Скулте (1950) по драме-сказке латышского классика Яна Райниса, "Играл я, плясал", "Князь-озеро" В. Золотарева (1948) на материале белорусских сказок и поверий и "Маруся Богуславка" А. Свечникова (1951) по украинской казачьей думе, "Горда" Д. Торадзе (1949) по мотивам рассказа "Сурамская крепость" Д. Чонкадзе, возникшего на основе грузинской легенды, и "Семь красавиц" К. Караева (1952) по мотивам поэмы Низами. К этому

---

[48] Премьера в 1947 году в Новосибирске (постановщик М. Моисеев), через год постановки в Москве (Театр им. Станиславского и Немировича-Данченко) и Ленинграде (Малегот).

же направлению композиторских исканий, по существу, примыкает и последний балетный опус Прокофьева — "Каменный цветок" (1950) на материале уральских сказов Бажова.

Разумеется, и сказочные, исторические сюжеты далеко не всегда спасали от господствовавших клише, среди которых была не только тяга к бытовым сценам и иллюстративности, но и, например, обязательное для тех лет присутствие темы народно-освободительной или социальной борьбы (бедные против богатых). В "Семи красавицах", в частности, от романтической философской поэмы Низами в либретто сохранились лишь некоторые контуры. Памятник литературы XV века основательно дополнен новыми сюжетными мотивами — фабульной линией народа, ремесленников и их борьбы с властью. Даже главная героиня балета, девушка "из народа" Айша — образ, отсутствующий у Низами, как, впрочем, и дополнительный аспект темы социального неравенства — мотив ее отношений с шахом. Все эти добавки к романтичной ренессансной по духу поэме о любви из знаменитого "Пятерика" Низами, прекрасной основы для музыкально-хореографического прочтения, — типичная дань времени.

Спрашивается, каким образом в таких условиях мог развиваться и развивался балет как жанр музыки? Положительный результат был возможен лишь в том случае, если композитор силой своего дарования симфониста и мастера театра творил музыку самоценную, подчиняясь логике собственно музыкального обобщенного воплощения образных коллизий литературного первоисточника, сюжета. Симфоническое мастерство способствовало успеху таких балетов, как "Горда" Д. Торадзе, поставленного в 1949 году В. Чабукиани и долго сохраняемого в репертуаре тбилисского театра; "Сакта свободы" А. Скулте в постановке Е. Чанги, длительное время в двух сценических версиях шедшего в Театре оперы и балета в Риге. Наиболее счастливая судьба выпала на долю балета "Семь красавиц" К. Караева.

"Музыка, несомненно, составляет сильнейшую сторону произведения, от нее в значительной мере исходят одухотворенность, эмоциональная сила балета", — писала "Литературная газета" вскоре после премьеры "Семи красавиц" в Баку (7 ноября 1952 года)[49]. Истину сказанного подтвердило время: первый балет Караева долго не исчезает из репертуара театров, хотя появляется, подобно "Гаянэ" Хачатуряна, во множестве новых сценарных версий[50].

---

[49] *Житомирский Д.* Новый азербайджанский балет // Лит. газ., 1953, 20 янв.

[50] Балет "Семь красавиц" шел во многих городах нашей страны (Баку, Ленинград, Саратов, Львов, Ташкент, Новосибирск, Куйбышев, Киев и другие), а также в Брно, Праге, Ростоке. Сохраняется интерес к этому произведению и сейчас. Одна из более поздних постановок — в Пермском театре оперы и балета.

Партитура "Семи красавиц" сыграла важную роль в развитии азербайджанского симфонизма, тем более что созданию балета предшествовало появление симфонической сюиты того же названия (1949), музыка которой и явилась отправной точкой для замысла и реализации будущего балета. Композитор в этом сочинении прежде всего опирается на симфоническую традицию, ранее и ярче всего представленную "Гаянэ" Хачатуряна. Мастерское пышное оркестровое письмо, изысканные мелодические, ладогармонические, ритмические краски, тонко претворяющие языковые богатства азербайджанской народной музыки, и прежде всего мугамной традиции, широкий диапазон настроений от утонченной лирики до драматических и жестких, гротескных эпизодов — все это делает партитуру балета самобытным образцом танцевального симфонизма.

Среди музыкальных номеров и сцен балета выделяется сюита "Семь портретов" (6-я картина) — тонко выписанные композитором музыкальные портреты семи контрастных женских типов, волнующих воображение шаха Бахрама (Индийская, Византийская, Хорезмская, Славянская, Магрибская, Китайская и "прекраснейшая из прекрасных" Иранская красавицы). Широко известен замыкающий сюиту большой вальс (Бахрам и семь красавиц), написанный в традициях романтического симфонического вальса с явной чувственной восточной окраской мелодики:





Высокие художественные достоинства музыки балетного произведения — залог потенциального успеха. Реальный же успех, то есть успех спектакля, выдвигает дополнительное требование — органичного взаимодействия хореографа-постановщика с избранным им музыкальным и сюжетным материалом. В противном случае возможна и неудача. Именно такая судьба первоначально постигла "Сказ о каменном цветке" Прокофьева в постановке Л. Лавровского в Большом театре в Москве (1954). Опиравшийся вопреки музыке Прокофьева на иллюстративное бытописательство в традициях вырождавшейся хореодрамы, спектакль практически провалился. Исходя из этой постановки, пресса даже сочла возможным упрекнуть композитора в "фрагментарности музыкальной ткани" и отсутствии "подлинного симфонизма"[51]. И лишь принципиально иной подход к этому сочинению балетмейстера Ю. Григоровича спустя три года уже в новом качестве вернул "Каменный цветок" на отечественную сцену. Спектакль, поставленный Григоровичем в 1957 году в Кировском театре в Ленинграде, в 1959 году был перенесен на сцену Большого театра.

Балет "Каменный цветок", над которым Прокофьев работал в 1948—1950 годах, увидеть композитору на сцене было не суждено. Заказанный Большим театром балет сочинялся быстро и с увлечением, в тесном содружестве с балетмейстером Л. Лавровским, с которым композитора связывал блистательный совместный художественный результат в "Ромео и Джульетте". Отсвет того успеха ложился на новую работу. Но здесь не было ни цементирующей шекспировской драматургии, ни, главное, единства в ощущении конечной цели у композитора и либреттиста-хореографа. Сторонник клонившейся к закату хореодрамы Л. Лавровский и блестящий театральный симфонист Прокофьев, при всем их контакте и вни-

---

[51] *Попов И., Саква К.* "Сказ о каменном цветке": Балет С. С. Прокофьева на сцене Большого театра // Сов. культура, 1954, 25 мая.

мании композитора к пожеланиям либреттиста, по сути, создавали разные произведения.

Сюжетной основой балета послужили мотивы нескольких сказов П. Бажова из его "Малахитовой шкатулки" — "Каменный цветок", "Горный мастер", "Медной горы хозяйка", "Огневушка-поскакушка", "Приказчиковы подошвы". Авторы либретто (М. Мендельсон-Прокофьева и Л. Лавровский) выстроили на их основе сюжет о том, как уральский камнерез Данила, мечтавший создать из камня цветок невиданной красоты, попадает в царство хранительницы подземных сокровищ — Хозяйки Медной горы, познает-таки тайну прекрасного, запечатленную в Каменном цветке, но не остается там, а возвращается к своей любимой невесте Катерине, к людям. С позиции Лавровского это был богатый материал для спектакля, насыщенного бытовыми и жанровыми подробностями, с эффектными сценами мира фантастики, связанными со сказочными персонажами — Хозяйкой Медной горы, Огневушкой и проч. Таким образом он позднее его и ставил.

Для Прокофьева "Каменный цветок" — "балет о радости творческого труда"[52]. Центром своего произведения композитор сделал мир творческой личности в ее неуклонном стремлении постичь тайну красоты. Все остальные образы балета: таинственный, могучий и прекрасный мир природы, источник вдохновения, справедливости, жизненной силы — в облике Хозяйки Медной горы и ее владений, любовь земная в лице Катерины, овеществленное зло низменного бытия в поступках приказчика Северьяна, круговерть окружающей жизни, реальной и воображаемой, — все это не мешает становлению главной темы, но, напротив, оттеняет ее. И если в композиции авторского варианта, целиком подчиненного замыслу Л. Лавровского, есть драматургические сбои, то сам музыкальный материал симфоничен и зрелищен, как всегда у Прокофьева, и дает богатую пищу для сложного и индивидуализированного пластического мышления хореографа. Все это услышал и воплотил Ю. Григорович, хотя и позволил себе достаточно вольное обращение с музыкальным текстом[53]. В его спектакле музыка и хореография пребывают в неразрывном единстве на равных. "Каждый акт

---

[52] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 257.

[53] Григорович внес значительные изменения в композицию балета: уменьшил четырехактный балет до трех актов, отказался от 10 номеров из 46, некоторые сократил или переставил. Он динамизировал развитие путем музыкально-пластического обобщения, сквозной танцевальности, отказавшись от засилья пантомимы. Но, главное, он, в сущности, предложил другую концепцию, переведя произведение из предложенной первой версией изобразительно-декоративной плоскости в психологическую. В музыке для этого были все возможности.

его балета — как бы части некоей симфонии", — вспоминает Ф. Лопухов[54].

В работе над "Каменным цветком" Прокофьев стремился к яркому выражению национального колорита, отвечающего сюжету и атмосфере избранных сказов. Он использовал уральские народные песни, ввел две собственные обработки народных песен из ор. 104 — "Дунюшку" ("Танец неженатиков" во 2-й картине) и "Черница", а также свадебную "Лебедь белая" из музыки к фильму "Иван Грозный" ("Хороводная" во 2-й картине). Обращение к ранее созданным материалам — одна из традиций творческого процесса Прокофьева. Работая над "Каменным цветком", он возвратился и к еще одному своему раннему сочинению — циклу "Детская музыка" ор. 64, из которого использовал две пьесы — "Вальс" ("Вальс алмазов" в 4-й картине) и "Вечер". Последняя из них, нежная, целомудренная, играет в балете важную сквозную драматургическую роль — темы любви Катерины и Данилы, появившись впервые в их "Лирической сцене" в эпизоде помолвки (картина 2-я, ц. 94).

Балет изначально был задуман как масштабное, контрастное полотно длительного звучания. Он требовал много музыки, и действительно, партитура "Каменного цветка" очень богата и разнообразна в тематическом отношении, упомянутые заимствования из прошлых произведений на фоне целого невелики. Один из упреков в адрес композитора — в фрагментарности — связан как раз с избранным принципом организации крупной формы (картин, сцен, эпизодов) методом монтажного соединения большого числа тематических образований. Некоторые из них имеют сквозное значение в балете, повторяясь в том же ключе или трансформируясь в зависимости от драматургического замысла. Причем к замкнутому номерному принципу Прокофьев здесь практически не прибегает, малые тематические построения чаще разомкнуты и без остановки стыкуются со следующими. Так образуются большие контрастно-составные (слитно-сюитные) формы в картинах помолвки, ярмарки, в цыганской сцене, эпизодах в Медной горе. Подобный составной принцип, разумеется, имеет и свой недостаток — он более статичен (из-за преобладания экспозиционных построений). Но зато легче поддается перемонтажу, и, может быть, именно здесь кроется ключ успеха второй постановочной версии: композиция "Каменного цветка" достаточно безболезненно пережила вмешательство в авторский план (в частности, убранными оказались многие повторы, а также пластически менее выигрышные фрагменты; например, "Встреча Данилы с односельчанами", "Сцена

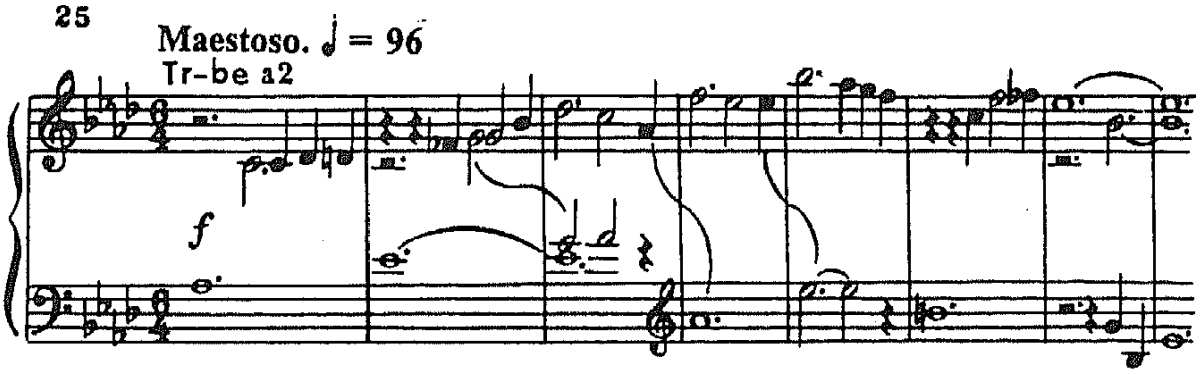
---

[54] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 337.

Северьяна с рабочими", "Северьян и рабочие" — явная дань усиленным социально-бытовым мотивам первого либретто).

В партитуре балета несколько интонационно контрастных тематических сфер. Важнейшая из них связана с группой тем, характеризующих мир Хозяйки Медной горы, по музыкальному ощущению Прокофьева, главного персонажа произведения[55]. Ее первой темой, как эпиграфом, начинается балет, причем уже в самом музыкальном Прологе эта тема претерпевает значительную образную эволюцию от начального строгого монодического провозглашения солирующими трубами (см. пример 25) до экстатического tutti в завершении, где собственно тема-мелодия звучит у труб с тромбонами.

25



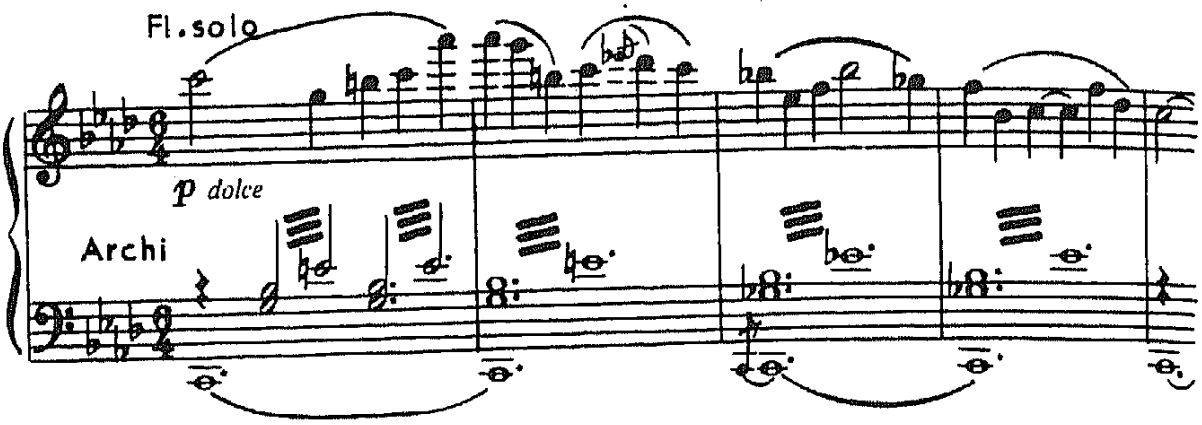
Первая тема Хозяйки, которая очень нравилась и самому Прокофьеву, — подлинное мелодическое озарение композитора. В ее упругом взлете, подобном разжатой пружине, в тембровой окраске (трубы) соединены сила и красота. Как важнейшая звуковая идея, она в разных вариантах многократно звучит в балете, сопутствуя, по замыслу композитора, моментам активного действия всесильной фантастической героини ("Думы Данилы", "Хозяйка увлекает Данилу за собой", "Дуэт Хозяйки и Данилы (1-е испытание)", "Появление Хозяйки", а главное, "Гибель Северьяна", "Диалог Катерины с Хозяйкой").

Вторая тема, также появляющаяся в Прологе и также имеющая сквозное лейтмотивное значение, — хрупкая, нежная, в холодновато-прозрачном тембре флейт на фоне тремоло струнных. Если первая тема олицетворяет действие, то вторая — статику (мерцающий блеск драгоценных камней...) благодаря застывшему тремолирующему фону, мелодической вариантности (обыгрывание вводнотоновой интонации с многократным возвращением к опорному звуку *с*):

---

[55] Еще одна немаловажная деталь: в постановке Лавровского Хозяйка — достаточно статичная декоративная фигура, у Григоровича — главный, психологически сложный танцевальный образ, стержень, вокруг которого раскручивается все действие. Такое решение тоже безусловно идет от музыки Прокофьева.

26 [Maestoso]

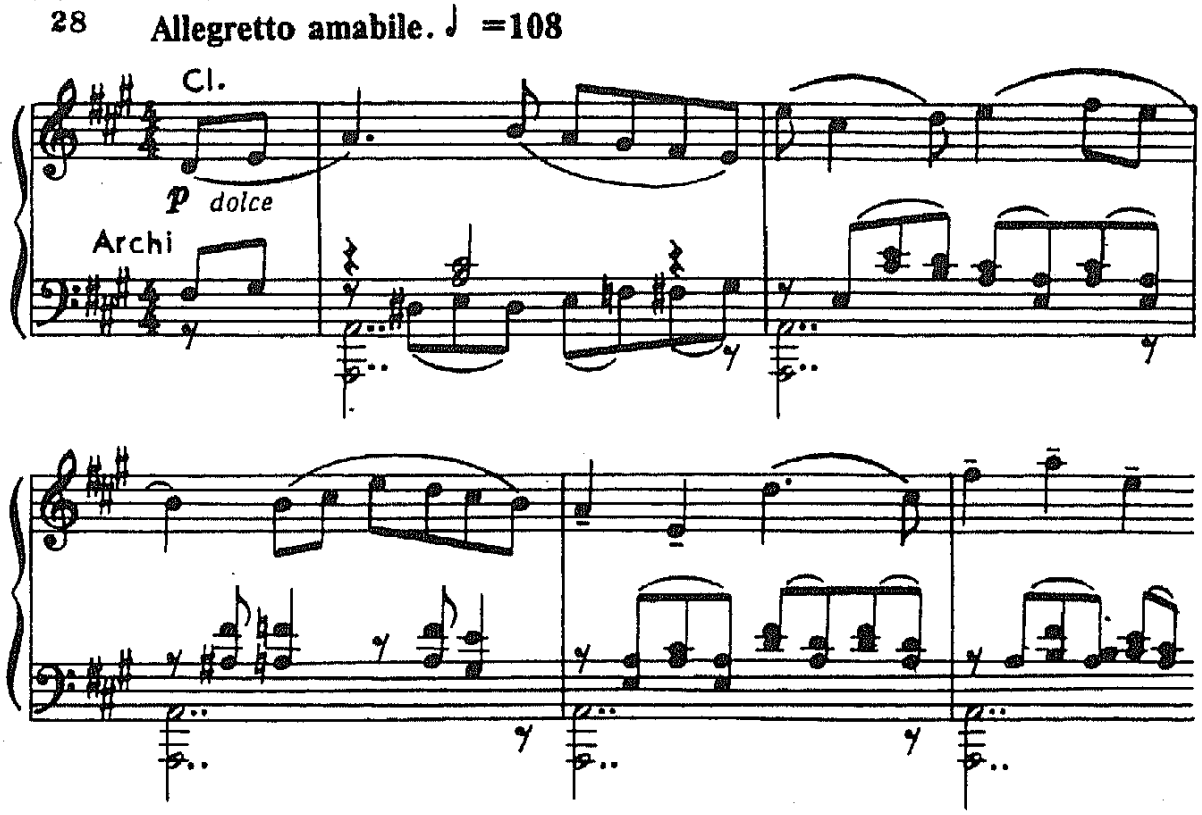


Стремясь к контрасту музыки фантастического мира и мира реального, Прокофьев в "Каменном цветке" идет проторенным путем русской музыкальной классики, противопоставляя хроматику диатонике. Темы Хозяйки Медной горы и ее царства (как упомянутые, так и многие другие, появляющиеся в 3-й и 4-й картинах) хроматизированы, опираются на свободное модуляционное развитие, характерное для стиля Прокофьева. Напротив, музыкальный материал, связанный с Данилой и Катериной, с народными сценами, которых немало в балете, преимущественно диатоничен. Противопоставление заявлено сразу: характеристика Данилы впервые звучит еще в Прологе, резко, "в стык" сменяя восходящий хроматический пассаж, приданный Хозяйке, широкой, певучей, подчеркнуто диатонической темой в "стабильном" D-dur:

27 Andante espressivo. ♩ =60



Тема Катерины, песенная, диатоничная (за исключением типично прокофьевских тональных сдвигов в конце ее), при иной, лирической окраске и большой ритмической легкости явно родственна лейттеме Данилы: в первых трех тактах на сильных долях обе мелодии опираются на одни и те же ступени, в обеих темах композитор одинаково ломает изначально заданную квадратность, тему Данилы усекая до семитакта, а тему Катерины увеличивая до девяти с помощью распева-расширения в конце первого предложения (действие I, картина 1-я, "Сцена и лирический дуэт Катерины с Данилой"):



Из музыкальных характеристик героини эта — важнейшая, она многократно сопутствует ее появлению. Но не единственная. В других Прокофьев не столько подчеркивает национальную характерность, сколько лиризм и женственность, сближая музыкальный облик Катерины с главными женскими персонажами предыдущих балетов — Джульеттой, Золушкой (весь тематизм Катерины проявляется уже в упомянутой сцене ее с Данилой).

В крупных народных сценах — помолвке из I акта и особенно в развернутой "Уральской рапсодии", открывающей сцену ярмарки, важное место занимает еще одна задорная песенно-танцевальная тема, принадлежащая наряду со свадебной "Хороводной" к важнейшим музыкальным проявлениям русской народной сферы. Первый раз она появляется во 2-й картине как "Танец девушек".

Столь же реалистичен и, как всегда, эффектен Прокофьев в музыкальной сфере, находящейся в контрдействии к положитель-

ным персонажам. В данном сюжете злое начало олицетворяет "убойца" Северьян. Наглый и властный приказчик противостоит миру творческого труда и любви, миру великой всеобъемлющей природы. Он конфликтует с Данилой, преследует Катерину и погибает от справедливого возмездия Хозяйки. В музыкальной характеристике Северьяна Прокофьев идет от внешней характеристики к сути образа. Низкий регистр звучания, диссонирующие аккорды-пятна медных, тупые остинато становятся знаком грубой силы при первом появлении Северьяна. Затем все больше его эпизоды пронизывают интонации разухабистого русского пляса (например, приход в дом к Катерине в 5-й картине). Кульминацией становится хмельной разгульный пляс Северьяна на ярмарке (именно здесь в трансформированном виде композитор использует скоморошью музыку "Чернец").

Для развития линии Северьяна Лавровский и Прокофьев придумывают цыганскую пляску на ярмарке (из которой и выливается его шальной пляс). Эта сцена, одна из эффектных и в постановке, и в музыке балета, потребовала от композитора особых усилий. "Признаюсь, я никогда не думал писать цыган, я не знаю, не слышал их", — говорил Прокофьев балетмейстеру в период работы над балетом[56]. Только после многочисленных прослушиваний в звукозаписи цыганской народной музыки композитору удалось без цитирования схватить ее характер и воплотить его в этой музыкальной сцене. Цыганская пляска — важная краска, без которой богатая палитра музыки балета была бы неполной.

Среди звучавших упреков Прокофьеву в связи с постановками "Каменного цветка" один из сильнейших — упрек в откровенной традиционности, в отказе от остроты собственного стиля. Была ли это "сдача позиций" после погрома в феврале 1948 года? Действительно, работа над балетом была начата осенью (18 ноября) того же года, и, конечно же, тяжелейшая атмосфера этого рокового для музыки года не давить не могла. Действительно, Прокофьев мечтал написать балет "Дон-Жуан", и можно только предположить, какой острой, сложной и блестящей могла стать такая партитура. Но, остановившись под влиянием времени на русском сюжете, на уральских сказах с присущей им народностью мировосприятия, композитор работал с большим увлечением, реализуя в музыке еще одну из своих жизненных привязанностей — глубокое и серьезное отношение к природе, в частности к Уралу. И нашел в этом произведении свою, естественную и неповторимую национальную музыкальную интонацию.

«Могучее дарование Прокофьева не могло пойти по пути поверхностного толкования сказа Бажова, данного сценаристом, —

---

[56] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. С. 521.

писал Ф. Лопухов. — Он "создал" гораздо более глубокого и сложного Бажова»[57]. Доминирующее в "Каменном цветке" оптимистичное, мажорное и ясное мироощущение — не дань официозу, а естественное состояние композитора в соприкосновении с теми образами, которые вдохновляли его в этой работе на закате жизни.

Об успехе последнего балета Прокофьева свидетельствует не только длительное внимание к нему на родине ("Каменный цветок". шел на многих сценах, хотя и реже, чем "Ромео и Джульетта" и "Золушка"), но и за рубежом. Впервые показанный в США в 1959 году во время первых гастролей Большого театра в Америке, "Каменный цветок" имел там огромный успех. Затем уже он ставился на сценах многих стран[58]. "Каменный цветок" по праву вошел в сокровищницу русского балета XX века.

Постановка "Каменного цветка" в 1957 году Ю. Григоровичем явилась не только вторым рождением балета Прокофьева. Она стала одним из знаков наступившего нового времени в отечественном балетном театре.

