

RU

Россия XX века в призме музыкального искусства: 1950-е годы – Георгий Свиридов

Демченко А. И.

Аннотация. В данной публикации продолжается контекстуальный обзор отечественного музыкального искусства XX века. В этом очерке автор обращается к композиторскому творчеству Георгия Свиридова 1950-х годов. Большое внимание уделяется выдающемуся вокальному циклу «Песни на слова Роберта Бёрнса», в котором значимое место занимает тема человека из народа. Свиридов всесторонне раскрывает жизнеощущение такого человека, прибегая к демократизму музыкального языка и простоте выразительных средств. Значительное место в творчестве Свиридова занимает и «Поэма памяти Сергея Есенина». Отмечается наличие в этом произведении нескольких глубинных смысловых пластов. В 1950-е гг. Свиридов обращается к историко-революционной теме. Эта тема ярко отразилась в «Патетической оратории», отражающей поэтико-философское осмысление завершающего этапа Революции и первых лет Советской власти. В заключение говорится о кантате «Нет! Не верим!», в которой выражено трагическое ощущение конца великой державы.

EN

Russia of the 20th century through the prism of musical art: the 1950s – Georgy Sviridov

A. I. Demchenko

Abstract. This publication continues the contextual overview of Russian musical art of the 20th century. In this essay, the author turns to the compositional work of Georgy Sviridov in the 1950s. Particular attention is paid to the outstanding vocal cycle “Songs to Words by Robert Burns”, in which the theme of the man of the people occupies a central place. Sviridov comprehensively reveals such a person’s outlook on life, resorting to the democratic nature of his musical language and the simplicity of expressive means. A significant place in Sviridov’s oeuvre is also occupied by the “Poem in Memory of Sergei Yesenin”. The presence of several deep layers of meaning in this work is highlighted. In the 1950s, Sviridov also addressed the historical-revolutionary theme. This theme was vividly reflected in the “Pathetic Oratorio”, which offers a poetic and philosophical interpretation of the final stage of the Revolution and the first years of Soviet power. In conclusion, the cantata “No! We Do Not Believe!” is discussed, which expresses a tragic sense of the end of a great power.

Сви́ридов Георгий Васильевич (1915–1998), композитор (Россия). Начало высокого взлёта его творчества приходится на 1950-е годы, когда страна находилась на особом подъёме, специфика которого побуждала к интенсивной разработке историко-революционной тематики. Именно тогда Свиридов создал самые примечательные произведения в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента – «Поэму памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетическую ораторию» (1959). Царивший на том этапе социальный энтузиазм, стремление передать могучее, величественное в человеческой натуре породили в искусстве Свиридова ярко выраженную героико-эпическую настроенность, воплощая которую он утверждал пафос общенародных деяний и устремлений.

Отсюда начиналось главное в художественном наследии композитора, состоящее в том, что он как никто другой из отечественных композиторов XX века сумел с максимальной концентрированностью, силой и глубиной выразить суть русского национального характера. Его постижение в значительной мере связано с обращением к образам крестьянского мира как коренного ядра отечественного уклада, чем было продиктовано чрезвычайно широкое обращение к поэзии С. Есенина. Поднимая тему человека из народа, композитор

возвеличивает его облик, подчёркивая в нём такие качества, как мужество и прямодушие, стойкость духа и нравственная чистота (в числе ярких примеров – вокальный цикл «Песни на слова Роберта Бёрнса» (1955)).

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

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

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

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

* * *

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

Здесь итоговое и законченное воплощение получила одна из важнейших тем искусства середины XX века. Всё необходимое для её претворения композитор нашёл в наследии выдающегося шотландского поэта второй половины XVIII столетия, оказавшемся удивительно созвучным мироощущению живших в 1950-е годы. Причём творческая реакция Свиридова на попавший в его руки томик стихов оказалась настолько острой, что крупная девятичастная композиция была в своей основе написана всего за неделю. Вдохновенность создания этого произведения повела к соответствующему художественному эффекту. Первые исполнения цикла произвели ошеломляющее впечатление.

Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, покоряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: рядовой современник, человек из народа. Этой теме отвечал принципиальный демократизм музыкального языка, что высвечено обозначением жанра *«Песни...»*. Однако простота выразительных средств сочетается здесь с объёмностью обрисовки воссоздаваемых типажей, что находит себя в многообразии и глубине мыслей и чувств, в нравственной чистоте и в высоких этических принципах людей из низовой среды.