В середине 50-х годов, в период стремительных изменений в жизни нашего общества одно за другим появляются значительные музыкальные сочинения в балетном жанре: "Спартак" А. Хачатуряна (1954), "Конек-Горбунок" Р. Щедрина (ок. 1955, поставлен в 1960), "Отелло" А. Мачавариани (1957), "Жанна д'Арк" Н. Пейко (1956), "Тропою грома" К. Караева (1957). Не все они в равной мере несли в себе новаторские черты. Не все сразу обрели адекватное музыке сценическое воплощение. Но художественная интуиция и творческие помыслы музыкантов уже имели опору в исканиях ведущих хореографов, жаждавших обновления балетного театра, возвращения его к образно емкой танцевальности, способной быть основой любых самых сложных концепций.

Прежде всего обращает на себя внимание характер замыслов: кроме "Конька-Горбунка" все остальные произведения — трагедии. После господства парадной праздничности обращение художников к сюжетам, потрясающим драматическими коллизиями, уникальностью человеческих судеб, глубиной взлетов и падений человеческой личности, уже несло в себе свежесть обновления. В руках композитора, мастера театра и симфониста, это была сфера, где музыка могла не только развернуться сама по себе, но стать основой сложного синтетического спектакля. Словно возрождалась

---

[57] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 341.

[58] Например, в течение 1961 — 1962 годов балет был поставлен в Праге, Хельсинки, Потсдаме, Дюссельдорфе, Варшаве, Стокгольме, Базеле.

важная мысль Ж. Ж. Новера: "Трагедия есть жанр, наиболее пригодный для того, чтобы быть выраженным посредством танца"[59].

Существенные перемены наметились и в самом балетном театре. Историки считают, что перелом, отвергший догмы драмбалета, ознаменовался тремя новыми спектаклями с музыкой отечественных композиторов, состоявшимися почти одновременно. Это были "Спартак" А. Хачатуряна в постановке Л. Якобсона (27 декабря 1956 года), "Каменный цветок" С. Прокофьева — Ю. Григоровича (22 апреля 1957 года) и "Отелло" А. Мачавариани, поставленный Вахтангом Чабукиани (27 ноября 1957 года), исполнявшим и главную роль. Каждый спектакль был неповторим в своем зримо-музыкальном решении, но все они были едины в одном — в каждом случае это была уникальная музыкально-хореографическая, музыкально-пластическая концепция.

Если Чабукиани в тесном контакте с композитором в тбилисском театре ставил в расчете на себя шекспировскую трагедию, создал уже на этапе зрелости одну из своих самых выдающихся ролей, что и воспринималось как главная сторона события, то работа Якобсона и Григоровича в Ленинграде осуществлялась значительно сложнее. "Оба спектакля прошли сквозь множество явных и скрытых преград", — вспоминал позднее руководивший в тот период театром Ф. Лопухов, духовный наставник и страстный приверженец обеих постановок[60]. "Преградами" было традиционное сопротивление активной смене эстетического канона.

Обновлению отечественного балета в немалой степени способствовали и впечатления от гастролей балетной труппы "Гранд-Опера" в июне 1958 года — первой ласточки начинавшихся международных творческих контактов после наглухо закрытого железного занавеса. Французские артисты показали шесть программ, сплошь состоявших из балетов малых форм, включая такие ставшие классикой XX века постановки, как "Хрустальный дворец" Д. Баланчина на музыку C-dur'ной симфонии Бизе, "Федра" на музыку Ж. Орика и "Сюита в белом" на музыку Э. Лало в постановке С. Лифаря и многое другое. В рецензии на гастроли выдающийся артист балета М. Габович подчеркнул, что́ особенно впечатлило: «Всюду и везде они подчиняются "трем единствам" — музыке, пластике, танцу»[61].

Гастроли "Гранд-Опера" не просто познакомили нашего зрителя с балетным искусством Запада. Их ценность была значительно шире и глубже — они помогли осознать истинность происходивших перемен. Восстанавливались нарушенные связи единого все-

---

[59] *Новер Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965. С. 68.

[60] *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. С. 334.

[61] Сов. культура, 1958, 17 июня.

мирного процесса развития в современном балетном искусстве, корни которого шли из России (в частности, и Баланчин и Лифарь — выходцы из русской школы). Утверждалось господство гармонии музыки и танца, о которой забыли в период всевластия эстетики драмбалета, а с ним и первостепенное внимание к музыкальным шедеврам как основе хореографии. Вновь открылась красота малых музыкально-хореографических форм, потерявшихся на фоне царивших громоздких, помпезных спектаклей.

Процесс смены эстетического канона происходил в послесталинское пятилетие постепенно. С одной стороны, еще появляются премьеры новых спектаклей, с большей или меньшей последовательностью опирающихся на принципы драмбалета: "Дочь Кастилии" Р. Глиэра по драме Лопе де Веги "Фуэнте Овехуна" в постановке А. Чичинадзе (1955) и "Жанна д'Арк" Н. Пейко в постановке В. Бурмейстера (1957) в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, "Тропою грома" К. Караева по мотивам романа П. Абрахамса в постановке К. Сергеева в Ленинграде (1958). Но, с другой стороны, Л. Якобсон, тончайший мастер современной хореографии, восстанавливает "Шурале" Ф. Яруллина на сцене Большого театра (1955) — поэтический спектакль, хореографические идеи которого, по мнению знатоков балета, питают воображение мастеров и в 60-е годы. А вслед за "Спартаком" делает еще один важный творческий шаг: в 1958 году в Ленинграде ставит вечер "Хореографических миниатюр" (куда входит и известный "Триптих Родена" — "Вечная весна", "Поцелуй" и "Вечный идол" на музыку Дебюсси)[62]. 12 лет спустя Якобсон создаст свою знаменитую труппу, в репертуаре которой будут произведения на музыку Баха, Моцарта, Россини, Беллини, Глинки, Мусоргского, Рахманинова, Стравинского, Дебюсси, Берга, Веберна, Прокофьева, Шостаковича, Тищенко, С. Слонимского и других. Но фундамент театра "Хореографических миниатюр" Якобсона был заложен именно тогда, в 1958 году.

Композиторское творчество, естественно, отражает многие черты переходного периода. Но музыка не впрямую зависима от театральной ситуации. И талант музыканта в каждом отдельном случае способен подсказать свой путь к вершине. Именно таким художественным взлетом в середине 50-х годов явился "Спартак" А. Хачатуряна — один из выдающихся отечественных балетов.

О музыкальной ценности "Спартака" свидетельствует и широкое звучание его музыки на концертной эстраде, и обилие различ-

---

[62] В 1961 году на основе этого спектакля Л. Якобсона был снят телефильм, получивший "Золотую нимфу" — главный приз фестиваля в Монте-Карло, а балетмейстер был удостоен первой премии парижской Академии танца.

ных постановочных решений. От премьеры, подготовленной Л. Якобсоном в Кировском театре в Ленинграде (1956), до триумфальной постановки Ю. Григоровича в Большом театре в Москве (1968) "Спартак" пережил свыше десяти сценических версий на разных сценах страны и за рубежом. Хореографы искали, переделывали либретто, перекраивали музыку, то стилизуя античность, усиливая то драматическую сторону спектакля, то декоративно-этнографическую. Романтическая сила музыки Арама Хачатуряна в "Спартаке", подобно его же музыке к драме Лермонтова "Маскарад", как магнитом, влекла к себе мастеров хореографии. Точнее и острее всех передал ее сущность Ю. Григорович, сделав "Спартака" героической трагедией, в центре которой — судьба Спартака, поднятая, как в античной трагедии, до уровня высокого обобщения, обращенного уже к современности. Источником вдохновения в таком решении стала именно музыка. Не случайно при всех значительных изменениях в композиции, направленных на создание фактически новой драматургической концепции, композитор принял и одобрил версию Ю. Григоровича.

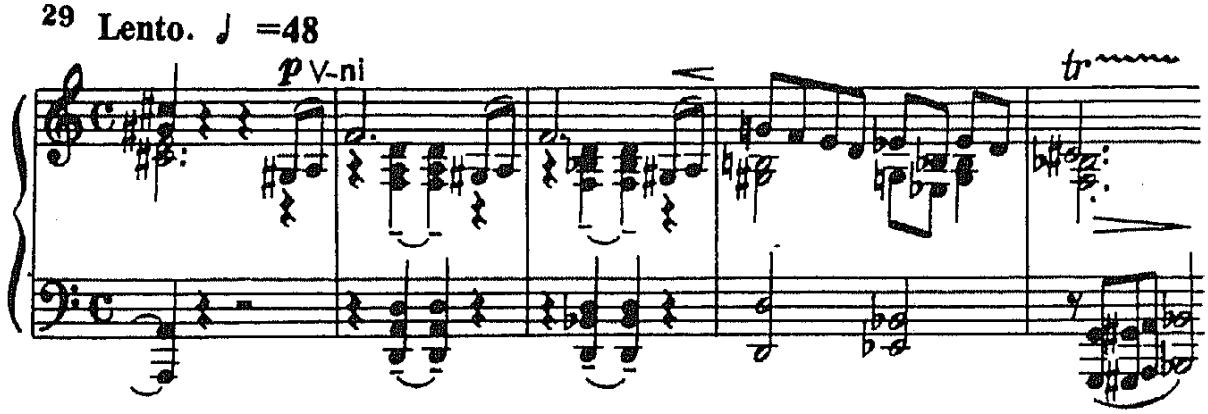
К работе над "Спартаком" Хачатурян приступил еще в 1950 году. Замысел был типичным для хореодрамы, сценарий изобиловал историко-бытовыми подробностями из жизни Древнего Рима времен восстания Спартака. Либретто тщательно описывает событийную сторону сцен на рынке рабов, в цирке и казарме гладиаторов, на пиру у Красса и в лагере Спартака. В процессе создания балета композитор даже ездил в Италию знакомиться с историческими памятниками и музеями, сохранившими следы великих событий великой эпохи. Многие сюжетные детали были почерпнуты им из античных источников — трудов Аппиана и Плутарха. Несомненно влияние и популярного романа Раффаэлло Джованьоли, придающего романтический ореол событиям древнеримской истории.

Однако музыкальное решение вопреки сценарной основе стремится вырваться из пут детальной изобразительности. Хотя композитор при создании партитуры реагирует на событийные детали (в сочинении много предполагающих пантомимическое действие ремарок и они музыкой поддержаны), все это как бы накладывается на сквозную танцевально-симфоническую основу. Кроме того, поскольку история не сохранила музыкальных примет времени, музыка балета лишь условно исторична: композитор, например, использует фригийский лад в скорбной теме, связанной с Фригией, или цитирует Dies irae в музыке боя гладиаторов как некий древний символ смерти (хотя исторически от античности до рождения темы Dies irae еще должны пройти века).

Главным же становится обобщенное выражение духа эпохи и воплощаемых событий. В музыке балета переданы упоение патрицианского Рима роскошью и властью, трагедия рабства, столкно-

вение человеческой судьбы, сотканной из мужественных порывов, любви, страданий, борьбы с неумолимостью окружающей жизни. Лучшие страницы "Спартака" сильнее всего воплощают душевные состояния. Музыка по-южному темпераментна, красочна, декоративна, в ней полыхают могучие страсти, и это тоже воспринимается как условный, мифологизированный последующими столетиями романтический образ античного мира. Индивидуальный стиль хачатуряновского симфонизма оказался удивительно созвучен подобному восприятию Древнего Рима, и в этом также кроется секрет успеха балета "Спартак".

В "Спартаке" композитор проводит последовательный принцип сквозного тематизма, отражающего важнейшие эмоциональные состояния в развитии драмы героя. Наименее интересна помпезно-декларативная тема Спартака, сопровождающая его первое появление во вступительной сцене "Триумф Рима" и затем появляющаяся несколько раз в моменты его победных деяний (вторжение на пир Красса, провозглашение Спартака царем, даже вступление к сцене "Аппиева дорога", по которой затем пройдет Спартак). Куда более важными для музыкальной обрисовки Спартака и связанных с его трагедией событий являются три других тематических материала. Именно они представляют достоинства и характерные черты выразительной, экспрессивной музыки балета. Первая из них — начальная тема "Танца Фригии" и сцены разлуки со Спартаком (№ 6), на которой основан и заключительный "Реквием" с участием хора. В контексте балета эта тема олицетворяет не только боль Фригии, но, шире, — страдание обоих героев, муку неволи, трагедию насильственной разлуки (в постановке Григоровича именно эта тема становится основой первого монолога Спартака, трагического монолога раба в цепях — потрясающей силы работы молодого тогда артиста Владимира Васильева):



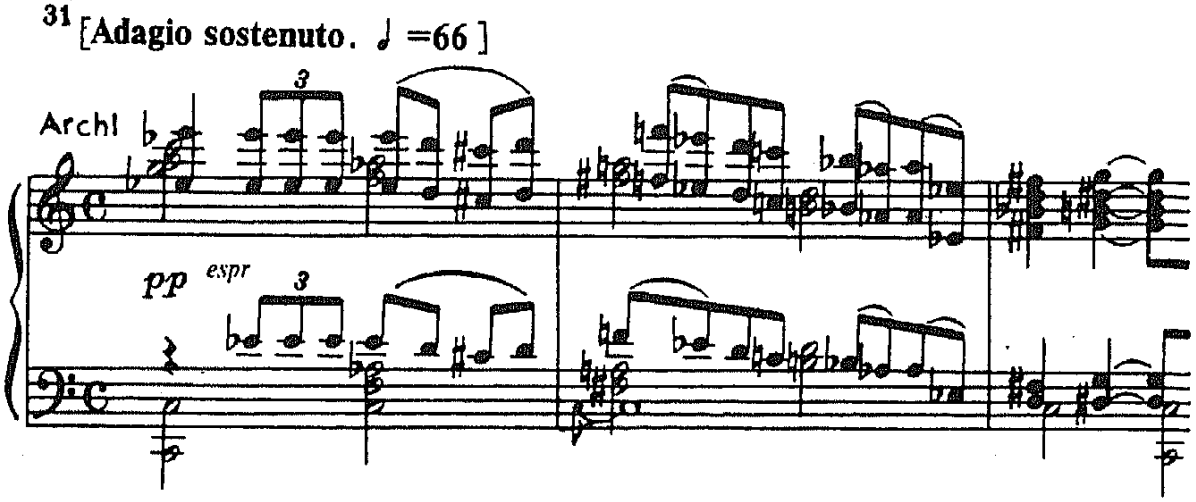
Вторая тема — как оборотная сторона предшествующей, ее светлое лирическое отражение (родство подчеркнуто ритмоинтонационным сходством начал). Она также звучит дважды: первый раз

в названной сцене прощания, когда, согласно либретто, герои на рынке рабов намереваются покончить с собой, если их разлучат, и тема появляется в момент их прощального обращения друг к другу; второй раз — в знаменитом большом Адажио Спартака и Фригии (№ 34). Тема любви героев — одно из художественных откровений Хачатуряна, не случайно названное Адажио принадлежит к жемчужинам отечественной симфонической музыки и пользуется широкой известностью. Вслушиваясь в тему при первом ее проведении в сцене прощания (D-dur, 2-я картина, № 6), можно заметить, что особую выразительность ей придает гармоническое колорирование звука *a* и скрытый в гармонической последовательности нисходящий хроматический ход (*d-cis-c-h-b-a-as*) с его традиционной семантикой печали:



Третья тема, быть может, самая важная в музыкальном развитии образа Спартака и в музыке балета в целом, символизирует протест, выражает взрыв отчаяния, жажду сопротивления. Эта тема

впервые появляется в эпизоде смерти гладиатора (ц. 197 партитуры); на ней строится раздел, обозначенный как "Ода свободе" — полное экспрессии tutti оркестра (там же, ц. 201, 5-й такт); эта же тема становится кульминацией в эпизоде последней битвы Спартака (№ 46, ц. 515, Moderato maestoso), за которым следует сцена его смерти; наконец, она возвращается в заключительном "Реквиеме" — сцене, названной "Мужчины-фракийцы оплакивают Спартака" (ц. 529, Doloroso). Подобно упомянутой теме страданий Фригии и Спартака, здесь главные носители выразительности — мелодико-гармонические краски, многократно повторяемые задержания на фоне диссонирующих аккордов, звучащие как стон, как крик боли. Приведем тему в ее первом проведении в сцене смерти гладиатора:



Работая над "Спартаком", композитор находился под огромным воздействием образа Древнего Рима. Картинам, зарисовкам места и времени действия отдана львиная доля партитуры балета, что справедливо позволило говорить о фресковости, декоративности сочинения. Это же влекло к живописно-изобразительным постановочным решениям (в частности, на Л. Якобсона явно доминирующее влияние оказали сохранившиеся зримые образы эпохи Древнего Рима; его постановка была прежде всего утонченно-выразительным музыкально-пластическим зрелищем из античных времен).

В музыкальном отношении картины изображаемого времени составляют в балете две основные группы. Во-первых, это, условно говоря, эпизоды массового действия из жизни Древнего Рима. Здесь преобладают шествия (праздничные, боевые), музыкальное изображение гладиаторов, сражений в цирке или восставших спартаковцев. Все это активная, действенная, зачастую маршевая музыка, без психологизации. Характерно, например, что триумф победившего Рима, которым открывается балет, и триумф победившего в бою гладиаторов Спартака, как и чествование победившего Спар-

така во главе восставших (финал II акта), передается одной и той же музыкой; бой гладиаторов в цирке и бой пленных римлян (№ 29) — также общей музыкальной темой (в этой "крадущейся" музыке и использован мелодический контур Dies irae).

Однако в рамках характеризуемой музыкальной сферы возникает еще один важный музыкальный материал, который можно обозначить как тему Красса-победителя. Она впервые появляется внутри начального "Триумфального марша", привлекая внимание фанфарой прорезающих оркестровую звучность solo двух труб (см. пример 32). Интонации этой темы вновь вернутся в эпизоде "Предательство Гармодия" и "Торжество Красса" в финале III акта. Эта тема оказалась важнейшей в музыкальной характеристике всевластия бездушной машины подавления, символом которой в постановке Григоровича и блистательной интерпретации Мариса Лиепы стал равновеликий антагонист Спартака — Красс:

32 **Poco sostenuto**



Если в темах первой группы перед слушателем раскрывается Рим властвующий и воюющий, Рим мужчин, то вторая образно-музыкальная сфера воплощает другую, овеянную легендами картину Древнего Рима — патрицианский Рим как царство утонченного разврата, эротических утех, вакханалий. В этой музыкальной сфере царит чувственное женское начало. Уже "Танец египетской танцовщицы" в сцене на рынке рабов намечает этот круг образов произведения. Такова и вся музыкально-тематическая линия Эгины и Гармодия, из которой особенно выделяется тема соблазнения Гармодия — чувственный напев виолончелей с прихотливым, как бы неуловимым ритмическим рисунком, начинающий их Адажио (№ 23). Тема женского соблазна, погубившего восстание Спартака,

для фабулы балета концепционна: это и предательство увлеченного Эгиной Гармодия, и куртизанки во главе с Эгиной в стане Спартака, разложившие и расколовшие его войско. Но и первоначальное поражение римлян тоже имеет этот подтекст (погрязший в распутстве Рим!), отчего, безусловно, кульминационной в балете является вся 6-я картина — "Пир у Красса".

В этой картине эпизод за эпизодом, начиная с "Танца нимф", постепенно нагнетается эмоциональная атмосфера. Вершиной становится знаменитый "Танец гадитанских дев" (невольницы из испанского города Гадес). "В античном Риме, — пишет Г. Хубов, — гадитанские танцы известны были своей откровенной оргиастической эротикой"[63]. Разумеется, Хачатурян не знал музыку этих танцев, как неизвестны они и хореографам. Здесь нет этнографической достоверности, но создан музыкальный образ вакханалии — от сдержанно-затаенного начала действа до экстатического исступления. Для передачи такого нарастания Хачатурян избирает моделью композицию, подобную "Болеро" Равеля. "Танец гадитанских дев" строится как цепь развернутых вариаций с большим импрессионистичным по стилю вступлением (протяженная последовательность колорированных септаккордов). В первом проведении томная, бесконечно вьющаяся мелодия, сотканная из серии вариантных преобразований изначального тематического зерна, еще звучит у кларнета-соло и пиццикато низких струнных *pppp*; затем с каждой вариацией происходит мощное тембро-динамическое нагнетание вплоть до насыщенного оркестрового tutti.

Партитура балета эффектна, красочна и позволяет говорить о пышном и богатом оркестровом письме. Автор вводит тройной состав оркестра, дополняя его огромной ударной группой, двумя арфами, фортепиано и хором. Хотя в балете изобилует туттийная музыка, композитор много использует и чистые тембры, особенно при экспонировании мелодического тематизма, составляющего большую ценность музыки "Спартака". Таков, например, кроме многих уже упомянутых, еще один сильный момент музыкального повествования — предфинальный скорбный монолог Спартака, где впервые вводится близкий человеческому голосу тембр альтового саксофона в унисон с флейтой-пикколо, олицетворяя "плач души" (№ 45, "Гибель надежды Спартака", ц. 501 партитуры).

Хоровая партия играет двойную роль. Одна из них — натуралистическая, когда хор ассоциируется с образом римлян, приветствующих победителей в картине "Триумф Рима", или передает хохот толпы, скандирующей "Ха-ха" и выкрики-эмитации "Э-эй" в момент представления гладиаторов в цирке (хотя и здесь звучание человеческих голосов, особенно чистого вокализа, является одновременно и дополнительной оркестровой краской). Другую роль играет хоровая партия в заключительном "Реквиеме" (№ 47): хоро-

---

[63] *Хубов Г.* Арам Хачатурян. М., 1962. С. 367.

вой вокализ (только женские голоса) в сочетании со струнными поднимает звучание до уровня ораториально-симфонического обобщения, подобно хору в античной трагедии.

Балет "Спартак" явился заметной вехой в музыкально-театральной культуре страны. За музыку "Спартака" Араму Хачатуряну в 1959 году была присуждена Ленинская премия. Позднее, в 1970 году этой же награды за свою новаторскую постановку "Спартака" был удостоен Ю. Григорович, а также исполнители главных мужских партий — В. Васильев (Спартак), М. Лиепа (Красс) и М. Лавровский (Спартак).

"Отелло" Алексей Мачавариани писал в тесном контакте с Вахтангом Чабукиани. "Театр одного актера для одного актера" — так скажет об этом спектакле один из современников. Действительно, постановка "Отелло" явилась прежде всего триумфом артиста. За хореографию и исполнение главной роли в 1958 году он был удостоен Ленинской премии[64].

Балет "Отелло" создан композитором в традициях хореодрамы. В драматургии сочинения все подчинено подробному освещению сюжетных коллизий. Разумеется, полностью структура шекспировской трагедии не сохраняется, ряд эпизодов опущен, но добавлены новые — большой танцевальный дивертисмент на Кипре, пирушка у Кассио. В целом образуется масштабный четырехактный балет из 13 картин. Все это отягощает произведение избытком музыкально-иллюстративных и даже натуралистических подробностей (они видны в многочисленных ремарках по ходу действия и даже в обозначении отдельных сцен, например: № 30 — "Яго уговаривает Кассио выпить"), однако в основном все же не нарушает логику симфонизированного развития, к которой стремится автор.

Музыка "Отелло" написана пером грузинского мастера. И хотя композитор за небольшим исключением почти не обращается к национальным музыкальным источникам, глубинные связи с грузинской музыкой ощутимы. Они прежде всего заключены в ритмическом богатстве партитуры. Быть может, именно поэтому одним из кульминационных моментов в лепке образа Отелло Вахтангом Чабукиани стал "Мавританский танец" (из кипрского дивертисмента), который исполняет сам Отелло, раскрывая первозданные черты своего сложного характера.

Но в целом композитор трактует трагедию Отелло как трагедию возвышенной и благородной романтической личности, столкнувшейся с величайшим злом — завистью, которая влечет за собой все сатанинские пороки — ложь, лицемерие, жестокость. По этой же причине музыкальные характеристики Отелло и Дездемоны сближены и вместе противостоят всей обостренной музыкальной

---

[64] Премьера балета состоялась 27 ноября 1957 года в Тбилиси. В 1960 году Чабукиани перенес постановку на сцену Ленинградского театра им. Кирова.

характеристике Яго. Этой концепции соответствует и завершение балета просветленной темой любви.

Сюжетной основой балета "Тропою грома" послужил сценарий Ю. Слонимского по одноименному роману южноафриканского писателя П. Абрахамса, повествующий о любви и гибели от рук расистов учителя-мулата Ленни и дочери помещика, белой девушки Сари. Роман Абрахамса — один из образцов современной литературы, воплотивший страстный протест против расовой дискриминации.

С позиции сценарной основы балет "Тропою грома" — также типичная хореодрама. В нем много сюжетных подробностей, воссоздающих детали в развитии действия, много сцен, иллюстрирующих быт цветных и белых южноафриканцев. Но поскольку сам изображаемый мир весьма экзотичен, а в основе сюжета лежит конфликт хотя и социальный, но поданный через призму личной драмы, для музыки здесь открываются большие возможности обобщения и углубления. К. Караев эти возможности широко использует, а во второй редакции балета (1967) и усиливает, убирая два наиболее драматургически тормозящих раздела: дивертисмент старинных танцев в доме Герта (отца Сари) и вставной эпизод "Виде́ние счастья".

Композитор подошел к сочинению как к повествованию о любви, свободе и смерти во имя этой любви. Подобную идею утверждает Интродукция балета, которую завершает вокальный эпизод (меццо-сопрано за сценой) на текст из романа Абрахамса: "Пойте песнь нашего времени, дети земли, не о ненависти, не о вражде, не о войне — пойте, пойте о любви..." Вокальный "эпиграф" своим появлением в Интродукции изначально настраивает на обобщенно-символическое восприятие последующей драмы, причем не локальной, а драмы расизма вообще. "Песнь" несет на себе печать американо-негритянских (не африканских) блюзовых интонаций и фактуры, подобно, например, колыбельной Клары из "Порги и Бесс" Гершвина:





Стремление к созданию целостной драматургии выражено и в композиции сочинения: балет состоит из трех действий, каждое из которых имеет программное название: I — "Дома", II — "Любовь", III — "Борьба". Эти обозначения, правда, очень условные, поскольку в каждом акте по ходу развития сюжета происходят события, отражающие все названные состояния. Однако именно быт, нравы, жизнь южноафриканской расистской "глубинки" (то, что составляет понятие "дом" для вернувшегося из университета Ленни), любовь героев и борьба угнетенного цветного народа в широком плане составляют три главные образные линии сюжета. Выделение каждой из них в качестве доминанты в одном из актов — важная драматургическая находка композитора, направленная на обобщенное музыкальное решение.

Работая над балетом "Тропою грома", Караев много внимания уделил характеру музыкального материала. В балете разработана широкая система лейтмотивов (персонажей, состояний, действий), участвующих в сквозной музыкальной драматургии сочинения. Но еще важнее другое. Стремясь к достоверности колорита места действия, композитор специально изучал народную музыку Южной Африки и других регионов континента. И если, например, музыкальный облик Сари близок прокофьевским балетным героиням (таков, в частности, вальс Сари в I акте № 14), то уже характеристика Ленни и, главное, народные сцены являются носителями определенного национального колорита.

Используя интонационные и ритмические формулы африканского фольклора, Караев с большим мастерством вплетает их в музыкальный текст симфонизированной партитуры балета. Пластический характер любой африканской музыки (она вся танцуется, "интонируется" равно со звучанием и телодвижением) для балета бесценен. И композитор не столько цитирует, сколько воссоздает

атмосферу, опираясь на фольклорные интонационные источники, на примат усложненного ритмического начала, на богатейшую ударную группу, введенную в оркестровый состав. Атмосферу прежде всего ритуальную, ассоциативно восходящую к африканской музыкальной культуре. Таковы, например, деревенские сцены I акта ("Танец девушек с гитарами", "Танец-вариация Лиззи и подруг", "Танец Фанни и девушек" и особенно "Общий танец"), а также необычайно колоритная по музыке картина вербовки (во второй редакции она находится в III акте под № 29) с двумя знаменитыми характерными симфоническими эпизодами — "Танцем цветных" и "Танцем черных". Оба симфонических танца строятся как ритуальное музыкально-пластическое действо, в котором на основе остинатной ритмоформулы происходит длительное мощное нагнетание к экстатической кульминации. Композитор демонстрирует здесь и виртуозное мастерство множественной полиритмии, и эффектное владение оркестром.

Все это, вопреки драмбалетной сценарной основе, симфонизирует сочинение. В музыке балета "Тропою грома" преобладает пластическая действенность, танцевальность. Поэтому сочинение в виде симфонических сюит живет и на концертной эстраде. Однако и как спектакль балет имел большой успех и ставился многократно[65]. А в 1967 году за музыку балета "Тропою грома" Кара Караеву была присуждена Ленинская премия.

К концу 1958 года, завершающего наш обзор, в состоянии готовности находились еще две балетные партитуры, которые лишь через некоторое время выйдут к зрителю-слушателю, то есть из потенциального станут реальным фактом музыкально-театральной культуры. Это "Берег надежды" Андрея Петрова[66] и ранее законченный "Конек-Горбунок" Родиона Щедрина[67]. Оба произведения при всей их полярной несхожести близки в главном: принципы подхода к балетному жанру, эстетика и стилистика спектакля, заключенные в музыкальном тексте, у обоих молодых авторов уже направлены к новым идеям, к будущему. У Петрова это балет-поэма, в котором вымышленный, условный сюжет является лишь поводом для предлагаемой музыкально-хореографической композиции. У Щедрина — лубочный балет-сатира, сфера, по сути, длительное время закрытая, в которую еще на уровне веселого студенческого азарта в своей консерваторской дипломной работе интуитивно прорывается композитор-выпускник. Новаторство Щедрина

---

[65] Только в 1960 — 1963 годах балет ставился в Москве, Минске, Донецке, Баку, Казани, Фрунзе, Куйбышеве, Уфе, Петрозаводске, Таллинне, Ташкенте, а также в Братиславе и Варне.

[66] Премьера 16 июня 1959 г. в Кировском театре в Ленинграде.

[67] Премьера 4 марта 1960 г. в Большом театре в Москве.

в "Коньке-Горбунке" даже не было в полную меру понято первым постановщиком А. Радунским. И лишь в новой сценарной редакции, поддержанной композитором, во всем блеске представит балет И. Бельский (1963, Малегот). Любопытно, что ему же принадлежит создание четырьмя годами раньше и спектакля "Берег надежды"[68].

Конец 50-х годов — время "оттепели" во всех сферах культурной жизни страны. Творческий подъем захватывает и балетный музыкальный театр. Рожденные этим временем идеи взойдут разнообразными и ценными художественными всходами уже в 60 — 70-е годы. Их проявлением в музыке станут новаторские достижения в балетном творчестве Р. Щедрина, А. Меликова, А. Петрова, Б. Тищенко, С. Слонимского, Н. Каретникова, А. Чайковского... Но это тема, которой будет посвящена соответствующая глава в следующем томе "Истории современной отечественной музыки".

Оперетта

Оперетта и война... В самом деле, что могло быть общего между музыкальной комедией, самой природой своей призванной смешить и развлекать, и грозным социальным бедствием, легшим тяжким бременем на плечи нашего народа? Неудивительно, что бодрый старт развития оперетты, заданный в 20-е и особенно в 30-е годы, оказался заторможенным в силу объективных обстоятельств.

И тем не менее, как это ни парадоксально, потребность в юморе и шутке, необходимость в развлекательном спектакле с веселой и задушевной музыкой, поднимающей настроение и снимающей напряжение военной обстановки, ясно обозначились уже на начальном этапе войны. К тому же перестройка музыкальной комедии в направлении "осерьезнивания", наполнения коллективистским, общественным содержанием и другие уроки идеологизации "легкомысленного" жанра, предпринятые после 1917 года, сгладили до некоторой степени несовместимость оперетты и военного времени. Нацеленность на воплощение гражданской, патриотической темы стала определяющим признаком советской оперетты в это время. Таким образом, оперетта не отставала от "серьезных" искусств. Другое дело, что заметных успехов на этом пути не было достигнуто.

К сожалению, достаточно скоро обнаружились и драматургические просчеты, и штампы. Не особенно удачной представляется

---

[68] Анализ музыки двух названных балетов предполагается в 3-м выпуске учебника.

практика использования хорошо знакомого музыкального языка нововенской оперетты, шире, классической разновидности жанра и интонаций современной легкой музыки в качестве доминирующей музыкальной характеристики врага.

Одним из первых опереточных представлений на военную тему стала поставленная в 1942 году Московским театром оперетты "Девушка из Барселоны" Б. Александрова на либретто И. Назарова и А. Софронова. Это произведение напоминает его же "Свадьбу в Малиновке", заметно даже сюжетное сходство. Очень освежило музыку спектакля обращение Б. Александрова к испанскому фольклору: в партитуре использованы ярко национальные по колориту мелодии, впрочем, образы советских людей, музыкальное воплощение их характеров в этой опереттe не вполне удались.

Непосредственным откликом на современность стало представление Ленинградского театра музыкальной комедии "Лесная быль", созданной А. Логиновым на либретто К. Гузынина в 1942 году. И либретто, и музыка зародились в самом театральном коллективе. Действие I акта разворачивалось 22 июня 1941 года: по ходу спектакля приехавшие на отдых студенты становились бойцами-партизанами. В рецензии на премьеру отмечались доходчивость и напевность музыки А. Логинова — тогдашнего дирижера театра[69].

К 1942 году относится создание либретто для музыкального спектакля "Раскинулось море широко". Авторам — Вс. Вишневскому, Вс. Азарову и А. Крону — удалось написать пьесу, правдиво отражавшую жизнь балтийских моряков и суровую реальность войны.

Существует несколько музыкальных версий этого произведения. Самый первый спектакль был создан для Ленинградского театра музыкальной комедии в 1942 году. Музыка, написанная В. Витлиным, Н. Минхом и Л. Круцем, заняла здесь довольно скромное место, выполняя функцию иллюстрации, эпизодического сопровождения. Партитура этой "романтико-приключенческой пьесы с музыкой", по определению известного исследователя жанра М. Янковского, состоит всего из 15 номеров. Несмотря на некоторые недостатки (разностильность музыки трех композиторов), спектакль имел успех не только в Ленинграде, но и других городах страны.

Самым интересным вариантом музыкального решения спектакля признана партитура Г. Свиридова. В этом варианте спектакль был осуществлен в Московском камерном театре в 1943 году. Наиболее самобытной в музыке постановки оказалась линия, связан-

---

[69] См.: *Моисеев А.* "Лесная быль": Спектакль в Театре музыкальной комедии // Ленинградская правда, 1942, 14 июля.

ная с героической образностью. Среди песен-маршей, близких и по духу, и по музыкальной стилистике патриотической советской песне времен Великой Отечественной войны, наибольшую известность получила песня героя спектакля "Балтийское грозное море".

В годы войны продолжалась работа композиторов над жанром историко-бытовой оперетты, начатая "Холопкой" Н. Стрельникова. В 1942 году были поставлены музыкальные комедии "Табачный капитан" В. Щербачева и "Жених из посольства" В. Шебалина. Названные произведения наметили тенденцию перерастания оперетты в комическую оперу, где музыкальная драматургия становится ведущим началом спектакля. Долгую сценическую жизнь "Табачному капитану" обеспечило прекрасное либретто Н. Адуева. 7 ноября 1942 года состоялось первое представление оперетты в Новокузнецке, а в 1949 — 1950 годах Щербачев переработал ее в комическую оперу, но не успел закончить эту работу.

В музыкальной ткани произведения, изображающего один из остроумных эпизодов, относящихся к эпохе царствования Петра I, переплетаются различные интонационные пласты. Песенные и плясовые напевы в народном духе раскрывают характеры русских людей — героев спектакля. Торжественные маршевые интонации символизируют время действия, характеризуя царя-реформатора и его ближайшее окружение. Исторический фон действия создают "Фанфары" в 5-й картине и в особенности Застольная из II действия, воспроизводящая отдельные стилистические приметы русского канта петровской эпохи. В традициях классической оперетты написаны куплеты m-me Ниниш и Акакия. Встречается и стилизация: так, галантным менуэтом предстает песенка маркизы де Курси, а в 3-й картине звучит инструментальная сюита в духе XVIII века, включающая плавную, медленную павану и подвижную куранту с отчетливыми признаками клавесинной фактуры. Заканчивается сочинение песней-маршем, в котором звучание старинной военной музыки осовременивается, приближаясь к советской массовой героической песне.

Другая музыкальная комедия на сюжет из отечественной истории — "Жених из посольства" В. Шебалина на либретто В. Ардова — была впервые показана в Свердловске. Этот спектакль основывался на традиционной опереточной любовной интриге из времен правления Екатерины II. Успех постановки завоевала музыка. По свидетельству современников, песенку "Были наши бабушки прекрасны, как весна" на следующий день после премьеры пел весь город[70]. Этим шлягером стала мелодия дуэта Павла и Василия из II акта (№ 7). В лирико-комедийном спектакле вальсовость в партиях главных героев — Кати и Павла — противопоставлена об-

[70] См.: Уральский современник, 1943, № 7.

щепринятой музыкальной характеристике бойкой характерной пары — Дуни и Василия. В чисто комедийном плане обрисован жених из посольства — немец, фиаско которого в конце представления вызывало у зрителей ассоциации с современностью. Некоторые сюжетные мотивы, как, например, участие России в войне с Турцией, победа Суворова под Измаилом, были также созвучны современным событиям. Живой отклик у слушателя нашел хор солдат, отправляющихся на фронт, "А скажите-ка вы, братцы" из I действия. Колорит екатерининской эпохи воссоздан в полонезе с хором, открывающем II действие, в менуэте в начале II действия, в "Танце реверансов" из I действия, наконец, в сюите из II, включающей контрастные номера: интродукцию и сарабанду, тамбурин, арию, жигу. Завершается комедия кантатой "Да возвеличится Россия" (секстет с хором), прославляющей Родину. В ней композитор выступил наследником традиций русской хоровой музыки XVIII века. В целом это произведение послужило трамплином для дальнейших исканий Шебалина в области музыкального театра. Легкая, ярко театральная музыка его во многом предвосхитила и подготовила появление комической оперы "Укрощение строптивой".

В годы Великой Отечественной войны продолжалось становление музыкальной комедии, оперетты в различных регионах страны. Наибольший успех выпал, пожалуй, на долю первой татарской музыкальной комедии "Башмачки", написанной Дж. Файзи совместно с драматургом Т. Гиззатом. Драматический конфликт в этом быстро завоевавшем популярность произведении основан на противостоянии старых, патриархальных и новых представлений о жизни. В музыке это противостояние старого и нового нашло выражение через интонационный конфликт: темам, народно-песенным и романсовым по происхождению, характеризующим молодых героев Сарвар и Галимжана, противопоставлены колоритные пародийные музыкальные портреты представителей старого быта — Карим-бая, Гафурова, Джихан.

Из музыки к пьесе Г. Рустамова выросла музыкальная комедия Г. Гасанова "Юрек сюйсе", показанная в 1943 году в Дагестане.

Активными были творческие искания азербайджанских композиторов в области характеризуемого жанра в годы войны. И хотя ни одно из произведений творческой молодежи республики не поднялось до вершины, подобной музыкальной комедии У. Гаджибекова "Аршин мал алан", все же нельзя не отметить некоторые из них, завоевавшие слушательские симпатии. Это "Актриса" Т. Кулиева, "Похитители сердец" Ф. Амирова и "Цветок любви" С. Алескерова.

Немалые трудности возникли в процессе становления музыкально-комедийного театра в Среднеазиатском регионе, связанные

с более общей проблемой синтеза специфических национальных музыкальных традиций и мирового культурного опыта. Так, в Таджикистане в Театре оперы и балета увидела свет рампы в 1942 году музыкальная комедия "Розия" С. Баласаняна и З. Шахиди на либретто Е. Акубджанова и Н. Зелеранского. Эта постановка приближалась к водевилю. К сожалению, слабая драматургия и недостатки музыки и текста привели к забвению этого сочинения. Как первая национальная музыкальная комедия вошла в историю культуры Киргизии постановка в 1943 году спектакля "Кто что делал?" на либретто К. Джантошева. Музыку создал, опираясь на фольклорный материал, авторский коллектив под руководством А. Малдыбаева в составе: А. Аманбаев, М. Абдраев, А. Тулеев. Впрочем, признаки жанра музыкальной комедии в этой первой попытке не были выявлены в полной мере.

Резко возросло количество произведений в жанре оперетты и музыкальной комедии после Великой Отечественной войны.

Тенденция к "осерьезниванию" оперетты продолжала развиваться и в послевоенный период. Но изначальная стихия жанра — комедийность, развлекательность — сама по себе исключает политизированную направленность. Так появилась проблема: каким образом раскрывать "большие", "общественно значимые" темы, конфликтующие с природой жанра, но "заданные" советской оперетте по политическим соображениям, — языком малого, легкого жанра?

В конце 40-х и в 50-е годы проявляется повышенный, пристальный интерес театральной общественности к оперетте и музыкальной комедии. Задачи и специфика жанра рассматривались тогда с позиций особой исторической полосы в развитии советского общества. В центре развернувшихся в этот период дискуссий оказался вопрос о содержательной стороне постановок. От оперетты и музыкальной комедии требовалось быть высокоидейным, социально "надежным" искусством и, что являлось в ту пору непременным условием, современным во что бы то ни стало. Установка на определенную тематику, продиктованная руководством государства и поддержанная творческими организациями, имела негативные последствия для развития жанра. Воплощение сторон подлинной жизни нередко уступало место иллюстрированию далеких от истины, но получивших широкое распространение взглядов и концепций. Зачастую за так называемую "современную" тему выдавалось то, чего на самом деле не было, но что хотелось бы видеть. В 50-е годы оперетта наряду с другими жанрами подверглась влиянию "теории бесконфликтности" — своего рода болезни советского сценического искусства конца 40-х — начала 50-х годов.

В основе этой теории лежало стремление к приукрашиванию действительности, отчетливо наметившееся в жизни нашего общества во второй половине 40-х годов. Своим возникновением она обязана ошибочной мысли о якобы мирном, непротиворечивом развитии социализма. Путь народа к коммунистическому будущему изображался как праздничное шествие "от победы к победе". На такое понимание задач искусства была ориентирована творческая интеллигенция страны, а эти взгляды приобрели характер чуть ли не обязательной нормы творчества. Сочинение и постановка "бесконфликтных" произведений сделалась, увы, распространенным явлением. По рецептам "теории бесконфликтности" были написаны многие либретто отечественных оперетт послевоенного периода.

Наряду с "бесконфликтностью" проявляла себя в те годы и прямо противоположная тенденция: увлечение драматическими, чуть ли не трагедийными ситуациями на сценах театров оперетт. Курс на "осерьезнивание" оперетты, взятый в 20-е годы, привел в начале 50-х к нарочитой драматизации отдельных спектаклей.

В результате юмор и сатира в оперетте оказались в забвении, и она стала постепенно превращаться в бытовую пьесу с музыкальным сопровождением, в разновидность "драмы на музыке", "пьесы с музыкой" или "музыкальной драмы", приближаясь подчас к театру драматическому, с точки зрения роли музыки в постановке. Существенное внимание в такого рода спектаклях стало уделяться народно-массовым сценам, хору, выполнявшим весомую драматургическую функцию. В это время распространился даже специальный термин — "музыкальный спектакль". За подобным сближением оперетты с другими театральными жанрами последовала потеря ею собственных специфических качеств, обретенных в ходе эволюции.

Все вышеназванные причины привели к серьезному кризису опереточной драматургии, первые симптомы которого обнаружились уже в конце 40-х годов. Литературная сторона большей части оперетт, созданных в это время, не выдерживает критики. Хронические недостатки либретто сделались своего рода "ахиллесовой пятой" жанра, результатом чего явилась недолговечность слишком многих спектаклей.

Неоднозначно следует оценивать и отношение в 50-е годы к прошлому оперетты, к классическим традициям этого искусства, в частности к тому типу музыкально-комедийного спектакля, который сложился за рубежом в начале XX столетия и получил название "нововенская оперетта". Вспомним, что еще в 20-е годы, в период становления советская оперетта самоутверждалась, пародируя "нововенщину", которая подвергнута была тогда беспощадному критическому обстрелу также и в прессе. В послевоенный период оперетта и музыкальная комедия вступили в новую фазу борьбы за свою "независимость" от эталона жанра, выработанного на Западе. В 50-е годы в теории восторжествовало полное отрицание нововен-

ского канона, что сыграло, несомненно, роковую роль: "свобода" от "чуждых", "буржуазных" влияний обернулась на практике все той же потерей специфики жанра.

В послевоенный период высокого расцвета достигло творчество плеяды талантливых советских исполнителей оперетты. Среди них Г. Ярон, Н. Янет, В. Канделаки, А. Орлов, Н. Рубан, Г. Богданова-Чеснокова, К. Новикова, М. Днепров, Е. Лебедева, Е. Савицкая, М. Викс, А. Маренич; начала свой творческий путь Т. Шмыга и другие. Безупречным вкусом отличались постановки оперетт, созданные при участии дирижеров С. Самосуда, Г. Столярова и некоторых других. Однако в целом состояние музыкально-исполнительских сил, работавших в легком жанре тогда, особенно на периферии, оставалось весьма уязвимым. Сохранились сведения, что И. Дунаевский часто сетовал на слабость опереточных оркестров, неполноценность хоров в театрах и плохую вокально-техническую подготовку солистов, на имевшие место в некоторых коллективах попытки приспособить авторские партитуры к ограниченным возможностям своих оркестров[71].

Ввиду исключительного обилия написанных и поставленных в этот период оперетт остановимся только на самых значительных, высокохудожественных творческих явлениях.

Оперетта "Вольный ветер" заняла совершенно особое место как в многогранном опереточном наследии И. Дунаевского, так и в истории отечественной оперетты. С полным основанием это произведение можно назвать классикой жанра в самом высоком смысле этого слова. Премьера оперетты (либретто В. Винникова, В. Крахта и В. Типота), состоявшаяся в 1947 году в Московском театре оперетты, стала главным событием в жизни жанра первых послевоенных лет.

Определяющая роль героического начала, столь нетрадиционная для оперетты, была предопределена темой спектакля-памфлета — борьбой народа за свою независимость и мир на земле. Музыкально-образным выражением основной идеи произведения стала "Песня о вольном ветре", звучащая перед финалом I действия (№ 9) и послужившая стержнем музыкальной драматургии. Такой метод сложился еще в 30-е годы при создании "песенной" оперы, "песенной" симфонии, а также в музыке для кино и соответствовал общим установкам развития советского музыкального искусства.

Тема песни отличается неоспоримыми музыкальными достоинствами. Сам композитор придавал этой теме, по-видимому, исключительное значение. По свидетельству очевидцев, он долго искал ее: в процессе работы было создано несколько вариантов песни. В ней автору удалось обобщить опыт героико-патрио-

---

[71] См.: *Шафер Н.* Дунаевский сегодня. М., 1988. С. 107.

тических песен-маршей времен Великой Отечественной войны и послевоенного периода. Современниками была услышана в этой музыке "и тревога матери, убаюкивающей младенца под гром канонады, и поступь солдат, идущих на смертный бой за родную землю, и надежды угнетенных — на свое освобождение, и непоколебимое мужество народа, уверенного в победе светлых сил жизни и созидания"[72]. Эта песня-сцена со сквозным развитием представляет собой "пример большой песенно-симфонической формы"[73].

Героическая линия оперетты ясно прослеживается благодаря появлению "Песни о вольном ветре" в узловых моментах развития действия. Четыре раза звучит она в различных вариантах, органично врастая в партитуру. Так, в увертюре интонации песни подвержены широкой мотивно-симфонической разработке. Здесь героико-драматическая сфера песни обрамляет лирический "остров", расположенный в середине увертюры, где впервые экспонируется также и главный лирический лейтмотив оперетты — знаменитая тема дуэта Янко и Стеллы из I действия. Второй раз "Песня о вольном ветре" звучит в конце I действия, в массовой сцене в кабачке "Седьмое небо" — там ее исполняют старый актер Цезарь Галль с хором моряков. Далее тема песни вплетена в сцену Янко со Стеллой в 3-й картине II действия. Развитие этой темы, перенесенное в оркестр, сопровождает рассказ Янко, в котором синтезированы героическая и лирическая линии оперетты: здесь личное и общее объединены с помощью темы песни. Наконец, завершает спектакль мажорный припев "Песни о вольном ветре" — он звучит в финале III действия, символизируя победу народа в нелегкой борьбе.

С героической сферой действия связаны также матросская песня (№ 8), финал II действия и, наконец, песня Янко из III (№ 20) — своего рода личностный "эквивалент" "Песни о вольном ветре". В ней, одновременно и лирической, и героической, представлен тот же образно-смысловой контраст, что и в "Песне о вольном ветре": сосредоточенно-серьезной музыке запева противостоит уверенно-победная тема припева.

В необычном для оперетты свете предстают в произведении традиционные лирическая и каскадная, комедийно-буффонная линии.

Важным средством лирической характеристики героев становится вальс, получивший широкое распространение в отечественной музыке послевоенного периода. Этот новый вид вальса вырос из интонационных накоплений советской массовой песни. К такого рода вальсу, ярко "дунаевскому" по стилю, относится музыка дуэтов героев из I действия. Но сам по себе факт использования

---

[72] *Винников В.* "Вольный ветер" // И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания. М., 1961. С. 297 — 298.

[73] *Орелович А.* Центральная песня в опереттах И. Дунаевского "Золотая долина" и "Вольный ветер" // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969. Вып. 9. С. 162.

вальса для характеристики лирической пары в опереттe, конечно, неудивителен.

А вот сольный номер героини из II действия далек по характеру музыки от обычной "подачи" лирики в опереттe. Композитор намеренно сопоставил по контрасту два противоположных музыкальных образа: Регины де Сан-Клу и Стеллы. В куплетах де Сан-Клу, предшествующих ариозо Стеллы во II действии, Дунаевский создал тонкую пародию — шарж на штампованную опереточную лирику с проскальзывающими "знойными", чувственными интонациями. Не случайно и присутствие в этом номере (16) комедийной пары — Фомы и Филиппа, своими репликами снижающих "высокие претензии" Регины де Сан-Клу.

Эта сочная юмористическая сценка сопоставлена с лирикой "всерьез". В ариозо Стеллы — развернутой сцене-монологе, правдиво раскрывающей искренние переживания героини, — легко обнаруживаются генетические связи с традициями русской лирико-психологической оперы и русского романса XIX века. Поводом для такого "осерьезнивания" образа героини послужила, безусловно, идея сближения музыкальной характеристики Стеллы с миром любимого ею Янко, с героической борьбой народа.