Широкий спектр граней положительного народного характера складывается в ходе развёртывания цепи контрастных портретов и зарисовок. Среди портретов – старик (№ 3 «Джон Андерсон») и деревенский юноша (№ 4 «Робин»), а также то, что непосредственно заявлено в заголовках отдельных номеров (№ 2 «Возвращение солдата», № 5 «Горский парень»).

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

Сильнейший контраст образуют номера предыдущей пары, композиционно находящейся в «точке золотого сечения». Первый из них (№ 6 «Финдлей») – мастерски разыгранная жанровая сценка, которая сплошь искрится неотразимо сочным, терпким юмором и представляет собой своеобразнейший вокальный «театр одного актёра», где посредством изобретательного «раздвоения» голоса передаётся буффонный диалог мужчины и женщины. И сразу же следует драматическая кульминация цикла (№ 7 «Всю землю тьмой заволокло»), поражающая амбивалентностью запечатлённого состояния: разгульное веселье застольной на грани трагизма как попытка утопить в чарке вина горе вечной нужды бедняка, стон отчаяния и рвущаяся изнутри мрачная мятежно-бунтарская нота.

Формируя всесторонний образ человека из народа, Свиридов не ставил перед собой задачу воссоздания шотландского колорита. По этой части в «Песнях на слова Роберта Бёрнса» встречаются только отдельные

штрихи (например, волюнчанный бурдон в № 4 и отголоски обработок шотландских песен, сделанных Бетховеном, в № 2). Композитор стремился придать циклу общечеловеческое звучание, опираясь прежде всего на близкие по направленности данному произведению традиции вокальной музыки Шуберта и Мусоргского (в том числе исходя в распевах из естественной речевой интонации).

При всём том Свиридов неукоснительно следует за шотландским поэтом в отношении того, что составляло пафос его творчества: возвеличение человека из народа, воспевание таких его духовных устоев, как мужество и прямотушие, стойкость духа и честность, верность и любовь. Прославляя тех, на ком, как говорится, земля держится, композитор широко вводит ресурсы эпической выразительности, будь то величая заторможенность движения (№ 3), могучий размах и громогласие утверждаемых императивов чести и совести (№ 9) или даже заведомый гиперболизм мощной первозданной силы (№ 5).

Всё это утверждалось в опоре на такие качества народной природы, как душевное здоровье и её неискоренимое жизнелюбие. Однако оптимизм героя свиридовского цикла отнюдь не прямолинеен. Поэтому воспроизводимые здесь раздумья, прошедшие горнило испытаний, несут в себе выношенную мудрость понимания мироустройства. И не случайно именно с этого начинается цикл (№ 1 «Осень»), репрезентируя трезвое осознание реалий, порождающих неизбежную противоречивость человеческого бытия:

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

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

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

Для примера можно сослаться на повороты музыкально-поэтического повествования в № 2. Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны. Внешне композитор самым непосредственным образом опирается на куплетную форму походной песни с чеканно-рубленным контуром вокальной линии и с простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом бодрого шага в партии фортепиано, но, гибко следуя за словесной канвой, он привносит в это вроде бы однотипное изложение множество ракурсов, в сущности, преодолевая музыкальную строфику, благодаря чему в конечном результате складывается поразительно многооттеночный портрет.

* * *

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

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

Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма, раскрепощения и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений). Атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную героико-эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой.

Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений – таких, скажем, как вокальные миниатюры «Ворон к ворону» и «Рыбаки на Ладоге», написанных в 1958 году, где благодаря исполнскому интонационному рельефу обрётён поистине богатырский размах. А в тех случаях, когда композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений. Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и в народе, взятом как целое. В это время главенствующим творческим принципом Георгия Свиридова становится то, что можно обозначить понятием *героико-драматический эпос*. Контуры данного понятия наиболее естественным образом связываются с обликом таких монументальных полотен, как «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

* * *

В «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) в полной мере и с исключительной силой открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь мощному творческому самопроявлению, как и в случае «Песен на слова Роберта Бёрнса», сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в своей основе произведение было написано всего за две недели.

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

При кажущейся простоте «Поэма...» по внутреннему своему строю стоит в ряду глубинно-философских концепций, обнаруживая по меньшей мере четыре слоя содержания. Первый из них связан с фигурой поэта, а другие – поданный в трёх измерениях образ России:

- с одной стороны, в ситуации начала XX века;
- с другой стороны, поднимая повествование в выси надвременных измерений;
- и в-третьих, наоборот, локализуя данное повествование проекцией на жизнь страны середины столетия, то есть на время создания произведения.