Композитор, «формально не нарушая традиций разграничения опереточных персонажей на "героев" и "простаков", на самом деле создавал такие универсальные образы, которые одновременно вбирали в себя черты тех и других», тем самым чрезвычайно расширяя границы и возможности жанра[74]. Подтверждением сказанному может служить музыкальная характеристика Пепиты. Образ субретки заметно героизируется, выходит далеко за рамки собственно каскадной линии. Красноречиво свидетельствует об этом песенка Пепиты из 2-й картины I действия. Этот популярный, темпераментный номер примыкает к героической линии оперетты, он подчеркивает стремление и готовность девушки участвовать в общенародной борьбе:



[74] *Шафер Н.* Дунаевский сегодня. С. 141 — 142.



Так через "Песню о вольном ветре" произошло слияние разных сюжетных линий произведения. Именно в героической сфере, господствующей над всем остальным музыкальном материалом, последовательно выражена идея единства всех участников спектакля в борьбе за мир и счастье народа.

Особый дар Дунаевского — "сильное драматургическое начало музыки"[75] — с подлинным блеском проявился в ансамблевых, хоровых и особенно в финальных сценах оперетты. Композитор мастерски развил принципы, которые были положены им в основу музыкальной драматургии оперетты "Золотая долина". Речь идет о применении крупных, развитых музыкально-драматических форм. Истинно оперная насыщенность достигнута Дунаевским в финалах I и II действий, в сцене Янко и Стеллы из II действия, где все построено на логическом развитии музыкальных образов, на преображении лейтмотивов, на гибком взаимодействии речитативных и песенно-ариозных форм. Но, последовательно симфонизируя опереточную партитуру, вводя в нее оперные формы, композитор нигде не нарушает законов легкого жанра, не переходит границу, отделяющую оперетту от оперы. В этом представляется секрет неувядаемого успеха "Вольного ветра", равно как и в уравновешенности всех трех ее музыкально-драматургических линий: героической, лирической и комедийной при известном главенстве первой.

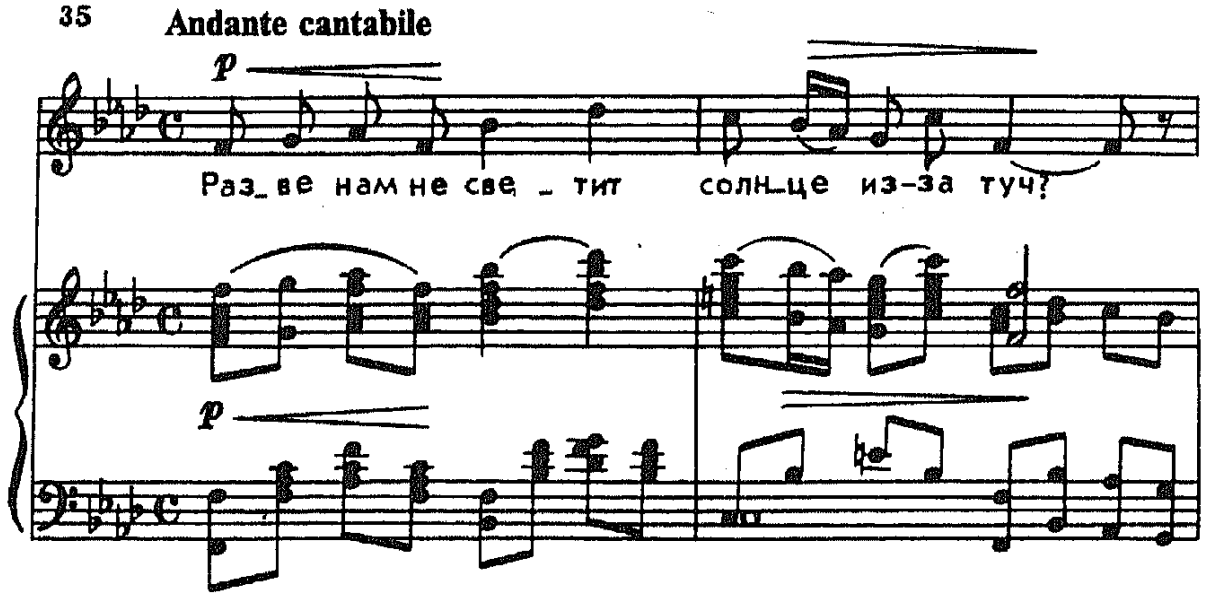
Однако не все было гладко на пути общественного признания первой послевоенной оперетты мастера. По свидетельству М. Янковского, первая рецензия на спектакль Московского театра оперетты в одной из московских газет называлась: «"Вольный ветер", или Невольное заблуждение». Ее автор упрекал создателей представления за чересчур серьезную тему, за то, что в этом произведении оперетта "берется" за явно недоступное ей "дело". Время,

[75] См. там же. С. 124.

впрочем, выставило свою, глубоко отличную от этой оценку творения Дунаевского: вскоре после премьеры "Вольный ветер" с заслуженным триумфом "облетел" весь мир, доказав, что и оперетте доступно отражение самых животрепещущих социально-политических проблем. Завоевание Дунаевского было подхвачено другими авторами оперетт этого периода. Одной из лучших и популярных стала "Трембита" Ю. Милютина, поставленная Московским театром оперетты в 1949 году.

Этот спектакль раскрывал непростую тему переустройства жизни в маленьком закарпатском селении. Продолжая традиции украинской народной музыкальной комедии, композитор опирался на фольклор — в данном случае гуцульский. Связи с национальной песенно-танцевальной стихией придали партитуре неповторимый по свежести и оригинальности колорит.

Национальным духом пропитан главный музыкальный образ произведения — мотив трембиты в начале увертюры. Этот народный духовой инструмент необычных размеров (до 4 *м* длиной) символизирует в оперетте народные мечты о счастье, о свободной, справедливой жизни. Лейтмотив трембиты связан с характеристикой героини спектакля Василины. Не случайно фанфара трембиты развивается в ее сольном номере в III действии. Эта единственная во всей оперетте ария (в отсутствии других сольных номеров видится нестандартность музыкального замысла оперетты) завоевала прочный успех у слушателей и нередко звучит с концертной эстрады. Мелодические истоки арии Василины, наполненной могучим лирическим чувством, — в народной песне:





Немаловажной особенностью музыкальной драматургии "Трембиты" является развитая система лейтмотивных связей. Партитура оперетты обладает редкостным единством и целостностью благодаря тематическим, а во многих случаях и тональным аркам. Одним из важнейших лейтмотивов стала тема, основанная на подлинной закарпатской песне "Чинди-ринди-рица". Эта тема — припев в знаменитом дуэте Василины и Миколы из I действия — впервые звучит в увертюре (третья тема).

Ярко национальным колоритом пронизаны массовые сцены "Трембиты". Один из лейтмотивов, характеризующих место действия, — тема хора № 2 — имеет национально-танцевальную окраску. Особой концентрации народно-национальное начало достигает в танцевальной сюите из II акта. Шесть разнохарактерных, чередующихся по контрасту танцев раскрывают разные грани национального характера.

Решительно преобразованы музыкальные портреты второй пары героев: по традиции Олесю и Миколу следовало бы отнести к типам субретки и простака. Но музыкальная характеристика этих персонажей напоминает скорее главную пару любовников в оперетте. Так, лирической полнотой дышат дуэты Олеси и Миколы — чудесный вальс из I действия (№ 1), построенный на интонациях украинской народной песни, и знаменитый № 10 из II действия. В последнем выразительные обращения влюбленных друг к другу раскрывают душевную глубину их взаимоотношений:





Но веселая тема из припева этого дуэта, построенная на четвертой теме увертюры и представляющая собой осовремененный украинский народный танец типа гопака с традиционной оттанцовкой в конце, вскрывает со всей определенностью истоки образов Олеси и Миколы.

В привычном комедийном плане обрисован отрицательный персонаж — Сусик. Ансамблевые сцены с его участием (например, дуэт с Атанасом из I акта или популярнейший шлягер из II действия — дуэт Параси и Сусика) подтверждают, что перед нами классический опереточный комик.

Выдержала испытание временем и оперетта Ю. Милютина "Девичий переполох", поставленная в 1945 году в Ленинграде и Челябинске. Это произведение, относящееся к историко-бытовому типу жанра, развивает традиции "Холопки" Н. Стрельникова, а также своеобразно преломляет особенности русской комической оперы XVIII века, о чем красноречиво свидетельствует роль ансамблей в партитуре оперетты; таковы, к примеру, трио в сцене на мельнице, комедийный квартет дворян в начале II действия.

Пожалуй, наиболее интересным и оригинальным в этой оперетте, написанной на либретто М. Гальперина и В. Типота по одноименной русской комедии конца XIX века В. Крылова, является образ Бесомыки. Сходство этого героя с главным персонажем оперы М. Соколовского "Мельник — колдун, обманщик и сват", обусловленное сходством сюжетной ситуации, бесспорно. Колоритная стилизация скоморошьего пляса с частушечными интонациями в вокальной партии Бесомыки (в лейттональности ре мажор) переливается красочными секундовыми пятнами (см. вступительную сцену № 1):



Любопытно музыкальное решение массовых сцен в оперетте, достоверно передающих исторический фон действия. Особенно выделяется в этом смысле большая обрядовая сцена 2-й картины II действия — хор "Ночь под Ивана Купала" с оттенком романтической таинственности, а также следующий за ним фантастический балет русалок и леших, изобретательный в музыкальном отношении, в котором мастерски использован опыт русской классической оперы.

Новаторскими средствами охарактеризована главная героиня спектакля — Ксения. Первый ее музыкальный портрет — песня Ксении в начале оперетты — обнаруживает явное сходство героини с субреткой. Лихая, задорная музыка этого номера с большими бросками-скачками в мелодии доказывает со всей очевидностью, что родословная образа Ксении идет от оперы-буффа, где героини, будь то Серпина или Розина, активно добиваются своего счастья самостоятельными усилиями:



Справедливой критике были в свое время подвергнуты оперетты Ю. Милютина "Беспокойное счастье" (1948, либретто Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Типота) и "Поцелуй Чаниты" (1956, либретто Е. Шатуновского). Претензии критиков сосредоточились главным образом на слабости музыкальной драматургии. Несмотря на это, лучшие эпизоды упомянутых оперетт давно и прочно утвердились на концертной эстраде. К их числу можно отнести арию Наташи из "Беспокойного счастья" и особенно зажигательную песенку Чаниты с чертами латиноамериканской музыки, создающую самобытный образ опереточной Кармен.

Ряд оперетт, созданных в послевоенный период, связан с классической литературной основой. Среди них выделяются "Акулина" И. Ковнера по повести Пушкина "Барышня-крестьянка" (либретто Н. Адуева, поставлена в 1949 году в Московском театре оперетты) и "Левша" А. Новикова (написана в середине 50-х годов). Последнее сочинение отличается глубокой национальной почвенностью, и хотя повесть Н. Лескова о трагической судьбе народного мастера далеко не соответствовала жанру оперетты, либреттисту Р. Галиат-Валееву удалось максимально приблизить ее к музыкально-комедийному спектаклю со счастливой развязкой.

В основе произведения Новикова лежит противостояние мира подлинных человеческих чувств, истинного творчества — и холодного, официального ремесла, признанного лишь царским двором, но не народом, ремесла, создающего не нужные никому, кроме сиятельных бездельников, искусные безделушки. Противопоставление ценностей непреходящего значения и ценностей мнимых, фальшивых представлено в музыке через контраст песни кузнецов, где в народной русской пляске воплощены ритмы работы масте-

ров, и танца блохи, демонстрирующего искусственные и безликие "идеалы" царя и его приближенных.

Впечатляют музыкальные образы героев из народа, прежде всего самого Левши и его любимой Тани. В основе характеристики молодых героев лежит народная лирическая песня. Комедийная сторона спектакля связана с образами царя и его окружения, а также с носителями чужеземной культуры, музыкальная обрисовка которых осуществлена с помощью привычных интонаций и приемов. Например, "английские" эпизоды удачно стилизованы в духе классической оперетты XIX века.

Мало свойственную оперетте патриотическую образную линию составляют баллада Адмирала и монолог Платова, прославляющих русское оружие, героизм русских солдат в борьбе с захватчиками. В духе советской героико-патриотической песни 40—50-х годов выдержан суровый военный марш — баллада Адмирала (№ 11), посвященная морским сражениям, причем характер темы ее намекает на последнюю по времени победу советского народа в Великой Отечественной войне. Гордостью за свою родину дышит монолог Платова (№ 18), воссоздающий в музыке картины русской истории: элементы былинного распева проступают в эпизоде, воскрешающем ратные подвиги князя Донского; отзвуками русского солдатского фольклора наполнены фрагменты, повествующие о славных победах Суворова.

Сочувственно были встречены публикой и критикой оперетты, отражавшие современную жизнь нашего народа. Многие театры страны поставили оперетту "Мечтатели" К. Листова, написанную на либретто Е. Гальпериной (1948). В одной из рецензий отмечалось, что "правдивый, жизнеутверждающий и веселый" спектакль «как бы продолжает развитие творческих позиций и завоеваний жанра оперетты ("Вольный ветер", "Трембита")»[76].

В оперетте "Самое заветное" (либретто В. Масса и М. Червинского, премьера в 1952 году в Москве) автор, композитор В. Соловьев-Седой создал ряд запоминающихся песенных мелодий. В этой оперетте-песне, посвященной жизни колхозной деревни, органически взаимосвязаны мелодические истоки, идущие от народной и современной песни. Они воплощены, например, в популярной песне Насти с хором "В небе звездочки не видно".

Заметный след в истории отечественной оперетты оставила "лебединая песнь" И. Дунаевского "Белая акация" (либретто В. Масса и М. Червинского)[77]. В отличие от предыдущего спектакля — "Сына клоуна", из которого остались жить на концертной эстраде только

---

[76] Цит. по кн.: *Тищенко А.* Константин Листов. М., 1987. С. 92.

[77] Оперетту ввиду внезапной кончины ее автора, последовавшей в 1955 году, завершил по сохранившимся эскизам К. Молчанов.

отдельные фрагменты, связанные с музыкой цирка (увертюра, галоп, вальс), "Белая акация" может быть смело признана удачей ее создателей.

Композитор написал на сей раз лирическую комедию без развернутых финалов, отказавшись от принципов строения классической оперетты с развитой музыкальной драматургией. В спектакле, пронизанном романтикой приключений, ощущается присутствие морской стихии. Тема моря звучит в увертюре и в оркестровой картине "Шторм". Этот образ неразрывно связан с характеристикой главной героини произведения. Лейтмотив моря появляется в песне Тони на корабле во II действии — кульминации в развитии ее музыкального образа, синтезирующей две стороны личности героини — лирическую и героическую; каждая из них представлена по отдельности в начале спектакля: это, соответственно, хорошо известные песня об акации и песня об Одессе из I действия.

В 50-е годы к жанру оперетты и музыкальной комедии обратились признанные лидеры отечественной музыкальной культуры. Речь идет о показе спектаклей "Москва, Черемушки" Д. Шостаковича, "Весна поет" Д. Кабалевского и "Огоньки" Г. Свиридова. Впрочем, названные произведения стоят несколько особняком на пути развития советской оперетты. Дело в том, что ни то, ни другое, ни третье невозможно безоговорочно отнести к жанру оперетты или музыкальной комедии.

Так, написанная в конце 50-х годов и названная автором музыкальной комедией, "Москва, Черемушки" не соответствует привычному представлению об этой жанровой разновидности. Обращение в 1958 году к оперетте, единственной на протяжении всего творческого пути, не так уж случайно, как может показаться с первого взгляда. Произведение явилось определенным итогом работы композитора в области массовой песни и музыки для кино.

Либреттисты В. Масс и М. Червинский создали пьесу-водевиль из современной жизни на тему заселения новых микрорайонов Москвы, использовав при этом классический прием "говорящих" фамилий: это Дребеднев (от слова "дребедень"), Глушков (несмелый, как бы "приглушенный" человек) и т. д. Все это послужило толчком для создания соответствующих музыкальных портретов героев. Авторы спектакля полностью отказались от традиционных опереточных амплуа: привычные "герои", "комики", "простаки" и "субретки" исчезли, растворившись в образах современных людей.

Взяв за основу тип оперетты-обозрения, в которой большое число действующих лиц мелькают в быстрой смене картин-кадров, Шостакович создал своеобразную партитуру. Значительно расширив функцию музыки в спектакле, композитор сделал оркестр, по существу... главным действующим лицом представления. Этот

"персонаж" стоит как бы над всеми остальными героями и беспощадно высвечивает их лучами метких, лаконичных оценок-характеристик с позиции автора. Воистину в этой необычной музыкальной комедии "интересы музыкальные оказываются выше интересов драматических"[78].

В партитуре главенствует лейтжанр — скерцо, подчиняющий себе всю остальную музыку и окрашивающий представление в добродушно-шутливые, мягко-юмористические тона. Не случайно одним из центральных в драматургии оперетты эпизодов является вокально-симфоническое скерцо: это "Прогулка" по Москве из I действия. Близок скерцозному образу основной лейтмотив произведения — песня о Черемушках, в которой легко узнаются интонации песни Шостаковича "Златые горы" и обороты популярной городской песни "Бывали дни веселые". Этот номер венчает сюиту песен о Москве (№ 11 — 13), отражающую три разные точки зрения на город: в нее входят песня Глушкова о Марьиной Роще, песня Бабурова о Теплом переулке и песня о Черемушках — главный музыкальный образ всего спектакля.

Интонационные истоки произведения образуют сложный сплав самых разнообразных тематических образований от чисто лирических до пародийно-сатирических при сознательно избранной автором ориентации на облегченный характер музыкального изложения. Единство развития достигается при этом посредством незаметных подчас интонационных связей между тематическими комплексами различного происхождения. Большинство тем здесь соединено невидимыми нитями с песней о Черемушках, как бы фокусирующей многочисленные интонационные образования.

Немаловажное значение имеет прием ироничного высвечивания, пародирования распространенных жанров бытовой музыки. В сценах, где изображаются отрицательные персонажи, мастерски окарикатурены фокстрот, танго, "жестокий" романс, эстрадные куплеты и проч.

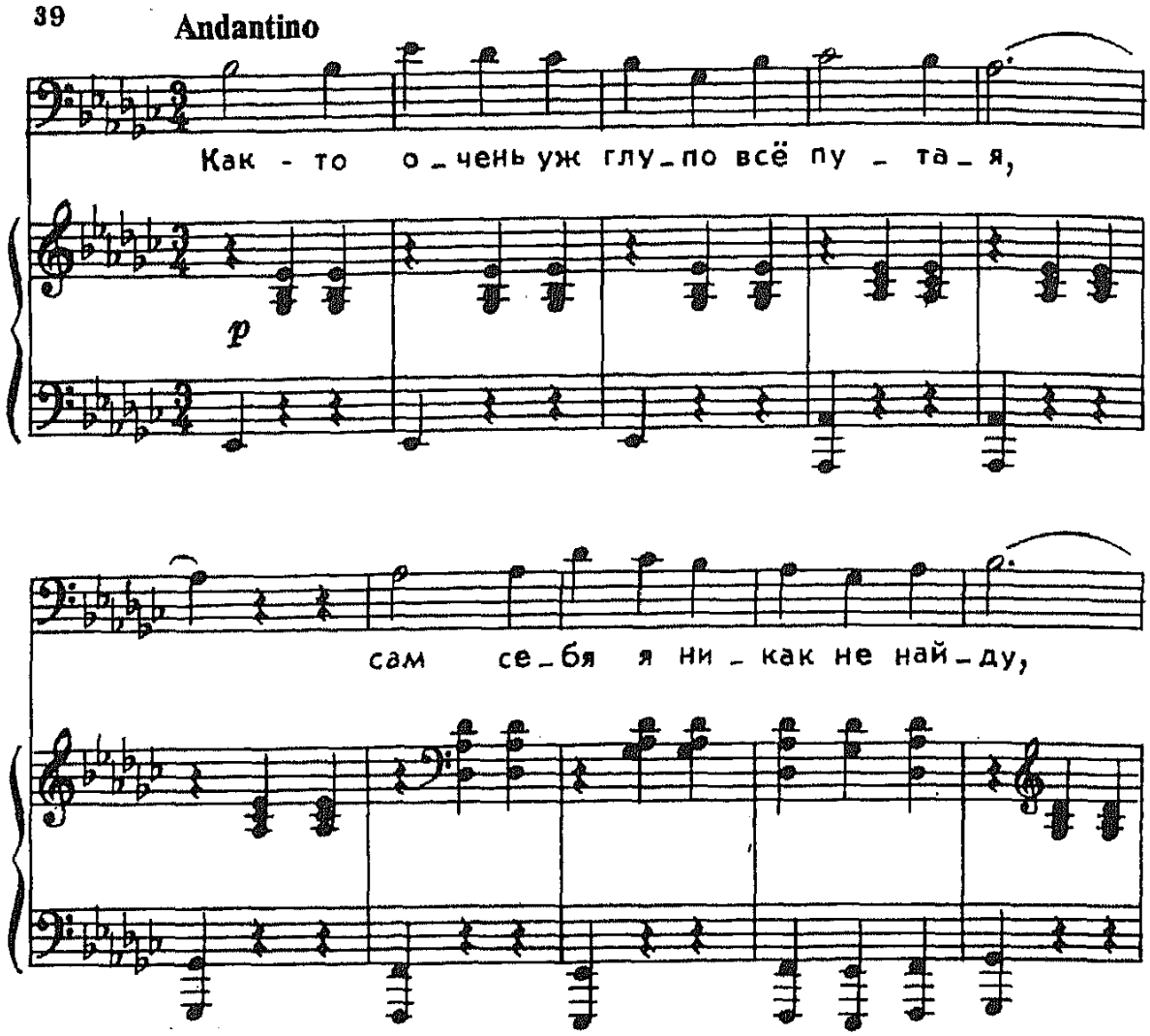
Присутствует в этой легкой комедии и вполне реальное жизненное зло: переезду будущих жильцов в новые квартиры мешает бюрократическая препона в лице некоего управдома Барабашкина. В результате получилась сцена (№ 14), далекая от оперетты как по смыслу, так и по музыкально-выразительным средствам и приемам. Впрочем, резко "отрицательный" Барабашкин "исправляется" по ходу действия и даже присоединяется (!) как ни в чем не бывало ко всем остальным участникам спектакля в финальной сцене.

По-новому для оперетты представлены лирические образы. Нарождавшаяся авторская песня на вальсовой основе с ее подчеркнуто интимным, доверительным тоном и простеньким "гитарным"

---

[78] *Кудинова Т.* От водевиля до мюзикла. М., 1982. С. 113.

аккомпанементом в намеренно избранной смягченной, неяркой тональности ми-бемоль минор зазвучала в арии Бориса из I действия:



Подытоживая сказанное, нельзя не отметить, что музыкальная комедия "Москва, Черемушки" не сделалась репертуарным произведением. Быть может, к этому привело забвение авторами той самой специфики жанра, на которую обрушился в послевоенные годы целый поток негодования критики...

Оперетта "Весна поет" была написана Кабалевским на либретто Ц. Солодаря в 1957 году и тогда же поставлена в Москве. Это произведение, посвященное нашей молодежи, по единодушному мнению большинства исследователей, приближается к опере. Даже беглое знакомство с партитурой убеждает в том, что сочинение находится на границе жанров собственно оперетты и лирико-комедийной оперы.

Тщательно продуманная система лейтмотивных связей, детальная тематическая разработка в симфонизированной партитуре, необычная для жанра оперетты плотная и густая, местами вязкая фактура характеризуют это произведение.

Характер этой "весенней", романтической оперетты определяет выход главной героини — ария Тани из I действия, задуманная в восторженно-ликующем плане. Полетная, жизнеутверждающая тема — основной лейтмотив произведения — символизирует весну, любовь, молодость, надежды героини на счастье. Интонационные контуры, впрочем, как и образная ее сущность, ассоциируются с темой романса Чайковского "Растворил я окно".

Обращает на себя внимание интонационная общность ведущих лейтмотивов. Так, первая, третья и четвертая темы увертюры имеют единое интонационное зерно — мотив опевания одного из звуков тонического трезвучия:



Спектакль "Огоньки", написанный Свиридовым на либретто Л. Захарова и С. Полоцкого и впервые показанный в Киеве в 1952 году, отчетливо демонстрирует одну из крайностей в развитии оперетты послевоенного периода. Несмотря на данное авторами название "музыкальная комедия", он максимально приближен к типу пьесы с музыкой, да и комедийность его слишком относительна.

Литературно-сценическая основа обнаруживает явные параллели с кинотрилогией о Максиме (Захаров — один из авторов текста оперетты — был сценаристом этой киноленты).

Создание "Огоньков" совпало по времени в творческой биографии Г. Свиридова с поисками своего стиля, своей темы в искусстве. К числу недостатков произведения относится резкая диспропорция в распределении музыкального материала по актам: если в I действии 12 номеров, во II — 8, то в III — всего три. Вместе с тем погружение композитора в музыкальный мир предреволюционной поры породило удивительную находку — тему Вербного

базара, обрамляющую I действие. Этот поэтический символ дореволюционной России корреспондирует с лучшими темами зрелого хорового творчества Свиридова.

Оперетты и музыкальные комедии, созданные в послевоенный период в различных национальных республиках, отразили всю противоречивость развития отечественной оперетты того времени. Деятели национальной культуры подчинялись в своей творческой практике тем требованиям к жанру, которые формировались в культурных центрах страны. Многие постановки местных театров музыкальной комедии и оперетты запечатлели теоретические заблуждения, свойственные эпохе.

Однако появление оперетт и музыкальных комедий на родном языке и на своем материале, часто с использованием фольклорных источников, было само по себе отрадным и прогрессивным фактом. Поэтому новые музыкально-комедийные спектакли в республиках встречались, как правило, с искренним сопереживанием и тепло принимались на родине, несмотря на подчас существенные недостатки.

Так, в Удмуртии периодически возобновляется с 1946 года первая музыкальная комедия — "Свадьба" Н. Греховодова. Композитор специально изучал особенности хорового национального многоголосия, что нашло отражение в четырехголосном хоре "Соловей поет" из I действия, который часто принимают за подлинную народную музыку.

В 1948 году в Чувашии тепло приняли музыкальную комедию "Когда расцветает черемуха" А. Орлова-Шузьм (либретто И. Максимова-Кошкинского на сюжет из современной сельской жизни). Там же появилась и оперетта Т. Фандеева "Три свадьбы" (либретто А. Эсхеля).

Ряд примечательных произведений появляется в Прибалтике. Так, в 1954 году в Эстонии была поставлена "Румму Юри" Э. Арро и Л. Нормета (либреттисты Х. Лумет и А. Меринг). Популярность в стране завоевала оперетта Б. Кырвера "Только мечта" (либретто А. Лийвеса, 1955). Этот спектакль с ярко сатирическим элементом близок мюзиклу по динамизму и остроте сценических положений. В Литве в 1955 году появляется музыкальная комедия "Золотые моря" А. Белазараса (либретто Л. Янушите и И. Мацкониса) на тему о преобразовании послевоенной деревни. Заметным явлением стала постановка латышской оперетты "В краю голубых озер" А. Жилинского (либретто Э. Залите, 1953). В духе настроений 50-х годов прозвучал открывший ее хор "Моя родина прекрасна" — типичный образец славления родного края.

Определенные достижения в жанре оперетты и музыкальной комедии имелись и в других республиках. Среди них оперетта Х. Плиева "Весенняя песня" (либретто Г. Хугаева и Р. Хубецовой), поставленная в 1957 году в Орджоникидзе (ныне Владикавказ); в Армении — музыкальная комедия "Женихи" В. Котояна. К пьесам со вставными музыкальными номерами приближаются "Счастливый день" А. Айвазяна и "Большая свадьба" В. Тираняна (обе созданы в 1945 году). В Грузии прошли испытание временем героическая комедия "Салхинобели" Н. Гудиашвили, спектакли "Друзья" Р. Лагидзе, "Иные нынче времена" Ш. Азмайпарашвили, "Стрекоза" Р. Габичвадзе; последний ставился и за пределами Грузии. Событиями культурной жизни Азербайджана стали постановки: "Дурна" С. Рустамова (либретто С. Рустама, 1947), "Добрая весть" Ф. Амирова (либретто М. Али-заде, 1946) и "Улдуз" С. Алескерова (либретто С. Рахмана, 1948).

На Украине в послевоенный период продолжалась творческая деятельность опытного мастера жанра А. Рябова. Успех выпал на долю его оперетты "Красная калина" (либретто В. Сокола, 1954). Это произведение основывается на украинском фольклоре, а лейтмотив — хоровая песня о красной калине — получает последовательную симфоническую разработку.

Не оставил работу в области музыкальной комедии Дж. Файзи. В 1949 — 1950 годах в Татарии им было создано новое произведение в этом жанре "На берегу Волги".

Таким образом, можно констатировать, что, несмотря на трудности в развитии жанра, его география заметно расширилась и репертуар для созданных в советское время театров оперетты и музыкальной комедии в различных регионах и республиках пополнился целым рядом произведений.

Музыка кино

С началом Великой Отечественной войны кино, считавшееся в те годы важнейшим средством массового идеологического воздействия, приступило к перестройке на военный лад.

Сотни кинобригад выехали на съемки в действующую армию, и уже летом 1941 года на экранах страны стали демонстрироваться их фронтовые репортажи. Одновременно на центральных киностудиях начался выпуск "Боевых киносборников" ("БКС"). Как правило, "БКС" состояли из нескольких короткометражных фильмов, включавших в себя кинохронику, а также игровые сюжеты — кинокарикатуры, скетчи, драматические новеллы. Персонажами "Боевых киносборников" нередко были герои популярных лент 30-х

годов: письмоносица Стрелка ("Волга-Волга"), Максим ("Трилогия о Максиме"), а также литературных произведений — солдат Швейк.

В работе над музыкальным оформлением "БКС" принимали участие И. Дунаевский, В. Мурадели, Л. Шварц, Н. Крюков, Ю. Милютин, Ю. Мейтус, С. Потоцкий и другие. К сожалению, в большинстве своем музыка в сюжетах "Боевых киносборников" имела сугубо функционально-вспомогательное значение, выполняя роль звуковой иллюстрации кинодействия, и вскоре забылась, за исключением лирической песни-баллады Н. Богословского "Ночь над Белградом". Песня была написана композитором для одноименной новеллы, поставленной Л. Луковым для "Боевого киносборника" № 8 (1942). "Ночь над Белградом" не только открыла новую страницу в творческой биографии Богословского, связанную с жанром фронтовой песни, но благодаря экрану обрела широкую известность среди солдат и офицеров Красной Армии.

Минимальные сроки, установленные для выпуска ежемесячных номеров "БКС", оторванность от театра военных действий и потому несколько упрощенное понимание кинематографистами происходивших на фронте событий, начавшаяся переброска в Алма-Ату, Ташкент, Сталинабад, Ашхабад технической базы и творческого состава московских, ленинградской, киевской и белорусской студий — все это в целом оказывало негативное влияние на качество и художественный результат работы. Тем не менее главную из поставленных перед ними задач "Боевые киносборники" все же выполнили: нехитрые фильмы-агитки подготовили почву для появления полнометражных кинолент о войне. В августе 1942 года производство "БКС" было полностью прекращено.

В условиях военного времени получил распространение достаточно условный для кинематографа жанр фильма-концерта. По сути дела, его формальная схема-структура складывалась из ряда снятых в павильоне и произвольно скомпонованных театральных и концертных номеров с участием лучших самодеятельных и профессиональных артистов, исполнительских коллективов той или иной республики (либо нескольких республик). Всего за четыре года войны было выпущено 9 фильмов-концертов, где в панорамном обзоре была представлена музыкальная культура России, Белоруссии, Казахстана, Таджикистана, Грузии, Туркмении, Киргизии, Узбекистана, Украины. Показ подобного рода фильмов в войсках и в тылу должен был в какой-то мере заменить выступления концертных бригад, поднять боевой дух, сплотить народы всех национальностей. Позднее, в послевоенный период производство таких фильмов-концертов продолжалось, однако статичность и отсутствие в самом жанре каких-либо потенций к творческому развитию довольно быстро превратили фильмы-концерты в своего рода

пышные, парадные самоотчеты республик, в "выставку достижений" национального искусства. Так был заложен один из камней в создание тенденциозной, однородной и монолитной официозно-государственной культуры, достигшей апогея во второй половине 70-х годов.

Первыми игровыми лентами, посвященными трагическим событиям Великой Отечественной войны, были "Секретарь райкома" режиссера Ивана Пырьева и "Машенька" режиссера Юлия Райзмана. В силу ряда объективных причин, вызванных эвакуацией, отсутствием необходимых условий и даже помещения для звукозаписи, раскомплектованностью состава оркестра и т. д., музыкальное оформление этих фильмов основывалось на компилятивном принципе. В дальнейшем в процесс создания кинокартин включились и композиторы.

В целом музыка кино военного времени заняла более скромное положение (в сравнении с предвоенным десятилетием) в творчестве отечественных композиторов. Были, по существу, прекращены все поиски и эксперименты. Композиторы нередко пользовались ранее наработанным материалом; в частности, С. Прокофьев при создании музыки к фильму И. Савченко "Партизаны в степях Украины" (1943) ввел фрагменты из своей симфонической сюиты "1941-й"; в ленте А. Файнциммера "Котовский" (1943) можно также услышать знакомую музыку, вызывающую ассоциации с драматическими страницами оперы "Семен Котко" (особенно это заметно в использовании приемов острогротескового изображения немецких оккупантов в том и другом произведении).

Однако были примеры, когда в музыке кино происходило рождение тематизма, концептуальной идеи сочинений автономных жанров. Так, во вступительном ноктюрне Д. Шостаковича к фильму "Зоя" (1944, режиссер Л. Арнштам) уже угадывались интонации написанной позднее, в 60-е годы песни "Родина слышит". Сходное явление возникло также в творчестве Г. Попова: находясь под сильным впечатлением от страстной и трагической ленты Ф. Эрмлера "Она защищает Родину" (1943), он создаст на основе музыкального материала этого фильма одно из самых значительных своих произведений — 2-ю симфонию ("Родина").

Оформившийся еще в 30-е годы симфонический тип музыкальной драматургии в кино оказался наиболее приспособленным к тематике кинолент военного периода. Драматическое столкновение и противоборство враждебных друг другу сил, характерное для подавляющего большинства военно-патриотических, историко-революционных и исторических фильмов тех лет, давало богатую пищу творческому воображению композиторов, разработке в музыке таких эмоционально насыщенных эстетических категорий, как прекрасное и безобразное, ужасное. Их антагонизм стимулировал

поиски новых приемов и средств выразительности, хотя надо признать, что в целом музыке кино не удалось подняться до уровня осмысления этих категорий автономными музыкальными жанрами. Однако здесь можно было найти неожиданные открытия, удачные и смелые решения. Кроме упомянутого нами фильма "Зоя" с музыкой Шостаковича следует назвать картину "Человек № 217" (1945) — первую "рабочую" встречу кинорежиссера М. Ромма с композитором А. Хачатуряном.

В отличие от многих кинолент тех лет, в "Человеке № 217" музыка используется крайне скупо. Тут почти не встречается того, что обычно обозначается как "фоновая музыка". Все внимание композитора сосредоточивается на раскрытии одной темы — темы страдания, скорби, ненависти, возникающей в душах советских людей, угнанных в фашистское рабство. Музыка Хачатуряна становится своего рода трагическим нервом картины, динамизирующим развитие игрового действия и подводящим его к кульминации-финалу.

Отказ от мелодически развернутых построений, обращение к жестким, угловатым, пронизанным "ползущими" хроматизмами интонациям, замкнутым в узком звуковом диапазоне, использование приемов pizzicato, остродиссонантных сочетаний, полиметрии, остинатных формул помогают создать в фильме атмосферу большого эмоционально-психологического напряжения. Лишь один эпизод — воспоминания о детстве, Родине заточенной в карцере девушки — разрывает на короткий миг нарастающее чувство отчаяния и ужаса. В наплыве возникают на экране уже полузабытые сцены мирной жизни. И тогда в сопровождающее эти видения тремоло струнных вплетается флейта, а следом сверкающим водопадом обрушиваются звуки вальса школьного выпускного бала, в которых легко угадывается интонационное сходство с известным вальсом из музыки к драме Лермонтова "Маскарад".

Гораздо труднее складывалась в годы войны судьба песенного фильма. До 1944 года он, по существу, исчез из кинематографа и вернулся к концу войны, когда победа была предопределена. Но песня как таковая никогда не переставала звучать в кино, хотя облик ее несколько изменился: вместо господствовавшего на экранах ранее уверенного энергичного марша в годы войны в фильм вошла лирическая задушевная песня, проникнутая чувством тоски по далекому дому, говорящая о верности своей любимой. Именно такой предстала перед зрителями в фильме Л. Лукова "Два бойца" (1944) песня Н. Богословского "Темная ночь". Но настоящее возрождение жанра песенного фильма началось с картины режиссера И. Пырьева и композитора Т. Хренникова "В шесть часов вечера после войны" (1944).

Узловыми моментами, цементирующими построение музыкальной драматургии фильма, выступили сразу три маршевые песни: главный лейтмотив — "Марш артиллеристов", экспозиция которого дана в увертюре-заставке картины; марш-пляска "Лихая артиллерийская", выдержанная в традициях русской солдатской песни; марш-гимн "Живи, наша Родина". В целом музыкальная конструкция фильма "В шесть часов вечера после войны" напоминала трехчастную форму с контрастной серединой. Лирический эпизод середины — песня "Казак уходил на войну" — позволил авторам оттенить доминирующую в фильме героико-патриотическую тему. Впоследствии многие из мелодий фильма обрели известность, а "Марш артиллеристов" стал даже своеобразным гимном Советских ракетных войск и артиллерии.

1944 год был интересен не только возобновлением работы над песенным фильмом, но и созданием двух кинокартин, относившихся к собственно музыкальным жанрам — киноопере и киноопереттe. В один год были экранизированы в Алма-Ате опера Чайковского "Черевички" (режиссер М. Шапиро) и на Свердловской киностудии оперетта И. Кальмана "Сильва" (режиссер А. Ивановский)[79]. В следующем, победном 1945-м на экраны страны вышел фильм бакинских кинематографистов, в основу которого была положена комедия У. Гаджибекова "Аршин-мал-алан". Снятая режиссерами Р. Тахмасибом и Н. Лещенко, эта лента была третьей по счету киноверсией широко известного сочинения классика азербайджанской музыки и вместе с тем единственной среди них увидевшей свет, поскольку первые две картины, сделанные еще до революции, оказались неудачными и были опротестованы композитором. Только зазвучавшее изображение открыло миллионам зрителей всех национальностей красоту, богатство и изящество музыки Гаджибекова. Именно музыка стала главным действующим лицом кинокомедии, направляя развитие сюжетной интриги. Особенно это было заметно в решении массовых сцен, отличавшихся тщательной разработкой бытовых деталей, индивидуальных человеческих характеров, динамичным монтажом и ритмом игрового действия. Следует отметить бережное обращение с партитурой Гаджибекова композитора и дирижера фильма "Аршин-мал-алан" Ниязи, осуществившего ее новую редакцию для кино и дописавшего несколько фрагментов-связок с использованием тематизма ведущих лейтмотивов музыки комедии. Фильм имел успех в прокате не только благодаря удачной постановке, но в не меньшей степени благодаря дебютировавшему в кино в роли купца Аскера Рашиду Бейбутову.

---

[79] С этой ленты началась биография Свердловской киностудии.

Через три года попытку экранизации известной комедии А. Цагарели с музыкой и ариями из оперы В. Долидзе "Кето и Котэ" предприняли грузинские кинематографисты. Режиссеры В. Таблиашвили и Ш. Гедеванишвили вместе с композитором А. Кереселидзе создали фильм, в котором музыка являлась главным персонажем, определяя внутреннюю ритмику, динамику, композиционное строение сцен-эпизодов, подчеркивая их национальный колорит. С этой целью Кереселидзе были введены отсутствовавшие у Долидзе музыкальные номера, в основу которых были положены творчески переосмысленные композитором напевы и мелодии грузинских песен. К сожалению, излишняя декоративность, подчеркнутая красивость изложения музыкального материала, нарушение общего баланса в соотношении компонентов фонограммы, получившейся чрезмерно зашумленной и громкоголосой, некоторая прямолинейность связей музыки и изображения сделали картину "Кето и Котэ" неглубокой и иллюстративной.

Киноискусство было в числе первых, на кого обрушился со свойственной ему силой и беспощадностью молох сталинской цензуры и ждановской культурной политики. 4 сентября 1946 года в центральных газетах, а позднее и в журналах было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме "Большая жизнь"», ввергнувшее кинематограф в тяжелый творческий и духовный кризис. Травле, многочисленным проверкам на "лояльность" подверглись крупнейшие мастера кинорежиссуры, в том числе В. Пудовкин, Г. Козинцев и Л. Трауберг, С. Эйзенштейн и многие другие. Были запрещены и на долгие годы положены на полку фильмы, и среди них — вторая серия новой киноэпопеи С. Эйзенштейна и С. Прокофьева "Иван Грозный"[80], в адрес которой было высказано следующее, звучащее подобно приговору обвинение: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма "Иван Грозный" обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов наподобие американского Ку-Клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»[81].

Заканчивалось постановление довольно откровенно высказанной угрозой: "Работники искусства должны понять, что те из них, кто и впредь будет безответственно и легкомысленно относиться к

---

[80] Первая серия картины (1942) в январе 1946 года, то есть за семь месяцев до выхода постановления, была удостоена Сталинской премии.

[81] О кинофильме "Большая жизнь": Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года // Искусство кино, 1947, № 1. С. 2.

своему делу, легко могут оказаться за бортом передового советского искусства и выйти в тираж..."[82] С Сергеем Эйзенштейном примерно так и произошло: его отстранили от работы над заключительной, третьей серией "Ивана Грозного". Через полтора года (1948) он скончался от сердечного приступа. После его смерти Сергей Прокофьев ушел из кино, считая "свою кинематографическую деятельность навсегда законченной"[83]. Остался лишь в набросках замысел оперы "Иван Грозный", которую он намеревался написать и поставить с помощью Эйзенштейна. Долгих тринадцать лет пребывала в безвестности музыка второй серии, "Боярский заговор", — кульминации всего кинопроизведения, его идейно-смысловой вершины, обнажавшей сложность и противоречивость натуры царя Ивана IV и подводившей к мысли о неотвратности расплаты за кровавые злодеяния, которые вольно или невольно совершались им в борьбе за власть.

Режиссерская концепция киноэпопеи должна была разворачиваться следующим образом: первая серия — фильм о детстве, юности, восхождении на престол, завоевании Казани и утверждении единовластия Ивана Грозного. Ее эпиграфом вполне могли бы стать слова самого царя — "Ради Русского царства великого". Вторая серия, "Боярский заговор", рассказывала о зрелости царя, учреждении опричнины, о непримиримой жестокости в борьбе Грозного с боярами. "Един, но один" — такова была ее идея. В третьей серии речь должна была пойти о разгроме опричниками Новгорода и о победе в Ливонской войне.

Широкий временной охват драматических событий русской истории, данный в полифоническом сплетении человеческих судеб и событий, требовал выделения доминирующего, конструктивного, скрепляющего все построение элемента. Эту роль взяли на себя в фильме сквозные музыкальные темы — лейтмотивы. В архиве режиссера сохранилась записка к Прокофьеву, в которой Эйзенштейн излагал свой замысел музыкальной концепции "Ивана Грозного". Он хотел, чтобы драматургия фильма держалась на развитии двух музыкальных линий. "Одна — солнечная, сверкающая идеалом, ее высший взлет видим в финале Казани — чистая и ясная. Вторая... — это опричнина, тема темной стороны единодержавия, собственно грозная, трагическая, в известных местах мрачная"[84].

Антитезой добра и зла должны были предстать в фильме тема песни "Океан-море" и "Клятва опричников", с создания которых в ноябре 1942 года началась работа над музыкой "Ивана Грозного".

---

[82] Там же.

[83] *Вольский В.* Воспоминания о С. С. Прокофьеве // С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 536.

[84] Архив С. М. Эйзенштейна // Кабинет киноведения ВГИКа, № 14588. Разрядка слов С. Эйзенштейна.

Строгая, почти аскетическая красота древней русской былины, в облике которой мыслилось композитором появление песни "Океан-море" в третьей серии эпопеи, призвана запечатлеть в звуках идею единения Руси. Так же близок народному мелосу мужественно-суровый, с сокрытой в нем разрушительной внутренней силой лейтмотив Ивана Грозного в тяжелой поступи труб и валторн, оттененных вихревыми пассажами струнных. В очертаниях этой темы нетрудно уловить родственные связи с "богатырскими" темами Бородина. Совсем иной облик у лейтмотива Анастасии (первая серия), в ровном, неспешном течении которого, в его пластических мелодических изгибах ощущалась опора на протяжную лирическую крестьянскую песню.

В музыке первой серии встречаются и другие примеры нецитатного, опосредованного использования русского фольклора. К ним можно также отнести сцену свадебного пира, основанную на контрастном сопоставлении песен величальной ("Как на горочке дубчики стоят") и девичьей ("Плывет лебедь белая").

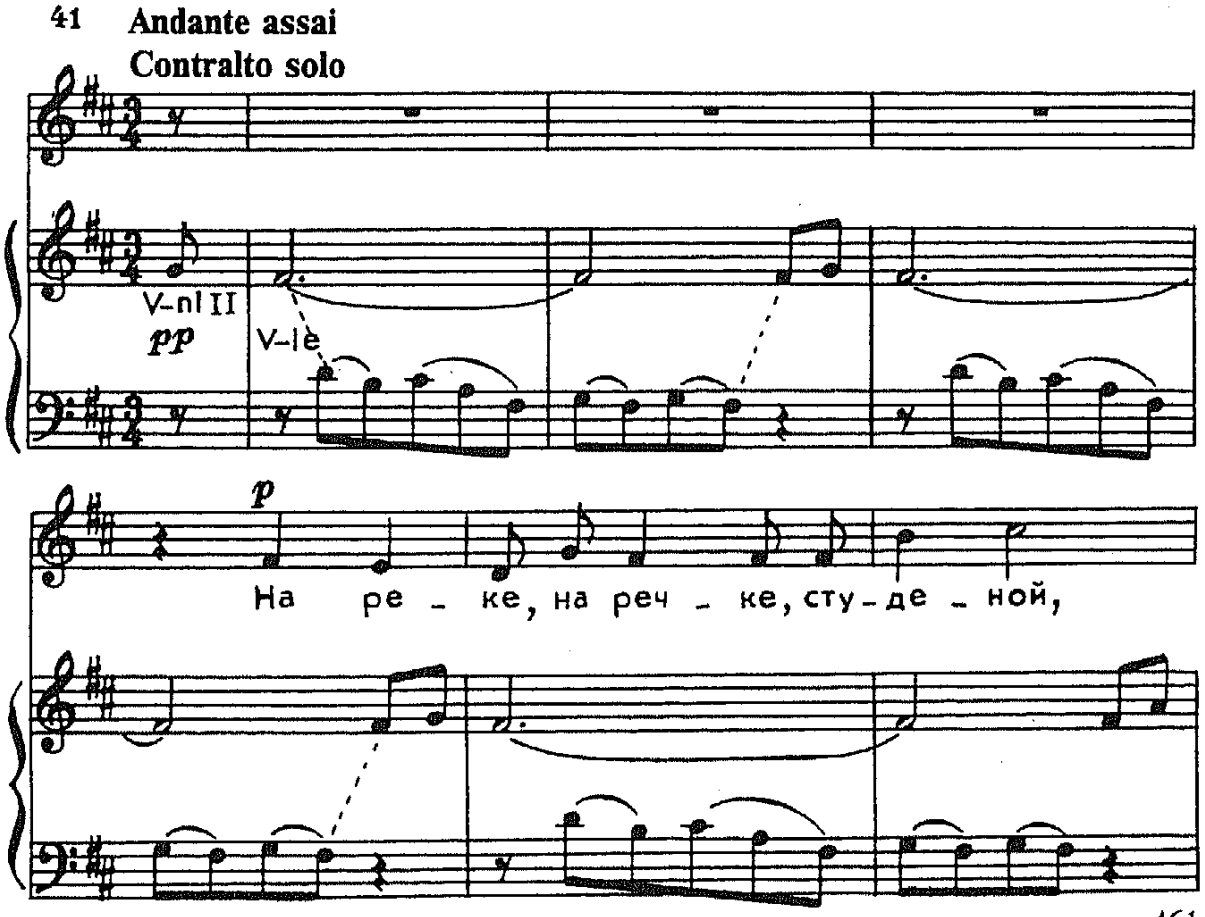
Воздействие музыки на кинодраматургию "Ивана Грозного" было столь велико, что фильм в целом как бы распадался на ряд развернутых сцен, каждая из которых была построена по своим музыкальным законам. Ритуальная пышность венчания Ивана на царство сменялась большой концертно-театральной сценой свадебного пира. Далее шел батальный эпизод "Взятие Казани", рождавший невольные аллюзии со знаменитой "Сечей при Керженце" из оперы Римского-Корсакова "Сказание о граде Китеже". И наконец, пронизанная скорбными интонациями страдания, причета сцена "Болезнь Ивана" по пластическому решению напоминала балетно-хореографический номер, где именно музыка влияла и питала выразительность жеста, мимики, движения и поведения актера.

Несмотря на желание режиссера сделать фильм о царе — выдающемся государственном деятеле, пользовавшемся поддержкой народа и приносившем жертвы во имя процветания государства Русского, уже в первой серии наблюдался постепенный уход от внешней событийности в область сложных психологических и нравственных переживаний героя. В этих условиях на музыку Прокофьева была возложена довольно трудная задача — она должна была высветить "второй план действия" персонажей и раскрыть зрителю их истинные мысли и устремления. В заключительной сцене первой серии, "Александровская слобода", когда над многотысячной толпой крестного хода, идущего к царю с просьбой вернуться на престол, склоняется остро очерченный профиль Ивана (метод совмещенной экспозиции), появление трагически искаженного лейтмотива царя предвещает народу новые беды и несчастья.

Во второй серии тема "тяжести шапки Мономаха" становится доминирующей. На экране предстает царь, преданный друзьями,

страдающий от одиночества, творящий вокруг себя зло и уже неспособный вырваться из замкнутого круга преступных деяний. Вряд ли авторы фильма предполагали при этом проведение исторических параллелей с современной им действительностью, но у власть держащих такие подозрения все-таки, как следовало из текста постановления, возникли...