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

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

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

Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу. В немалом своём объёме данная драма эпохального разлома разворачивается в плоскости крестьянского мироощущения, что составляет важную особенность свиридовского ораториального действия.

Начнём рассмотрение именно с точки зрения только что отмеченного интерпретационного ракурса. Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы.

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

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

Строй музыки третьей части («В том краю») определяет особая «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении. Это тихое, мягкое настроение с наибольшей выразительностью воплощено в оркестровом ритурнеле с пением гобоя, звучащего как пастуший рожок. Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

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

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

В VII и VIII частях в двух гранях представлено грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение. Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ. Поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе. Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размахистой удалью и боевитой весёлостью (открытое, «зычное» интонирование в ритмах частушечного выплясывания на пёстром, нарядно-ярмарочном бурлении оркестровой педали).

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

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

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси.

В VII части пафос всеобщих катастроф воссоздаётся с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в искажённо-экспрессионистском, а в величаво-эпическом тоне. При этом вневременное звучание обеспечивается стиливым синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов. В следующей части разбитной частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременного социального празднества. Наконец, вечностное начало в обеих конкретно-исторических образных сферах проявляется в заметно объективистской тенденции, которая реализуется благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики и ввиду безраздельного господства эпического, всенародного, общезначимого.

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

В IV части («Молотьба») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающе-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Вечностный колорит этого действия основывается на модернизированной былинности, которая находит выражение и в замедленном, степенно-неспешном темпоритме, и в грузном, тяжеловесном интонировании (наиболее последовательно в «трудовых» движениях звукоизобразительных *ostinati* оркестровой партии), и в разнообразно претворённой архаизированной ладовости (гексахорд гармонического мажора и пентатоника с характерной её трактовкой в «языческом» плане). Идеальность образа состоит также в воплощении этого эпического обряда как празднества могучих деятельных усилий, что сказывается не только в общем бодром, радостном тоне, но и в открытых гимнически-колокольных звучаниях (особенно ярко в ц. 37).

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

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

Следующая часть завершает обряд таинства зарождения жизни. Здесь объективистски-эпический просветлённый колорит совершенно свободного говорного сказывания возникает благодаря тому, что изливается оно в нейтрализованных ритме и ладовости. Подобно тому, как участие тенора обнажает в сфере старой Руси скорбно-страдальческую направленность, так теперь звучание *solo* в ласковой, трогательно-бережной оркестровой среде призвано подчеркнуть особую нежность и хрупкость нарождающихся побегов юной жизни. Экстатическая вспышка всей фактуры в конце части своей восторженно-ликующей гимничностью венчает утверждение одной из вечных истин бытия.

Если V-VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II часть («Поёт зима») служит в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом. Это воплощение новых жизненных токов, восходящих в природной стихии раньше их проявления в «человечьем» виде, это обновление бытия, идущее из глубин первородной материи и устремлённое в перспективу («*Плывут в страну далёкую седые облака...*»).

В основном разделе рисуется властный, неудержимый «экспансионизм» молодой, безграничной силы. Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора. Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клокочущего фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй – атмосферу, в которой постоянно присутствует ощущение неизбежности и даже

неумолимости (наиболее отчётливо в оркестровой интерлюдии, где возникает впечатление неудержимо обрушивающегося обвала грандиозной стихии).

Ведущая образность данной части оттеняется характером двух контрастных эпизодов. Первый из них – середина основного раздела (с ц. 12) с изобразительными чертами («чирикание», восходящее к птичьим сценам «Снегурочки» Римского-Корсакова), которые усугубляют настроение жалостливости и сиротливости. Здесь словно бы рисуются в метафорической форме «жертвы» могучего потока, всё сметающего на своём пути. Второй эпизод – кода, основанная на коренном преобразовании исходного материала в тёплые и мягкие линии распева альтов, в радужно-лучезарные краски, возникающие в завораживающих фигурациях оркестровой фактуры и в сказочной темброво-гармонической колористике, венчаемой в конце «набухающим» полиаккордом.

Х часть («Небо – как колокол») становится финальной прежде всего потому, что в ней пафос надвременных категорий доводится до предела. Здесь раскрывается для данной концепции последняя из вечных истин: нескончаемость, безграничность и нетленность жизни. Осуществляется это утверждение в характере гимна-славления колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чём композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую значимость: «Небо – как колокол. // *Месяц* – язык. // *Мать моя* – Родина. // *Я* – большевик».