Музыкальная драматургия "Боярского заговора" в сравнении с первой серией отличалась большей целостностью, хотя и в ней был применен тот же принцип замкнутой номерной структуры, заимствованный из классической оперы. Но здесь властвовала совсем другая стихия, рожденная атмосферой ненависти, подозрительности, столкновения жестокости и честолюбивых притязаний. Все это требовало от композитора обращения к иным выразительным средствам и приемам, иногда даже иллюстративным. Примером тому может служить музыкальная характеристика боярыни Ефросинии Старицкой. Окутывающие ее черные развевающиеся одежды и прыгающая "воронья" походка неизменно сопровождаются "каркающими" звуками струнных sul ponticello. Но особенно сильное впечатление производит страшная метаморфоза внешне безобидной и незамысловатой песенки "Про бобра", в музыке которой неожиданно проступает страшный подтекст. Он раскрывается не через слово, а через его музыкально-интонационное произнесение, усиленное оркестровым сопровождением, срывая покров тайны с замышляемого Старицкой убийства царя Ивана.




mp
rit.
на Моск_ве ре _ ке ку _ пал_ся бо_бер,
V-ni I
mp
V-c.
C-b.
f
a tempo
mp
ку_пал_ся чер _ ный.
Не
Ob.
Fl.
f
p
вы_ку_пал_ся, весь вы_гряз_нул_ся.
V-le, Fag.

Подлинной кульминацией, достигающей наивысшей точки накала страстей, стала в картине сцена пира опричников. Введение цветных кинокадров в черно-белое изображение было задумано Эйзенштейном с тем, чтобы с помощью столь контрастного, эффектно красочного приема добиться мощного эмоционально-психологического удара, выделить данную сцену из общего контекста и привлечь к ней внимание. Прокофьев со своей стороны должен был поддержать этот удар. Сцена открывалась разнузданной пляской-вакханалией, построенной на причудливой игре трех цветов — красного, черного и золотого. Тем временем в сопровождавшей пляску издевательской песне упорно повторялась одна и та же архаическая попевка, раскрывавшая подлинную сущность тупой и грозной силы. Вторая пляска, на фоне которой происходило спровоцированное царем глумливое величание Владимира Старицкого, постепенно нагнетала чувство напряжения и тревоги благодаря мелькавшим в вихревом движении издевательско-ерническим частушечным мотивам. Сменявший вакханалию сурово-скорбный хор с "Божьим" гласом труб (сцена в соборе) резко менял ритм игрового действия, переводя его в иной план художественно-образного постижения — от реально-бытового к философскому осмыслению свершившегося злодеяния, подводил к осознанию проблем добра и зла, преступности сверхчеловеческой власти.

Музыка к фильму "Иван Грозный" явилась убедительным свидетельством глубинности национальных истоков творчества Прокофьева, доказала преемственность его творчества с традициями русской классической школы. От "Грозного" путь композитора лежал к опере "Война и мир", в которой получили дальнейшее развитие и разработку некоторые из тем музыки фильма, и в первую очередь тема "Ой ты, горе, горе горькое" из средней части "Штурма Казани" (первая серия), использованная затем в арии Кутузова и названная автором темой народного мужества (10-я картина оперы). Более того, создание оригинальной и новаторской по языку музыкальной кинопартитуры, ломавшей сложившиеся стереотипы функционального предназначения музыки в кино и позволившей приблизиться к познанию самой природы звукозрительного образа, дает возможность рассматривать музыку "Ивана Грозного" как исключительное, во многом экспериментальное произведение звукового кинематографа, не имеющего аналогов в мировой практике.

Несмотря на позднюю встречу со зрителями (1958 год), фильм "Иван Грозный" был все-таки детищем военных лет. Послевоенные годы принесли с собой новые темы, сюжеты, новое отношение к людям, к окружающему их миру. Попытки восстановить пользовавшуюся невероятным успехом в 30-е годы жизнерадостную, полную созидательного оптимизма музыкальную кинокомедию не

увенчались успехом. Даже поставленная в 1947 году "Весна" Г. Александрова и И. Дунаевского, строго говоря, представляла собой набор эпизодов-интермедий, призванных как-то сюжетно связать разрозненные музыкальные номера в единое целое. По сути дела, в "Весне" авторы фильма вернулись к схеме, заимствованной из своей же киноленты "Волга-Волга", то есть к жанру киноревю, но в менее удачном исполнении. Вместе с тем нельзя не признать, что Дунаевский сделал в "Весне" важный шаг по пути обновления музыкального языка кинокомедии, расцветил ее мелодии джазовыми интонациями и ритмами в том виде, в каком они полулегально бытовали на отечественной эстраде 40-х годов. "Весна" была последней картиной содружества Г. Александрова и И. Дунаевского, которое по завершении съемок распалось.

Другая попытка вернуться к жанру музыкальной кинокомедии была предпринята И. Пырьевым. Интересно, что поставленные им фильмы "Сказание о земле Сибирской" (1948) и "Кубанские казаки" (1950), тяготевшие к жанру киноопереттты, на протяжении следующих десятилетий будут вызывать полярно противоположные суждения о себе. В разное время их объявляли то высокохудожественными образцами советской комедии, которым надо подражать и на которые следует равняться, то хорошо отлакированной мифотворческой поделкой, уводившей людей в мир фантазий и грез, причем наиболее резкие перепады в оценках вызвала вторая кинолента. Между тем в музыкальном и профессиональном отношении фильм "Кубанские казаки" был значительно лучше "Сказания о земле Сибирской", хотя последняя предоставляла композитору широкие возможности для творческой самореализации, поскольку ее героем был недавний студент консерватории Андрей Балашов, одержимый идеей написать ораторию, посвященную земле и людям Сибири. Исполнение этой оратории должно было стать краеугольным камнем, апофеозом всего фильма. Однако вялая и невыразительная музыка Н. Крюкова обманула ожидания и режиссера, и зрителей. В результате финал был скомкан. Кроме того, перегруженность музыкального ряда цитатами из произведений Листа, Рахманинова, Чайковского, Скрябина, а также сибирскими народными песнями привела не только к пестроте, но и к рыхлости всего материала. Вызывало удивление избрание лейтмотивом фильма мелодии известной сибирской песни "По диким степям Забайкалья", заключавшей в себе определенный семантический смысл, фильмом никак не раскрытый и не подкрепленный. Единственное объяснение ее появления в картине, видимо, обусловливалось желанием авторов прокомментировать так образ Сибири — решение несколько наивное, "лобовое", рассчитанное на невзыскательного зрителя.

Опытный Дунаевский в "Кубанских казаках" не допустил подобных грубых промахов, создав своего рода фильм-праздник, ярмарочное гулянье, где было все — спортивная борьба и танцы, любовь и страдание, недоразумения, которые к концу фильма счастливо разрешались. Вместе с тем в фильме не оказалось главного — органичного синтеза музыки и изображения, что привело к возникновению эффекта, прямо противоположного ожидаемому. Достаточно точно его охарактеризовал известный немецкий киновед М. Ханиш, отметивший, что "в отличие от работ Гр. Александрова музыка Дунаевского выступает здесь лишь в качестве музыкального сопровождения к действию"[85]. Но, даже будучи сопровождающей, музыка Дунаевского в послевоенном кино с каждым фильмом утрачивает свою естественность и легкость, становясь все более помпезной и тяжеловесной[86]. Юношеский романтизм и искренность уступают место искусственному взвинчиванию эмоций.

"Кубанские казаки" не были последним музыкально-комедийным фильмом: и позднее на экраны продолжали выходить во многом похожие на него картины. Однако они уже не могли внести свежую струю и оживить одряхлевший организм музыкальной кинокомедии. Даже поставленная в 1956 году "Карнавальная ночь", отмеченная двумя яркими дебютами — режиссерским (Э. Рязанов) и актерским (Л. Гурченко), не изменила сложившейся ситуации к лучшему. Автор музыки А. Лепин не сумел преодолеть условностей сценария и оказался в плену отработанных штампов фильма-обозрения, фильма-ревю, где сюжет был низведен до уровня связки-интермедии, скреплявшей между собой различные концертные номера. Столь же условную связь сюжета и музыки демонстрировал фильм "Наш милый доктор" (1958, режиссер А. Карпов, композитор А. Зацепин), представлявший собой не что иное, как фильм-концерт.

Опубликование и практическая реализация основных положений постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме "Большая жизнь"» резко затормозили творческие процессы в отечественном кино. Началось стремительное свертывание производства фильмов. К 1951 году оно упало до 9 картин в год. Более того, работа над фильмом на всех этапах его прохождения, от создания сценария до монтажа и перезаписи, подвергалась жесточайшему цензурному контролю, порождавшему многочисленные, часто бессмысленные переделки, изменения. Желая максимально обезопасить себя и в то же время

---

[85] *Ханиш М.* О песнях под дождем. М., 1984. С. 80.

[86] Почти исключением можно считать прозвучавшую в картине задушевную, стилизованную под крестьянскую, песню Дунаевского "Ой, цветет калина". Ее появление в определенной степени отразило происходившую в обществе переориентацию от бодрых "физкультурных" маршей к лирической песне.

не остаться совсем без дела, режиссеры пускались на различные уловки: снимали на пленку спектакли, биографические "саги" из жизни великих людей. Значительно меньше было заявок на военные картины, а то, что создавалось, находилось под сильным давлением и напрямую зависело от амбиций, взгляда на историю, наконец, от далеко идущих планов адептов советского тоталитаризма. Что же касается фильмов на современные темы, то они явно оказались на периферии интересов кинематографа, что было неудивительно после расправы над второй серией ленты Л. Лукова "Большая жизнь", обвиненной "в примитивном изображении всякого рода личных переживаний и бытовых сцен". Жесткие слова прозвучали и в адрес песен Н. Богословского на тексты поэтов А. Фатьянова и В. Агатова, проникнутых, как было сказано в постановлении, "кабацкой меланхолией". Только после "реабилитации" фильма в 1958 году зрители и слушатели смогли познакомиться с этими "образчиками чуждой идеологии" и песни "Спят курганы темные" и "Три года ты мне снилась" запела вся страна.

Печально известный период "малокартинья" (1946 — 1952) вошел в историю отечественного кинематографа и как период беспрецедентного процветания жанра фильма-биографии. Достаточно сказать, что было выпущено около 20 кинолент о выдающихся ученых прошлого, о писателях, путешественниках, музыкантах. Круг запечатленных на экране личностей был довольно произволен, в нем трудно усмотреть целенаправленность выбора, кроме, пожалуй, одной весьма характерной особенности: герой картины обязательно входил в соприкосновение с народом и всеми прогрессивными людьми своего времени, с одной стороны, а с другой — находился в активной или пассивной конфронтации с самодержавием, терпел разного рода гонения и несправедливости от царя и его приближенных. Неудивительно, что при таком "классовом" подходе биографический фильм 40 — 50-х годов страдал болезнью упрощенного, хрестоматийного историзма, грубым искажением объективных событий и фактов, тенденциозностью оценок.

Драматургическая схема фильма-биографии была незамысловата и представляла собой ряд картин-иллюстраций из жизни выдающихся людей, на которых зрители должны были взирать с почтением, как на высеченный в граните монумент. Идеализация образа "великого человека", стертость и расплывчатость его индивидуальных черт затрудняли работу композиторов настолько, что порой их задача ограничивалась сочинением развернутых музыкальных фрагментов-блоков общедраматического содержания и подбором соответствующего фольклорного материала, призванного декорировать игровое действие и подчеркивать связь героя с народом (народно-массовые сцены были обязательным атрибутом историко-биографических лент). Иллюстративный метод

сюжетного развития в свою очередь стимулировал применение комментаторско-иллюстративного метода в музыкальном оформлении. Музыке кино грозила опасность возрождения таперского звукосопровождения немого кино. К счастью, в те годы в кино оказались собраны все самые значительные и лучшие силы музыкального искусства, хотя и по причинам отнюдь не творческого характера.

Интенсивное сотрудничество кинематографистов с А. Хачатуряном, В. Шебалиным, Г. Поповым и в особенности с Д. Шостаковичем, приход в кино в 1952 году Г. Свиридова объяснялись, во-первых, стремлением кинорежиссеров собрать высокопрофессиональный, исключавший сомнения партийных и правительственных чиновников в некомпетентности состав съемочной группы; во-вторых, сложностью положения самих композиторов, на произведения которых был наложен негласный запрет после выхода очередного постановления ЦК ВКП(б), озаглавленного «Об опере "Великая дружба" В. И. Мурадели» (1948). В нем было сказано, что творчество Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина, Попова, Мясковского является антинародным и формалистическим, после чего названные поименно композиторы оказались попросту изолированы от культурной жизни, их музыка перестала звучать везде, *за исключением кино*.

С 1947 по 1953 год Шостакович, к примеру, написал музыку к семи фильмам, Шебалин — к пяти, Хачатурян — к четырем. Конечно, художественная ценность как самих кинолент, так и музыки была различна, многое со временем потеряло свою значимость. Но главное, на наш взгляд, состояло не в том, насколько удачной или неудачной была созданная ими музыка, а в том, что привлечение к работе в кино композиторов такого ранга, независимо от их личного отношения к ситуации в советском кино, к музыке, культуре в целом, удержало музыку фильма от *падения* к крайне низкому, ремесленно-халтурному уровню иллюстративно-фоновой киномузыки, сохранило ее честь и достоинство как полноправного компонента экранного синтеза кинопроизведения.

Ждановские призывы обратиться к программной музыке, к "демократическим" (в сравнении с симфоническими) жанрам, связанным со словом (оратории, хоровой, вокальной музыке, песне), нашли своеобразное преломление в историко-биографических лентах, в частности в фильме А. Довженко "Мичурин" с музыкой Шостаковича (1949)[87]. Сквозной интонационно-тематический матери-

---

[87] Первоначально музыка к фильму, называвшемуся тогда "Жизнь в цвету", была заказана Г. Попову. Но созданная им кинопартитура подверглась резкой критике за "формалистичность и чрезмерное усложнение музыкального языка", в результате чего "даже правильно найденные русские песенные интонации искажены гармоническими изысками композитора". См.: *Шварц Л.* О советской киномузыке // Искусство кино, 1948, № 3. С. 6.

ал картины композитор изложил в сжатом, как бы конспективном виде в увертюре и в дальнейшем постепенно растворял этот сгусток, прослеживая "жизнь" основных лейтмотивов в динамичном сопряжении с кинокадрами картины.

Специфической чертой музыкальной драматургии "Мичурина" можно назвать ораториальность. Не случайно, находясь под впечатлением генеральной идеи фильма — темы преобразования природы, Шостакович попробует еще раз осмыслить ее в более масштабном произведении — оратории "Песнь о лесах".

К числу необычных, малотипичных для кинотворчества композитора особенностей следует отнести использование в "Мичурине" подлинных народно-песенных цитат, данных внешне отстраненно от авторской музыки и в то же время органично вписанных в ее интонационно-образный контекст. Позднее в несколько видоизмененном и более опосредованном виде подобный прием будет применен Шостаковичем в фильме "Незабываемый 1919-й" (1952, режиссер М. Чиаурели)[88], а также в ряде больших симфонических полотен.

Любопытно, что заинтересовавшийся музыкой "Мичурина" Г. Козинцев впоследствии попросит композитора о сочинении целой сюиты хоров на народные слова и стихи Н. Некрасова для своей киноленты "Белинский" (1953). Шостакович выполнит это задание и напишет несколько хоров "сквозь призму Мусоргского", однако "копии" значительно уступят оригиналу, хотя и послужат толчком к созданию "Десяти хоровых поэм".

Редкой удачей в веренице унылых парадно-выспренних киноbиографий стал фильм украинского режиссера И. Савченко о "великом кобзаре". Фигура народного певца, утверждение нравственной силы духа, красоты человека, способного противостоять грубому произволу, — таковы были привлекательные стороны фильма "Тарас Шевченко" (1951), потребовавшие от композитора Б. Лятошинского пойти гораздо дальше ставшего почти привычным иллюстративно-цитатного метода. Особая пейзажная пластичность визуальных образов кинокартины нуждалась в более глубоком проникновении в их природу, в понимании и последующем раскрытии музыкально-выразительными средствами народных истоков творчества гениального поэта. К сожалению, излишняя фрагментарность драматургической концепции самого фильма привела к распаду его на три достаточно самостоятельных части-сюжета. Со своей стороны композитор не решился прибегнуть к сквозным темам для объединения киноповествования, избрав путь музыкального комментария конкретного содержания той или иной сцены.

---

[88] Сцена прохода пленных коммунистов с песней "Вы жертвою пали".

Своеобразную группу внутри историко-биографических кинолент образовали фильмы о композиторах. Среди них две картины о Глинке ("Глинка", 1947, режиссер Л. Арнштам, музыкальная композиция В. Шебалина; "Композитор Глинка", 1952, режиссер Г. Александров, композиторы В. Щербачев и В. Шебалин), фильмы о Мусоргском (1950, режиссер Г. Рошаль, композитор Д. Кабалевский)[89] и Римском-Корсакове (1953, режиссеры Г. Рошаль и Г. Казанский, композитор Г. Свиридов). Но говорить даже о просветительской значимости этих картин непросто, поскольку имевшиеся в них грубые просчеты, исторические и биографические искажения, показ непременной привязанности творческого процесса к событиям личной жизни героев количественно и качественно преобладали над достоинствами. Кроме того, эти фильмы грешили весьма вольной кинематографической интерпретацией известных сочинений русской музыкальной классики, а также неумелой либо откровенно плохой стилистической согласованностью цитатного и оригинального авторского материала. Тем не менее полностью отрицать вклад биографического музыкального фильма в историю отечественного кино нельзя, ибо именно он разбудил интерес постановщиков и зрителей к киноопере и, как следствие, к кинобалету.

В 1953 году режиссер Н. Сиделев завершил на "Ленфильме" работу над киноперой "Алеко" по одноименной опере С. Рахманинова. В том же году на Киевской киностудии В. Лапокныш снял фильм-спектакль по опере С. Гулака-Артемовского "Запорожец за Дунаем". Спектаклями, адаптированными к условностям экрана, были фильм-опера "Борис Годунов" Мусоргского (1955, режиссер В. Строева) и две киноверсии балетов "Лебединое озеро" на музыку Чайковского (1958, режиссер З. Тулубаева) и "Ромео и Джульетта" Прокофьева (1955, режиссеры Л. Арнштам и Л. Лавровский), подготовившие появление оригинальной экранной оперы "Евгений Онегин" Чайковского (режиссер Р. Тихомиров). Но поскольку эта картина была выпущена в 1959 году, рассказ о ней в следующем выпуске учебника.

Свежие раны, оставленные войной, заставляли художников вновь и вновь обращаться к событиям недавнего прошлого. Но, вероятно, дистанция была еще слишком мала, а гипнотическое действие культа личности и превознесение заслуг Сталина в победе столь велики, что ни одна из военных кинолент данного периода не смогла избежать тенденциозности и псевдоисторизма в изображении событий Великой Отечественной войны. Главным, наиболее удручающим было, пожалуй, то, что за показом боев, штурмов,

---

[89] Фильм "Мусоргский", поставленный на киностудии "Ленфильм", был первой отечественной полнометражной лентой, снятой на цветной кинопленке.

операций терялся живой человек, солдат, мужеством, героизмом, упорством и терпением которого и была добыта победа.

В списке военных фильмов особым обилием широкомасштабных батальных сцен с привлечением огромного количества техники, армейских частей, массовки выделялись три фильма, принадлежавших к условно обозначенному как художественно-документальный жанру: "Третий удар" (1948, режиссер И. Савченко), "Сталинградская битва" (1949, две серии, режиссер В. Петров, композитор А. Хачатурян) и "Падение Берлина" (1950, две серии, режиссер М. Чиаурели, композитор Д. Шостакович). В первом из них режиссер даже не почувствовал необходимости в приглашении композитора в фильм, пронизанный гулом сражений, атак, обстрелов, и потому использовал в качестве дополнительной эмоционально-звуковой краски музыку... Чайковского из его симфонических произведений и балета "Лебединое озеро".

Не лучше обстояло дело и с двумя другими картинами. Зашумленность фонограммы, чрезмерная плотность симфонического звучания оркестра, соединенного с грохотом артиллерийской канонады, криками идущих в атаку и т. д., провоцировали возникновение у зрителей эффекта эмоционально-слуховой глухоты и усталости, приводивших к пассивности зрелищного восприятия. Кроме того, в "Сталинградской битве" вырвавшийся из-под контроля темперамент Хачатуряна неожиданно расцветил восточными интонациями и ритмами эпизод наступления советских войск.

Тягостное впечатление оставляла грандиозная киноэпопея "Падение Берлина", в музыкальном оформлении которой встречалось немало хороших номеров. Однако холодновато-величавый тон повествования, стремление к монументализму, декоративная, доходившая до аляповатости помпезность в изображении событий, которые охватывали собой период от мирных предвоенных дней до весны 1945-го, не могли не наложить соответствующий отпечаток на сопровождавшую фильм музыку. Музыкальная драматургия картины строилась на постепенном прорастании и захвате "пространства" центральным лейтмотивом фильма — темой славления. Впервые ее интонации возникали в увертюре, отдельные мелодические обороты вплетались затем в беззаботную детскую песенку "Хороший день", открывавшую первую серию картины. Но вскоре выяснялось, что возможности к саморазвитию у лейтмотива славления довольно ограниченны. Сочетавший в себе черты былинного сказа с торжественностью панегирического канта, он при ближайшем рассмотрении оказывался довольно неповоротливым и однообразным. Отчасти виной тому были назойливое акцентирование одних и тех же метроритмических и интонационных формул, предельно простая гармонизация, длительное скандирование "виватных" хоровых возгласов-здравиц. Особенно отчетливо эти недостатки лейт-

мотива обозначились в развернутом финале-апофеозе, в котором были задействованы помимо многотысячной массовки большой смешанный хор и два симфонических оркестра.



Среди вереницы плохо поставленных и срепетированных сцен выгодно выделялся естественностью и выразительностью визуального, пластического решения, пожалуй, только эпизод штурма Зееловских высот. Для него Шостаковичем был написан развернутый симфонический номер, в основу которого был положен монтажно-кинематографический принцип сцепления нескольких самостоятельных частей-разделов посредством сквозных упругих ритмоформул, коротких наступательных и энергичных тем, создававших ощущение непрерывного динамического crescendo. Вместе с тем противоречивые чувства рождала введенная в фильм автоцитата из 7-й симфонии, ставшая своего рода образом-символом фашистского нашествия. Но в "Падении Берлина" соотнесенная с конкретным содержанием кинодействия тема марша неожиданно в гипер-

трофированном виде представила не претендующую на глубокое философское осмысление, локальную по поставленным перед ней задачам сцену начала войны.

Из всех киноработ Шостаковича рубежа 40—50-х годов к числу творческих удач следует отнести музыку к фильму С. Герасимова "Молодая гвардия" (1948). Если в картине "Встреча на Эльбе" (1949, режиссер Г. Александров) композитор возвращается к песенному типу музыкальной драматургии, к массовой песне, концентрируя внимание в ключевой точке — "Песне о мире" ("Ветер мира колышет знамена побед")[90], то в "Молодой гвардии" он избирает более близкий его авторской манере симфонический тип драматургии.

В музыке "Молодой гвардии" есть немало перекличек и ассоциативных связей с 7-й и 8-й симфониями композитора. Примером тому может служить тема сопротивления, несущая в себе огромный эмоциональный заряд и способность к перевоплощению. Она заявлена в фильме сразу в двух ипостасях: как героическая тема-призыв (увертюра) и как лирическая песня (эпизод "У реки"). Изначально заданное в лейтмотиве единство противоположностей в соединении с визуальным рядом кинокартины не только усиливает состояние напряжения, но и готовит ее трагическую кульминацию. В завершающей фильм сцене казни молодогвардейцев и воспевании их подвига тема сопротивления звучит скорбным реквиемом, оплакивая и возвеличивая образы героев.

Катастрофическое состояние, в котором оказалось к 1952 году отечественное кино, почти полностью перешедшее на съемку фильмов-спектаклей, послужило поводом к принятию на XIX съезде партии специального решения об увеличении производства фильмов. Несколько ослабилось давление на кинематографистов, они получили некоторую свободу действий, право выбора тем и сюжетов, чем не преминули воспользоваться. Расширился жанровый диапазон выпускаемых на экраны кинолент, в титрах все чаще стали появляться новые композиторские имена — Р. Щедрин, К. Молчанов, М. Вайнберг, О. Каравайчук, И. Шамо, Э. Оганесян, Н. Симонян, А. Зацепин, А. Пахмутова и другие. С приходом в кино молодых талантливых композиторов наметились важные перемены в системе выразительных средств, языке музыки кино. Ослабла зависимость от оперно-ораториальных и симфонических жанров, манера изложения и стиль композиторского письма стали более индивидуализированными, в них получили отражение те процессы, которые возникали и развивались в современных композиторских школах и направлениях.

---

[90] Тема "Песни о мире" вошла впоследствии в заключительный хор цикла "Десять поэм" на стихи революционных поэтов.

Постепенно обретали уверенность и силу кинематографии разных регионов страны. Но там в музыке кино время перемен еще не наступило, хотя уже наметились принципиальные различия в отношении к драматургическим возможностям и функционально-смысловой интерпретации музыки. Молодые киношколы предпочитали идти по пути введения в фильм фольклорного материала, приемов народного музицирования. В качестве примеров можно привести молдавскую картину "Ляна" (1955, режиссер Б. Барнет, композитор Ш. Аранов), продолжившую традиции "Богатой невесты" Пырьева — Дунаевского; казахскую ленту "Его время придет" (1958, режиссер М. Бегалин, композитор Е. Брусиловский), вписавшую последнюю страницу в историю биографических фильмов; узбекскую картину "Бай и батрак" (1954, режиссеры Л. Файзиев и А. Гинзбург, композитор М. Бурханов) и т. д. Развивалась своим, оригинальным путем музыка грузинского и армянского кино, органично соединяя авторскую манеру композиторского письма с неповторимостью уходящего в глубины прошлого мелоса этих народов.

Но если основы музыки кино большинства республик сформировались либо испытали на себе определенное влияние русской музыкально-кинематографической школы, то на становление музыки фильма Прибалтийских республик решающее воздействие оказал опыт кинематографа довоенной и военной Европы. Неудивительно, что в картинах Рижской, Литовской и Таллиннской студий почти не встречался песенный тип музыкальной драматургии в противовес симфоническому, опиравшемуся на принципы монотематизма и лейтмотивизма. Такой тип драматургии довольно часто использовался Б. Дварионасом, дебютировавшим в кино в 1947 году в фильме В. Строевой "Марите". Мелодичность и ясность языка, близкого к народно-песенным истокам, тяготение к романтически-рапсодическому стилю высказывания, не переходящего при этом в ложную патетику, красочная оркестровка, свойственная музыке Дварионаса, сразу привлекли внимание режиссеров, и он стал получать разнообразные приглашения. Однако самыми значительными из работ композитора являются его партитуры к более поздним фильмам — "Над Неманом рассвет" (1953, режиссер А. Файнциммер) и "Пока не поздно" (1958, режиссер В. Жалакявичус). Вместе с Дварионасом свой вклад в развитие литовского кино внес Э. Бальсис ("Мост", 1958, режиссер Б. Шрейбер). Посильную помощь в становлении национального кино на Таллиннской киностудии оказывали композиторы Э. Капп ("Жизнь в цитадели", 1948; "Свет в Коорди", 1951; "Счастье Андруса", 1955 — все фильмы поставлены режиссером Г. Раппапортом), Г. Эрнесакс ("Яхты уходят в море", 1956, режиссер М. Егоров), Б. Кырвер ("Июньские дни", 1958, режиссеры В. Невежин и К. Кийск). На Рижской сту-

дии работал А. Скулте ("Райнис", 1949, режиссер Ю. Райзман; "Рита", 1958, режиссер А. Неретниеце).

Отдельные удачи, интересные находки встречались в музыке кино почти всех союзных республик. Тем не менее ни один из фильмов не стал событием в истории музыки отечественного кино данного периода. Лишь две картины сумели выделиться из стремительно увеличивавшегося потока фильмов второй половины 50-х годов и заставили говорить о достоинствах звучавшей в них музыки. Этими картинами были фильм А. Файнциммера и Д. Шостаковича "Овод" (1955) и лента С. Юткевича и А. Хачатуряна "Отелло" (1956). Так получилось, что в музыкальном решении обеих кинолент были и черты сходства, и черты различия. Безусловно, сближали фильмы приподнято-романтический пафос изложения материала, почти театральная зрелищность, "зримость" многих музыкальных тем, тяготение к номерной структуре. Но если в экранизации романа Войнич номерная музыкальная структура задана самой сценарной основой фильма, несмотря на присутствие сквозного лейтмотива — героической темы Овода, то в "Отелло" развитие построено на взаимопереплетении как музыкальных, так и визуально-пластических лейтмотивов (например, темы корабля, темы платка Дездемоны и т. д.). Последнее, однако, вовсе не противоречит включению в фильм постановочных театрализованных сцен, как, скажем, эпизод народного праздника на музыку популярной "Тарантеллы" А. Хачатуряна.

В партитуре картины используются и цитаты. Одна из них — знаменитая "Dies irae" — введена, хотя и несколько прямолинейно, в сцену убийства Дездемоны. Две другие — цитата из "Et in carnatus" мессы "Panga Lingua" Жоскена Депре и фрагмент канцоны Джулио Каччини из сборника "Herole Musiche" — образуют своего рода смысловую арку, соединяющую сцену свадьбы с эпизодом, когда обезумевший от горя Отелло несет на руках тело безвинно погибшей Дездемоны.

Обращение к народно-жанровому и цитатному материалу позволило композитору более рельефно обозначить идею фильма в том виде, в каком ее понимал режиссер,— как трагедию веры в человека[91]. В отличие от общепринятых интерпретаций шекспировской драмы, ставивших в центр конфликт Отелло и Яго, музыкальная характеристика последнего вовсе отсутствует в музыке Хачатуряна, благодаря чему все внимание в фильме как бы в триединстве образа: Отелло-человек, Отелло-возлюбленный, Отелло-

---

[91] Приведем в качестве доказательства слова С. Юткевича, писавшего: "Вовсе не случайно трагедия названа именем Отелло..." "Трагедия... героя — это трагедия веры в человека, это трагедия доверия и предательства". — См.: *Юткевич С.* Контрапункт режиссера. М., 1960. С. 99, 103.

полководец. Причем его лейтмотивы-характеристики заявлены уже в прологе фильма. В дальнейшем они будут принимать активное участие в развитии игрового действия, неуклонно направляя его к трагической развязке.

Критика не раз отмечала невольные аллюзии, возникавшие при слушании музыки фильма "Отелло", с музыкой балета "Спартак", работа над которыми двигалась почти параллельно. Но речь, конечно, может идти лишь об их внутреннем, духовном родстве, ибо каждое из этих сочинений вполне самостоятельно и оригинально по замыслу и способам его воплощения.

Заключая обзор музыки кино 40 — 50-х годов, приходится констатировать, что в результате целого ряда причин, как объективного порядка, так и искусственных, навязанных извне и ввергнувших наше искусство в кризисное положение, музыке кино не удалось продвинуться вперед по пути постижения глубинных основ и природы кино. Более того, были утрачены некоторые значительные завоевания предвоенного периода, связанные с экспериментами в области звукозаписи, поисками и разработкой нетрадиционных приемов синхронного и асинхронного соединения музыки и изображения, создания разноуровневых звукозрительных контрапунктов. Опыт Эйзенштейна — Прокофьева на долгие годы был забыт их современниками. Замкнутость и единоподобие сюжетных формул, превалирование иллюстративности в раскрытии тем и образов, парадность и псевдоисторичность, лакировка действительности, сопутствовавшие многим кинолентам тех лет, обедняли и парализовали фантазию композиторов. Следствием явились не только утрата ранее достигнутого, но и падение интереса композиторов к работе в кино, вытеснение музыки фильма на периферию их творческой деятельности. Разрушить, изменить эту ситуацию к лучшему оказалось непросто, на что ушло не одно десятилетие.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

А. Л. — см. Корчмарев К. А.
Абдраев М. — 436
Аболимов П. Ф. — 407, 409
Абрахамс П. — 421, 429
Агабабов С. А. — 59
Агатов В. И. — 67, 466
Аджемян А. В. — 203
Адуев Н. А. — 434, 446
Ажаев В. Н. — 334
Азаров Вс. Б. — 433
Азмайпарашвили Ш. И. — 453
Айвазян А. С. — 453
Акбаров Ик. И. — 182
Акимов Н. П. — 350
Акубджанов Е. — 436
Акулов Г. — 80
Аладов Н. И. — 128, 177, 301, 312, 333
Александров А. В. — 14, 64, 71, 83, 180
Александров Ан. Н. — 9, 51, 121, 152, 269, 270, 276, 278, 335
Александров Б. А. — 11, 54, 433
Александров Г. В. — 464, 465, 469, 472
Александров Я. П. — 35
Алексеев Э. Е. — 240
Алескеров С. Э. о. — 211, 435, 453
Али-заде М. Д. о. — 453
Аликей — 124
Альбенис И. — 383
Альварес Р. М. — 383
Алымов С. Я. — 14
Аманбаев А. А. — 436
Амиров Ф. М. Д. о. — 57, 179, 185, 211, 248, 269, 340, 435, 453
Андреев В. В. — 116, 117, 118
Андровская О. Н. — 367
Анисимова Н. А. — 384
Аносов Н. П. — 36
Ансимов Г. П. — 376
Антокольский П. Г. — 20, 289
Аппиан — 422
Аранов Ш. Б. — 473
Арановский М. Г. — 185, 205
Ардов В. Е. — 434
Арефин С. Я. — 169
Арнштам Л. О. — 455, 469
Арро Э. — 452
Арутюнян А. Г. — 57, 211, 298, 299, 307, 331
Асафьев (псевд. Игорь Глебов) Б. В.— 52, 105, 157, 174, 190, 191, 240, 308, 314, 365, 381, 383, 384, 405
Ахметов Х. Ф. — 59
Ашрафи М. А. — 22, 342

Бабаджанян А. А. — 57, 92, 182, 217, 218, 248
Бабаевский С. П. — 334
Бадалбейли А. Б. о. — 333
Бажов П. П. — 410, 413, 418, 419
Баланчивадзе А. М. — 22, 131, 134, 176, 177, 179, 182, 213, 227, 250, 404, 405
Баланчин Дж. (наст. фам. и имя Баланчивадзе Г. М.) — 420, 421
Баласанян С. А. — 186, 333, 342, 436
Бальсис Э. К. — 56, 218, 248, 250, 275, 473
Бандровска-Турска Е. — 60
Баратов Л. В. — 338
Барнет Б. В. — 473
Барсова В. В. — 7, 120
Барто А. Л. — 268
Барток Б. — 24, 31, 47, 60, 133, 153, 204, 211
Баршай Р. Б. — 34
Баташев А. Н. — 86
Бах И. С. — 8, 152, 186, 264, 421
Бацевич Г. — 213
Башкиров Д. А. — 34
Бегалин М. С. — 473
Безродный И. С. — 34
Бейбутов Р. М. о. — 457
Белазарас А. К. — 452
Беллини В. — 421

* Составила И. Ф. Прудникова.

Белорусец И. М. — 275
Белый В. А. — 72, 76, 83, 87, 110, 268, 365
Бельский И. — 383, 432
Беляев В. М. — 183
Берг А. — 60, 365, 421
Берлинский В. А. — 35
Берлиоз Г. — 198
Бернес М. Н. — 11, 67, 71, 89, 95
Бернс Р. — 51, 272, 276, 283, 284, 285, 286, 287
Бернстайн Л. — 60
Бетховен Л. ван — 8, 125, 202, 284
Бизе Ж. — 124, 420
Бирюков Ю. С. — 334
Блантер М. И. — 7, 14, 41, 70, 76, 78, 81, 84, 87, 88, 89, 94, 98
Блисс А. — 60
Блок А. А. — 186, 276, 277, 317, 327, 328
Блок В. М. — 251
Бобровский В. П. — 46, 136, 142, 257, 261
Богатырев А. В. — 21, 288, 312, 340
Богданова-Чеснокова Г. В. — 438
Богословский Н. В. — 11, 14, 67, 68, 83, 88, 128, 454, 456, 466
Борисов В. Т. — 177
Боровик Н. К. — 238
Бородин А. П. — 8, 44, 137, 159, 186, 293, 306, 347, 350, 362
Боярский К. Ф. — 383
Брамс И. — 189, 227
Бриттен Б. — 43, 60
Брукнер А. — 31
Брусиловский Е. Г. — 130, 298, 341, 473
Брыкалова Н. — 82
Будашкин Д. П. — 126
Будашкин Н. П. — 80, 120, 126—128
Будашкин П. И. — 126
Будрюнас А. М. — 248, 250, 312
Бунин Р. С. — 47
Бунчиков В. А. — 89
Бурангулов М. — 22
Бурмейстер В. П. — 382, 383, 421
Бурханов М. М. — 57, 58, 276, 312, 331, 473
Быков В. — 377

Вагнер Р. — 31, 337
Вайнберг М. С. — 47, 48, 134, 181, 204, 205, 218, 231, 238, 239, 269, 270, 271, 275, 280, 472
Вайнкоп Ю. Я. — 7
Вайнонен В. И. — 408
Вайнюнас С. А. — 216, 248, 250
Валеев М. М. — 22
Валиуллин А. Г. — 59
Ваншенкин К. Я. — 95
Варламов А. В. — 86, 89
Василенко С. Н. — 20, 117, 119, 333, 342, 381, 408
Васильев В. В. — 423, 428
Васильев-Буглай Д. С. — 308
Васина-Гроссман В. А. — 270, 276
Вебер К.-М. — 360
Веберн А. — 24, 60, 421
Ведерников А. Ф. — 34
Великанов В. В. — 179
Верди Дж. — 9, 337, 339
Веревка Г. Г. — 9
Вериковская Ю. — 270
Вериковский В. — 288, 340
Вериковский М. И. — 9, 69, 269, 298, 308, 343
Вертинский А. Н. — 95
Вершинин М. М. — 75
Вершинина И. Я. — 314
Вечеслова Т. М. — 381
Викс М. Г. — 438
Виленский И. А. — 124, 129
Вильямс П. В. — 337, 401
Винников В. В. — 268, 438, 439
Виноградов В. С. — 312
Витачек Ф. Е. — 390
Витлин В. Л. — 433
Вишневский Вс. В. — 433
Власов В. А. — 333, 343, 390, 404
Войнич Э. — 474
Волконский А. М. — 204, 205, 266
Вольский (наст. фам. Вольский-Зейдель) В. Ф. — 459
Воронов Ю. — 71
Вызго Т. С. — 312

Габичвадзе Р. К. — 248, 250, 453
Габович М. М. — 420
Гаджибеков С. И. о. — 22, 57, 179, 211, 404
Гаджибеков У. И. о. — 270, 288, 435, 457
Гаджиев Дж. (полн. имя А. Дж. И. о.) — 20, 22, 57, 179, 184, 203, 211, 248, 335
Гаджиев Р. С. о. — 213
Гайгерова В. А. — 289, 296
Гайдн Й. — 148, 227
Галиат-Валаев Р. — 446

Галкаускас (наст. фам. Галковский) К. М.— 250
Галынин Г. Г. — 49, 182
Гальперин М. П. — 444
Гальперина Е. Л. — 447
Гамзатов Р. Г. — 311
Гарнакерьян А. Г. — 276
Гарсиа Лорка Ф. — 278
Гарута Л. Я. — 248
Гасанов Г. А. — 59, 182, 435
Гаук А. В. — 9
Гаямов А. Я. — 276
Г. Б.-Т. — 275
Гебобарян Г. — 248
Гедеванишвили Ш. — 458
Гейне Г. — 270
Генделев Д. С. — 114
Герасимов С. А. — 472
Герман В. — 92
Германов (наст. фам. Горбенко-Германов) С. Л. — 301
Гершвин Дж. — 37, 429
Гершфельд Д. Г. — 275
Гиенко Б. Ф. — 248
Гиззат Т. К. — 435
Гилельс Э. Г. — 7, 34, 248
Гинзбург А. О. — 473
Гинзбург Г. Р. — 34
Глазунов А. К. — 120, 136, 157, 159, 182, 185, 186, 227, 255, 350, 394
Глинка М. И. — 8, 235, 240, 251, 264, 279, 306, 347, 360, 362, 363, 394, 421, 469
Глиэр Р. М. — 19, 37, 52, 53, 96, 103, 120, 342, 383, 405—408, 421
Глоба А. П. — 279
Гмырев А. М. — 313
Гнесин М. Ф. — 233
Гнутов В. — 127, 128
Гоголь Н. В. — 311, 350, 406
Гозенпуд А. — 351
Голованов Н. С. — 9, 36, 37, 338
Головинский Г. Л. — 76, 321, 325, 326
Голубев Е. К. — 297
Гольд Г. — 84
Гольденвейзер А. Б. — 9, 33
Гольдони К. — 408
Гомоляка В. Б. — 185, 211
Городинский В. М. — 364
Горький М. (наст. фам. и имя Пешков А. М.) — 39, 253
Готлиб М. Д. — 111, 114
Граубинь Е. Я. — 248
Греховодов Н. М. — 452
Григорович Ю. Н. — 53, 412, 413, 415, 419, 420, 422, 423, 426, 428
Григорьева Г. В. — 321
Григорян Г. А. — 59
Грин (наст. фам. Гриневский) А. С. — 389
Гринберг М. М. — см. Сокольский М. М.
Гришашвили (наст. фам. Мамулаишвили) И. Г. — 276
Груодис Ю. М. — 182, 275
Грюнфельд Н. Э. — 186, 249, 300
Губайдулина С. А. — 32
Гудиашвили Н. И. — 177, 248, 250, 453
Гудмен Б. — 92
Гузынин К. А. — 433
Гулак-Артемовский С. С. — 340, 469
Гульд Г. — 60
Гуров Л. С. — 275
Гурченко Л. М. — 465

Давыдов Д. В. — 269
Дагиров Н. С. — 59
Данилевич Л. В. — 97, 307, 313
Данькевич К. Ф. — 9, 56, 176, 268, 333, 344
Даргомыжский А. С. — 8, 272, 337
Дварионас Б. Д. — 56, 182, 216, 248, 275, 322, 473
Дебюсси К. — 421
Денисов Э. В. — 32, 203, 204
Депре Ж. — 474
Дехтерев В. А. — 339
Джалиль М. М. — 22, 276, 335
Джангиров Дж. Ш. о. — 211, 306
Джантошев К. — 436
Джеймс Г. — 92
Джованьоли Р. — 422
Джорджеску Дж. — 60
Дзегеленок А. М. — 112
Дзержинский И. И. — 333, 334, 339
Длигач Л. — 279
Дмитревская К. Н. — 308, 311
Днепров М. И. — 438
Добужинский М. В. — 383
Довженко А. П. — 13, 467
Должанский А. Н. — 264, 265
Долидзе В. И. — 458
Долматовский Е. А. — 76, 78, 80, 300, 305
Долуханова З. А. — 283, 299, 303
Долуханян А. П. — 84
Доминчен К. Я. — 124, 129, 177, 211
Дорлиак Н. Л. — 283
Достоевский Ф. М. — 280, 406
Дубинский Р. Д. — 35
Дудинская Н. М. — 381, 401

Дунаевский И. О. — 14, 21, 41, 54, 63, 64, 65, 76, 80, 81, 83, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 438—442, 448, 454, 464, 465, 473
Дыховичный В. А. — 88

Евлахов О. А. — 269
Евтушенко Е. А. — 327
Егиазарян Г. Е. — 170, 185, 211
Егоров М. — 473
Ерзакович Б. Г. — 341
Есенин С. А. — 50, 51, 276, 283, 308, 311, 317, 318, 320, 321

Жалакявичус В. — 473
Жаров А. А. — 67, 75, 89
Жаров М. И. — 11
Жданов А. А. — 27, 28, 364, 402
Животов А. С. — 269
Жиганов Н. Г. — 21, 58, 59, 184, 335
Жилинский А. — 452
Житомирский Д. В. — 410
Жубанов А. К. — 21
Жубанова Г. А. — 180, 343
Жуковский Г. Л. — 298, 344

Загорский В. Г. — 275
Задерацкий В. В. — 264
Заимов Х. Ш. — 59
Зак В. И. — 67
Зак Я. И. — 34
Залите Э. А. — 452
Зандерлинг К. — 36
Зариньш М. О. — 275, 278, 312
Захаров В. Г. — 69, 78, 140, 180
Захаров Л. — см. Трауберг Л. З.
Захаров Р. В. — 53, 384, 401, 406
Зацепин А. С. — 465, 472
Звягинцева В. К. — 279
Зелеранский Н. — 436
Златов (наст. фам. Атанасиу-Златов) С. В. — 181
Зноско-Боровский А. Ф. — 232, 381
Золотарев В. А. — 409
Зощенко М. М. — 81

Иванов К. К. — 9, 35
Иванов Я. А. — 56, 185, 203, 248
Иванов-Радкевич Н. П. — 14, 98, 99, 100, 102, 109, 110, 112, 113
Ивановский А. В. — 457
Игумнов К. Н. — 9, 33
Иконников А. А. — 154, 293
Иодковский Э. Ф. — 77
Исаакян А. — 276, 283
Исаковский М. В. — 7, 66, 69, 76, 78, 79, 80, 84, 87, 88, 89, 94, 268
Исмагилов З. Г. — 333

Йориш В. Я. — 381

Кабалевский Д. Б. — 20, 24, 42, 44, 48, 49, 52, 134, 185, 213, 226, 227, 232, 233, 278, 332, 333, 334, 340, 375, 448, 450, 469
Кажлаев М. М. — 59
Казанский Г. С. — 469
Калинников В. С. — 256
Калниньш А. Я. — 56, 275, 340
Кальман И. — 457
Каминский Д. Р. — 128
Канделаки В. А. — 438
Капп В. Х. — 276
Капп Э. Я. — 56, 57, 182, 184, 204, 248, 250, 296, 333, 340, 409, 473
Каравайчук О. Н. — 472
Карагичева Л. В. — 257, 276
Караев К. А. — 20, 22, 56, 57, 152, 179, 185, 186, 211, 248, 257, 308, 335, 409—412, 419, 421, 429—431
Караманов А. С. — 326, 327
Карамзин И. — 87
Карамышев Б. П. — 85
Карданов Х. Я. — 59
Каретников Н. Н. — 203, 206
Карницкая Н. А. — 59
Карпов А. Я. — 465
Касьянов А. А. — 332
Кац А. М. — 313
Кац С. А. — 68, 87
Качанаускас А. К. — 275
Каччини Дж. — 474
Кепитис Я. М. — 275
Кереселидзе А. П. — 340, 458
Кийск К. К. — 473
Киладзе Г. В. — 177
Кирюков Л. П. — 22
Клебанов Д. Л. — 9
Кленицкис А. Р. — 248
Климкович М. Н. — 69
Клюзнер Б. Л. — 178, 192, 218
Клюитенс А. — 60
Ключарев А. С. — 59, 93
Книппер Л. К. — 134, 204, 404
Кнушевицкий В. Н. — 85
Кнушевицкий С. Н. — 34, 231
Коваленков А. А. — 276
Коваль М. В. — 20, 147, 289, 308, 333, 339, 340
Ковнер И. Н. — 54, 446

Коган Л. Б. — 34, 248
Кожагулов Б. — 341
Кожевников Б. Т. — 105, 106, 110, 114
Козин В. А. — 77
Козинцев Г. М. — 458, 468
Козицкий Ф. Е. — 9, 232, 298
Козлов И. И. — 251
Козловский А. Ф. — 21, 333
Козловский И. С. — 120, 338
Кокойти Т. Я. — 59
Колесса Н. Ф. — 211
Колмановский Э. С. — 95
Колодуб Л. Н. — 211
Коломиец А. А. — 9, 177
Комитас (наст. фам. и имя Согомонян С. Г.) — 211, 217
Компанеец З. Л. — 124
Коралли В. — 85, 89
Корень С. Г. — 382
Корчмарев К. А. — 21, 275, 381, 404
Котоян В. А. — 453
Кочарян С. А. — 84
Кочуров Ю. В. — 269, 276, 278
Красовская В. М. — 388
Крахт В. К. — 438
Крейн А. А. — 9, 52, 383, 404
Крейн Г. А. — 233
Крейтнер Г. Г. — 339
Кривченя А. Ф. — 338
Кристалинская М. — 95
Крон А. А. — 433
Кругликова Е. С. — 7
Крупышев Б. И. (псевд. Бокру) — 86
Круц Л. М. — 433
Кручинин В. Я. — 105, 110, 112
Крылов В. А. — 444
Крюков В. И. — 332, 339
Крюков Н. Н. — 454, 464
Кудинова Т. — 449
Кужамьяров К. Х. — 57, 130, 180
Кузнецов И. И. — 312
Кулиев А. — 21, 298
Кулиев Л. И. — 59
Кулиев Т. А. о. — 85, 435
Купала Я. (наст. фам. и имя Луцевич И. Д.) — 311
Курмангазы Сагырбаев — 124
Курышева Т. А. — 278
Кусс М. И. — 48
Кустодиев Б. М. — 292
Кырвер Б. В. — 452, 473

Лабковский Н. Д. — 88
Лавровский Л. М. — 37, 381, 404, 405, 412, 413, 415, 418, 469
Лавровский М. Л. — 428
Лагидзе Р. И. — 185, 211, 453
Лало Э. — 420
Лапарра Р. — 383
Лапокныш В. — 469
Лебедев-Кумач В. И. — 14, 64, 65, 268
Лебедева Е. Я. — 438
Левашева О. Е. — 269
Левина З. А. — 269, 276
Левит С. И. — 295
Левитан Ю. Б. — 11, 88
Левитин Ю. А. — 270, 289, 297, 307
Леденев Р. С. — 32, 48
Лейб Н. — 181
Леман А. С. — 59
Лемещев С. Я. — 120
Ленский А. С. — 21, 179, 186, 343, 404
Леонова М. Ф. — 121
Леонтьев А. — 329
Лепешинская О. В. — 381, 401
Лепин (наст. фам. Лепиньш) А. Я. — 54, 465
Лермонтов М. Ю. — 269, 278, 308, 422, 456
Лесков Н. С. — 446
Лещенко Н. — 457
Лиепа М.-Р. Э. — 426, 428
Лийвес А. Э. — 452
Лист Ф. — 464
Листов К. Я. — 14, 72, 83, 87, 447
Листопадов А. М. — 169
Литинский Г. И. — 390
Лифарь С. — 420, 421
Лиците П. Я. — 248
Лобель С. М. — 186, 203, 275
Логинов А. Ф. — 433
Лозинский М. Л. — 293
Локшин Д. Л. — 307
Лопе де Вега (наст. фам. и имя Вега Карпьо Л. Ф. де) — 421
Лопухов Ф. В. — 381, 392, 414, 419, 420
Лукас Д. А. — 333
Луков Л. Д. — 454, 456, 466
Лумет Х. — 452
Лундстрем О. Л. — 91, 95
Лысенко Н. В. — 340
Львовский М. — 78
Людвиковский В. Н. — 92
Людкевич С. Ф. — 56, 184, 211, 248, 300
Лядов А. К. — 240
Лятошинский Б. Н. — 9, 56, 57, 185, 186, 188, 217, 232, 233, 238, 248, 308, 340, 343, 468

Магазинер Л. Л. — 107
Мазаев А. Н. — 48
Мазель Л. А. — 70, 304
Майборода Г. И. — 185, 211
Майзель Б. С. — 203
Майков А. Н. — 268
Майоров Г. А. — 390
Макаров В. А. — 80
Макаров Е. П. — 106, 108
Максакова М. П. — 120, 338
Максимов Е. — 116
Максимов-Кошкинский И. С. — 452
Малдыбаев А. — 333, 343, 436
Малер Г. — 31, 145, 205, 280
Малинин Е. В. — 34
Малышев А. А. — 187
Малышко А. С. — 87
Мальцев Е. (наст. фам. и имя Пупко Е. Ю.) — 343
Маневич А. М. — 297, 300
Мар С. Г. — 279
Маренич А. Г. — 438
Маресьев А. П. — 376
Мартину Б. — 133, 153, 173
Маршак С. Я. — 51, 270, 272, 284, 301
Масленников А. Д. — 282
Масловская Т. Ю. — 4
Масс В. З. — 447, 448
Матвеев М. А. — 93
Матусовский М. Л. — 41, 76, 80
Мацконис И. В. — 452
Мачавариани А. Д. — 57, 111, 211, 276, 419, 420, 428
Маяковский В. В. — 317, 322, 323, 324, 325, 326, 327
Мединьш Ек. — 276
Мединьш Яз. — 275, 312
Мейерхольд В. Э. — 145
Мейтус Ю. С. — 9, 21, 177, 180, 276, 288, 298, 333, 334, 342, 454
Меликов А. Дж. — 432
Мелнгайлис Э. — 248
Мендельсон Ф. — 228
Мендельсон-Прокофьева М. А. — 413
Менухин И. — 60
Меринг А. — 452
Мессерер А. М. — 381
Мессиан О. — 43
Метнер Н. К. — 189, 190
Милка А. П. — 208
Миллер Г. — 11, 86
Милютин Ю. С. — 54, 442—446, 454
Минх Н. Г. — 85, 91, 433
Мирзоян Э. М. — 57, 185, 204, 205, 211, 213, 248
Михайлов М. Д. — 7, 89
Мицкевич А. — 185, 275
Моисеев А. — 433
Моисеев М. Ф. — 409
Мокроусов Б. А. — 41, 67, 68, 79, 80, 81, 88—89, 94, 333
Молчанов К. В. — 78, 94, 332—333, 335, 375, 447, 472
Мольер (наст. фам. и имя Поклен Ж.-Б.) — 350
Монте П. — 60
Монюшко С. — 37
Морозов И. В. — 409
Мосолов А. В. — 268, 269
Моцарт В. А. — 8, 124, 148, 227, 373, 374, 375, 421
Мравинский Е. В. — 36
Музафаров М. А. — 59
Муравлев А. А. — 48
Мурадели В. И. — 16, 27, 28, 74, 75, 76, 77, 85, 87, 98, 102, 176, 181, 268, 333, 454, 467
Муртазин Р. А. — 59
Мусоргский М. П. — 8, 37, 44, 137, 220, 229, 245, 266, 272, 280, 283, 305, 306, 310, 315, 320, 321, 337, 338, 339, 350, 421, 468, 469
Мухатов В. — 180, 182, 289, 298, 343, 381
Мушель Г. А. — 22, 177, 213, 232, 248, 275, 298, 342, 404
Мшвелидзе Ш. М. — 177, 333, 340
Мюнш Ш. — 60
Мясин Л. Ф. — 383
Мясковский Н. Я. — 3, 9, 10, 16, 19, 28, 43, 44, 45—46, 63, 96, 101, 103, 105, 108, 126, 131, 132, 134, 136, 152—156, 157, 173, 174, 179, 181, 182—184, 187, 188, 190, 204, 207, 208, 209, 210, 213—216, 232, 233, 239, 249, 250, 254—256, 262, 289, 290, 292, 331, 355, 390, 467

Назаров И. И. — 433
Найсоо У. Я. — 92
Невежин В. — 473
Нейгауз Г. Г. — 33
Некрасов Н. А. — 345, 468
Некрасов Н. Н. — 121
Неретниеце А. М. — 474
Нерис (наст. фам. Бачинскайте-Бучен) С. — 276, 308
Нестеров А. А. — 48
Нестьев И. В. — 70, 89, 232, 251, 290, 401
Нечаев В. В. — 269

Низами Гянджеви А. М. ибн Ю. — 270, 276, 308, 409, 410
Никитина Л. А. — 296
Николаев А. А. — 278, 279
Николаева Т. П. — 34
Ниязи (наст. фам. и имя Таги-заде-Гаджибеков Н. З.) — 21, 211, 457
Новер Ж. Ж. — 420
Новиков А. Г. — 14, 41, 72, 73, 75, 88, 110, 112, 297, 308, 446
Новикова К. М. — 438
Нормет Л. Т. — 452
Носов Г. Н. — 80, 93
Нэлепп Г. М. — 338
Няга С. (наст. имя Шт.) Т. — 22, 177, 232

Оборин Л. Н. — 34, 231, 248
Обухова Н. А. — 7, 78
Овезов Д. — 333, 343
Оганесян Э. С. — 204, 211, 248, 301, 472
Озолиньш Я. А. — 275
Ойстрах Д. Ф. — 7, 34, 219, 220, 231, 248, 250
Ойстрах И. Д. — 34
Окуджава Б. Ш. — 79, 95
Олендер С. Ю. — 279
Олеша Ю. К. — 392
Онеггер А. — 24, 133, 173, 204
Оранский (наст. фам. Гершов) В. А. — 382, 383
Орбелян К. А. — 211, 248
Орелович А. А. — 439
Орик Ж. — 420
Орлов А. А. — 438
Орлов Г. А. — 133, 192
Орлов-Шузьм А. Г. — 452
Орманди Ю. — 60
Осипов Д. П. — 116, 119, 120, 121
Осипов Н. П. — 115, 116, 117, 118, 119, 120
Осокин М. А. — 179
Остапенко З. Т. — 269
Островский Н. А. — 404
Охлопков Н. П. — 336
Ошанин Л. И. — 41, 73, 75, 76, 79, 88, 94

Парсаданян Б. Х. — 192
Пастернак Б. Л. — 272
Пахмутова А. Н. — 472
Пейко Н. И. — 22, 48, 53, 134, 181, 274, 419, 421
Пергамент Р. С. — 111
Перец И. Л. — 270, 271
Петербургский Г. Я. (Петерсбургский Ежи) — 84
Петров А. П. — 32, 53, 431, 432
Петров В. В. — 470
Петров (наст. фам. Краузе) И. И. — 34
Петросьянц А. И. — 130
Пикассо П. — 145
Пипков Л. — 37
Пирогов А. С. — 338
Пирумов А. И. — 248
Плетнев Б. — 388
Плиев Х. С. — 59, 453
Плисецкая М. М. — 382
Плутарх — 422
Покрасс Д. Я. — 85
Покровский А. — 329
Покровский Б. А. — 356
Полевой Б. (наст. фам. и имя Кампов Б. Н.) — 375, 376
Полоцкий С. А. — 451
Поляков В. Л. — 275
Померанцев В. М. — 94
Помещиков Е. М. — 446
Пономаренко Н. С. — 181
Попов Г. Н. — 16, 44, 134, 168, 169, 181, 455, 467
Попов И. Е. — 412
Попов С. С. — 307
Потоцкий С. И. — 454
Преображенская С. П. — 339
Привалов Н. И. — 117
Пригожин Л. А. — 203, 204, 212
Прокофьев С. С. — 3, 9, 10, 16, 19, 20, 24, 28, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 63, 96, 101, 131, 132, 134, 136, 137, 148, 152, 156, 157—168, 178, 179, 181, 182, 188, 189, 190, 191, 192, 198, 204, 207, 210, 212, 218, 219, 222—225, 226, 229, 232, 233, 235, 241—247, 248, 249, 250—254, 256, 262, 267, 286, 288—292, 296, 300, 301, 302, 303, 328, 330, 332, 337, 347, 351, 352, 355—380, 383, 389, 392—403, 405, 406, 409, 410, 412—419, 420, 421, 455, 458—463, 467, 469, 475
Пудовкин В. И. — 458
Пукст Г. К. — 340
Пуччини Дж. — 8
Пушкин А. С. — 51, 308, 309, 347, 406, 407, 446
Пырьев И. А. — 455, 456, 464, 473
Пярт А. А. — 204, 248

Раабен Л. Н. — 239, 249
Равель М. — 138, 228, 279, 427
Радин Л. П. — 313
Радунский А. И. — 389, 432
Разоренов С. А. — 48
Райзман Ю. А. — 455, 474
Райнис (наст. фам. Плиекшанс) Я. — 276, 278, 300, 409
Раков Н. П. — 97, 98, 269
Ралей У. — 271, 272
Раппапорт Г. М. — 473
Раухвергер М. Р. — 21, 381
Рахлин Н. Г. — 36
Рахмадиев Е. Р. — 180
Рахман С. (наст. фам. и имя Махмудов С. Р. К. о.) — 453
Рахманинов С. В. — 163, 218, 229, 305, 348, 350, 421, 464, 469
Рачюнас А. И. — 340
Ревуцкий Л. Н. — 9, 56, 298, 340
Рейзен М. О. — 68, 338
Ренский Б. Б. — 83
Рзаев Г. Г. о. — 211
Рзаева А. И. к. — 211
Римский-Корсаков Н. А. — 8, 37, 44, 137, 173, 185, 197, 245, 247, 338, 339, 344, 460, 469
Рихтер С. Т. — 34, 223, 248, 251, 283
Робсон П. — 60, 120
Родари Дж. — 206
Рождественский Г. Н. — 36, 290
Рожков Н. В. — 446
Рознер Э. И. — 39
Ромм М. И. — 456
Рославец Н. А. — 313
Россини Дж. — 8, 371, 373, 375, 421
Ростропович М. Л. — 34, 49, 222, 223, 248
Рошаль Г. Л. — 469
Рубан Н. О. — 438
Рубинштейн А. Г. — 8
Руденко Б. А. — 34
Рунов В. С. — 109, 110, 112, 114
Русинов Е. И. — 404
Русланова Л. А. — 77
Рустам С. (наст. фам. и имя Рустамзаде С. А. А. о.) — 453
Рустамов Г. А. — 435
Рустамов С. А. — 453
Рыльский М. Ф. — 340
Рябов А. П. — 9, 453
Рязанов Э. А. — 54, 465
Ряэтс Я. П. — 248
Саар М. М. — 248, 250
Сабинина М. Д. — 133, 150
Сабитов Н. Г. — 59
Савицкая Е. Ф. — 438
Савченко И. А. — 455, 468, 470
Садыков Т. — 342
Сайфиддинов Ш. С. — 298
Саква К. К. — 412
Салиев Ф. — 188
Салманов В. Н. — 48, 311, 317, 327—328
Сальников Г. И. — 111
Самосуд С. А. — 34, 356, 364—365, 366, 438
Сандлер О. А. — 9
Сараджев (наст. фам. Сараджян) К. С. — 9, 154
Сарджент М. — 60
Сарьян Л. М. — 57, 185, 301
Сатян А. А. — 111
Саульский Ю. С. — 92, 95
Светланов Е. Ф. — 36
Свечников А. Г. — 409
Свешников А. В. — 11, 307
Свиридов Г. В. — 32, 50, 51, 54, 199, 233, 237, 238, 239, 270, 274, 276, 283—287, 311, 318—321, 322—326, 327, 328, 330, 331, 433, 448, 451, 452, 467, 469
Северцев (наст. фам. Фейнберг) С. Л. - 276, 278, 293
Семенов Б. — 279
Семенова Н. Т. — 381, 401
Сергеев К. М. — 381, 401, 421
Серебряков П. А. — 364
Сиделев Н. — 469
Сидельников Н. Н. — 213
Симович Р. А. — 211
Симонов К. М. — 12, 67, 268, 293, 295, 379
Симонян Н. — 472
Синисало Г.-Р. Н. — 59
Скипа Т. — 60
Скоморовский Я. Б. — 85
Скороходов Г. А. — 89
Скорульский М. А. — 9, 177
Скрябин А. Н. — 464
Скулте А. П. — 56, 57, 185, 275, 276, 409, 410, 474
Слободской М. Р. — 88
Слонимская Р. — 169
Слонимский С. М. — 32, 133, 159, 204, 207—209, 213, 403, 421, 432
Слонимский Ю. И. — 429
Смирнов К. А. — 59
Соболев (псевд. Сибиряк А.) А. П. — 74

Сокол В. (наст. фам. и имя Соколов В. Ф.) — 453
Соколов Н. А. — 69
Соколовский М. (наст. фам. и имя Черников Н. А.) — 444
Сокольский (наст. фам. Гринберг) М. М. — 34, 338
Соллертинский И. И. — 19, 234, 237, 273
Соловьев-Седой (наст. фам. Соловьев) В. П. — 14, 41, 65, 66, 68, 72, 73, 79, 88, 89, 92, 93, 447
Солодарь Ц. С. — 450
Солодухо Я. С. — 317
Софроницкий В. В. — 33
Софронов А. И. — 68, 88, 433
Сохор А. Н. — 72, 283, 287, 297, 318, 321
Спадавеккиа А. Э. — 332, 339, 404
Спендиаров (наст. фам. Спендиарян) А. А. — 217
Спендиарова Т. А. — 279
Старокадомский М. Л. — 98
Стасевич А. Л. — 9
Стасов В. В. — 206
Степанов А. Г. (псевд. Степанэ А.) — 356
Степанов Л. Б. — 332, 339
Степанян А. Л. — 22, 170, 232, 233, 239, 270, 271, 340
Стерн И. — 60
Стоковский Л. — 60
Столяров Г. А. — 438
Стравинский И. Ф. — 24, 31, 43, 47, 60, 133, 145, 169, 204, 211, 229, 242, 251, 267, 345, 375, 421
Стрельников (наст. фам. Мезенкампф) Н. М. — 434, 444
Строева В. П. — 469, 473
Стручкова Р. С. — 382, 401
Стырча А. Г. — 275
Сурков А. А. — 12, 82, 83, 87, 268, 293

Таблиашвили В. В. — 458
Тактакишвили О. В. — 57, 111, 179, 182, 185, 206, 211, 307
Тактакишвили Ш. М. — 248
Тамаркина Р. В. — 34
Тамберг Э. М. — 204, 205, 248
Тамулюнас П. П. — 275
Тан-Богораз В. Г. — 313
Танеев С. И. — 136, 182, 189, 241, 264, 308, 331
Танк М. (наст. фам. и имя Скурко Е. И.) — 308
Тараканов М. Е. — 133, 229, 234, 235
Таранов Г. П. — 128, 343
Тарасов Е. М. — 313
Тахмасиб Р. А. — 457
Твардовский А. Т. — 51, 268
Тер-Татевосян Д. Г. — 204, 211
Тертерян А. Р. — 248
Тигранян А. Т. — 333, 340
Тигранян В. А. — 453
Тикоцкий Е. К. — 21, 128, 340
Типот В. Я. — 438, 444, 446
Тихомиров Р. И. — 469
Тихонов Н. С. — 19, 269, 292
Тиц М. — 343
Тищенко А. А. — 447
Тищенко Б. И. — 32, 231, 232, 421, 432
Ткач З. М. — 275
Токарев А. М. — 59
Толстой А. Н. — 344
Толстой Д. А. — 335
Толстой Л. Н. — 20, 44, 332, 355, 357, 365
Торадзе Д. А. — 211, 409, 410
Тормис В. Р. — 322
Тосканини А. — 17
Трауберг Л. З. — 451
Триодин П. Н. — 128
Трошин В. — 95
Тукай Г. М. — 184
Тулебаев М. Т. — 57, 182, 333, 341
Тулеев А. Т. — 180, 301, 436
Туликов С. С. — 75, 76, 128
Тулубаева З. — 469
Туркеш — 124
Тютчев Ф. И. — 269, 270, 277, 278, 308, 311

Уланова Г. С. — 37, 381, 398, 401
Успенский В. А. — 299, 300, 331, 342
Уствольская Г. И. — 47, 204, 206, 248, 266
Утесов Л. О. — 39, 68, 71, 85, 89, 90, 92
Ушаков Н. Н. — 279

Фадеев А. А. — 334
Фадеева О. — 87
Файер Ю. Ф. — 390, 401
Файзи (наст. фам. Файзуллин) А. С. - 58
Файзи (наст. фам. Файзуллин) Д. Х. - 22, 435, 453
Файзиев Л. А. — 473
Файнциммер А. М. — 455, 473, 474

Фандеев Т. И. — 59, 452
Фатьянов А. И. — 12, 68, 73, 79, 88, 466
Федов (наст. фам. Фейдман) Д. — 181
Федоровский Ф. Ф. — 337, 338
Фейнберг С. Е. — 9, 33
Феллини Ф. — 145
Фенстер Б. А. — 384, 408
Фере В. Г. — 333, 343, 390, 404
Фет (наст. фам. Шеншин) А. А. — 269, 270, 277
Филиппенко А. Д. — 248
Фишер А. — 60
Флиер Я. В. — 7, 34
Флярковский А. Г. — 317
Фогельсон С. Б. — 65
Фокин М. М. — 383
Фрадкин М. Г. — 68, 72
Франко И. Я. — 308
Френкель И. Л. — 76
Френкель Я. А. — 92
Фрид Г. С. — 128, 203

Хагагортян Э. А. — 301
Хайкин Б. Э. — 36, 368, 376
Хайт Ю. (И.) А. — 98
Хамиди Л. — 21
Ханаев Н. С. — 338
Ханиш М. — 465
Хафиз Ширази Ш. — 276
Хаханов Д. С. — 59
Хачатурян А. И. — 3, 10, 16, 21, 24, 28, 45, 53, 57, 63, 69, 96, 111, 131, 134, 162, 170—176, 181, 182, 216, 235, 381, 384—388, 410, 411, 419, 420, 421—428, 456, 470, 474
Хачатурян К. С. — 204, 206, 209, 211, 301
Хикмет Н. — 311, 317
Хиндемит П. — 43, 60, 204, 264
Ходжа-Эйнатов Л. А. — 340
Холминов А. Н. — 119, 128
Холопова В. Н. — 330
Хохловкина А. А. — 307
Хренников Т. Н. — 11, 16, 24, 44, 48, 52, 65, 72, 80, 134, 270, 275, 335, 336, 340, 456
Хубецова Р. В. — 453
Хубов Г. Н. — 171, 427
Хугаев Г. — 453
Худоян А. Г. — 203

Цагарели А. А. — 458
Цветаева М. И. — 322
Цегляр (наст. фам. Циглер) Я. С. — 9
Цекки К. — 60
Целиковская Л. В. — 11
Церетели Т. С. — 346
Цинцадзе С. Ф. — 57, 58, 179, 185, 206, 211, 248, 256, 257
Цуккерман В. А. — 101, 102, 108
Цфасман А. Н. — 85, 87, 89, 91

Чабукиани В. М. — 381, 410, 420, 428
Чавчавадзе И. Г. — 185
Чайковский А. В. — 432
Чайковский Б. А. — 32, 47, 204, 212
Чайковский П. И. — 8, 125, 157, 163, 187, 188, 205, 289, 305, 339, 350, 376, 383, 392, 394, 408, 451, 457, 464, 469, 470
Чанга Е. Я. — 410
Чемберджи Н. К. — 100, 101, 232, 238, 239
Червинский М. А. — 447, 448
Черная Ляля — 346
Чернецкий С. А. — 14, 97, 98, 101, 109
Чиаурели М. Э. — 468, 470
Чимакадзе А. И. — 298
Чимароза Д. — 321
Чичинадзе А. В. — 421
Чонкадзе Д. Г. — 409
Чугунов А. П. — 114
Чуковский К. И. (наст. фам. и имя Корнейчуков Н. В.) — 409
Чулаки М. И. — 89, 404, 408
Чуркин А. Д. — 66, 67, 80

Шабельский С. И. — 124, 130
Шаверзашвили А. В. — 211
Шамо И. Н. — 472
Шапиро М. Г. — 457
Шапиро С. Б. — 275
Шапорин Ю. А. — 9, 19, 51, 52, 153, 276—278, 289, 293—295, 296, 317, 328, 344—349
Шапошников А. Г. — 343
Шаргородский Л. М. — 124, 130
Шатуновский Е. Е. — 446
Шафер Н. — 438, 440
Шафир Б. — 279
Шахиди З. М. — 436
Шварц И. И. — 203
Шварц Л. А. — 454, 467
Шведов Я. З. — 14, 80
Шебалин В. Я. — 10, 19, 44, 49, 52, 153, 232, 233, 239—240, 249, 254, 256, 270, 276, 278, 297, 308—311,

330, 336, 350—355, 434, 435, 467, 469
Шебалин Д. В. — 35
Шевченко Т. Г. — 300
Шейблер Т. К. — 59
Шекспир У. — 271, 272, 273, 276, 278, 284, 350, 351
Шелест А. Я. — 381
Шёнберг А. — 24, 44, 60
Шеридан Б. Р. — 367, 368
Шираз (наст. фам. Карапетян) О. Т. — 276
Шмыга Т. И. — 438
Шнитке А. Г. — 32, 145, 192, 232, 328—330
Шолом-Алейхем (наст. фам. и имя Рабинович Ш. Н.) — 280
Шостакович Д. Д. — 3, 10, 17, 18, 19, 24, 28, 31, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 57, 63, 76, 78, 96, 106, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138—152, 153, 154, 155, 156, 157, 163, 168, 169, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 186, 192, 193, 194—201, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 218—222, 229, 231, 232, 233—237, 238, 239, 242, 246, 248, 249, 250, 257—266, 267, 270, 271—274, 275, 276, 277, 279—282, 284, 285, 287, 288, 294, 300, 303—307, 313—317, 320, 327, 330, 331, 333, 337, 350, 383, 421, 448—450, 455, 456, 467, 468, 470, 471, 472, 474
Шрейбер Б. — 473
Штейнберг М. О. — 134, 181
Штогаренко А. Я. — 9, 22, 56, 185, 288, 289
Штраус И. — 8, 70, 382
Шуберт Ф. — 271, 284
Шульженко К. И. — 7, 77, 85, 89, 90, 95
Шуман Р. — 271

Щедрин Р. К. — 32, 48, 49, 51, 53, 182, 203, 204, 206, 209, 210, 211, 213, 227, 228—230, 231, 419, 431, 432
Щербачев В. В. — 49, 169, 181, 186, 434, 469

Эйзен А. А. — 34
Эйзенштейн С. М. — 458, 459, 475
Эйслер Г. — 75
Эйфман Б. Я. — 388
Эйхенвальд А. А. — 22
Элиасберг К. И. — 8, 36
Эллер Х. Я. — 182, 232, 248
Эллингтон Д. — 92
Энке В. Р. — 332, 339
Эренбург И. Г. — 13, 301
Эрмлер Ф. М. — 168, 455
Эрнесакс Г. Г. — 36, 56, 288, 296, 322, 473
Эсхель А. А. — 452
Эшпай А. Я. — 32, 49, 181, 182, 204, 209, 210, 227—229, 231
Эшпай (наст. фам. Ишпайкин) Я. А. — 59, 228

Юдаков С. А. — 248, 276
Юдина М. В. — 33
Юзелюнас Ю. А. — 56, 184, 308, 404
Юрлов А. А. — 311
Юровский В. М. — 20, 203, 381, 389, 390, 402
Юрьева И. Д. — 78—79
Юткевич С. И. — 474

Якобсон Л. В. — 53, 381, 391, 392, 420, 421, 422, 425
Янет Н. Я. — 438
Янковский М. О. — 433
Янушите Л. — 452
Яншин М. М. — 367
Ярон Г. — 438
Яруллин Ф. — 23, 389, 390—392, 421
Ярустовский Б. М. — 133, 159
Яхин Р. М.-Х. — 59

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Музыкальная культура страны в годы Великой Отечественной войны и в первый послевоенный период (1941—1958). Общий обзор 5

Массовые музыкальные жанры

Песня 62

Вокальная и инструментальная музыка популярных жанров 82

Музыка для духовых оркестров 95

Музыка для оркестров народных инструментов 114

Концертно-филармонические жанры

Симфоническое творчество 40-х и 50-х годов 131

Камерно-инструментальные жанры 231

Камерная вокальная музыка 267

Кантатно-ораториальное и хоровое творчество 287

Музыкальный театр и музыка кино

Опера 40-х и 50-х годов 332

Балет 381

Оперетта 432

Музыка кино 453

Указатель имен 476

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 2
(1941—1958)

Учебник для студентов музыкальных вузов

Редактор *Т. Ершова*. Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова*. Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 4078

Подписано в набор 20.02.95. Подписано в печать 29.11.99. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. 30,5. Усл. п. л. 30,5. Уч.-изд. л. 36,0
Тираж 3000 экз. Изд. № 15102.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 1453