Воплощению космической грандиозности служит гиперболизированная величественность очертаний с сопутствующей заторможенностью движения и монументальнейшей пышностью подчеркнуто декоративной фактуры. Ощущение действия, происходящего как бы вне времени, усиливается благодаря своеобразной нейтрализации лада: центральный *As* дополняется звучанием минорных трезвучий снизу (*f*) и сверху (*c*), и на этой единой для данной части полифункциональной основе возглашается нескончаемо-вечный колокольный перезвон всего мироздания.

Лапидарные фразы хора звучат как заветы-заклинания. Этому впечатлению способствует остринатность произнесения, так как все фразы – не более чем варианты исходного оборота. В его интонировании, как и в общей грозовой набатности звучания, явственно прослушивается некая пронзительная нота, определяющая внутреннюю жертвенность происходящего. Тем самым подтверждается диалектика неотвратимого приношения Жизни на алтарь Вечности – приношения, осуществляемого в ходе бесконечного круговорота старого и нового, уходящего и восходящего потоков бытия.

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

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за всем этим, в конечном счёте, стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма. Характерное для этой лироэпики состояние подавленности осложняется и обостряется тем, что за прошедшие десятилетия Советской власти были в корне подорваны основы векового крестьянского уклада. Явью становилось то, о чём пророчествовал «последний поэт **деревни**»: «Скоро явится **железный гость**».

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения переключек с событиями начала XX столетия, – это и есть героико-драматический эпос. В «Поэме...» он нацелен на всемерное утверждение мужественного, могучего в народе и человеке. Если довериться художественно-историческому видению композитора, неисчислимо людское множество вставало в мощном развороте энергии, с исполинским размахом, исполненное оптимизма и воодушевления. Надо признать, что и в действительности тот этап был кульминационным в социальной истории Советского Союза.

Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и драматических преодолений, – вот на что был нацелен конечный пафос свиридовского творения.

* * *

Страна переживала в 1950-е годы небывалый подъём: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времён «оттепели» и, наконец, прорыв в космос – всё это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаком которых проводились радикальные преобразования начала века. Вот что стало причиной всколыхнувшегося интереса композиторов к историко-революционной теме, и именно в это десятилетие Георгий Свиридов создаёт всё примечательное в данной сфере.

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

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

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

Подобно «Поэме памяти Сергея Есенина», появившаяся три года спустя после неё «Патетическая оратория» (1959) может, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы. Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» внимание практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России (только II часть с определёнными оговорками может быть отнесена к линии старого мира). Каждая из семи фресок последовательно раскрывает один из завершающих этапов Революции и первых лет Советской власти.

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

Наконец, раскрытие идеи революционных преобразований осуществляется в «Патетической» в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторская сфера, медитативная линия и величальное начало. Причём облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медитативную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

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

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнажённо-мятежном духе вызова, не только в гиперболлизированно-укрупнённой призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, могучий богатырский разворот социального разлома соседствуют с абсолютной уверенностью в исходе борьбы. Такой синтез обеспечивается главенством мажорной окраски, но в мажор непрерывно внедряются гроздя малых секунд, а фундамент грузных, гулко «ухающих» оркестровых басов базируется на тритоновости.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни. Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации (суровый, мужественный дух революционной пролетарской песенности дополнительно усилен колоссальной мощью попевочной элементарности), тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы (буквально впечатывают неодолимую поступь масс), суровая строгость «ошетилившихся» гармоний, массивное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их грандиозное неумолимо-наступательное движение.

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

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

Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, непосредственное действие (как это было в I части) переходит в повествование о действии. Это именно рассказ – отсюда и свобода структурного развёртывания, и практически безраздельное господство открытой декламационности в вокальной строке. Ораторское начало преобразуется здесь в повествовательность, которая нераздельно сливается с действенностью, а в остальном сохраняются основные константы ведущей образной сферы: патетическое интонирование поэта-трибуна и напряжённый динамизм жизненной борьбы.

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

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

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

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

Там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, теряющий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание. Затаённый трагизм происходящего (гнетущая тишина с глухими, еле слышными «шагами» низких струнных) только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности. Так складывается сложная, необычайно достоверная картина со своим обликом, своим изобразительным рядом и своей экспрессией.

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

В IV части («Наша земля») встречаем ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха. За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем. В лучезарно-идеальное звучание инструментального ригурнеля привносится вместе с тем и оттенок высокой, эпически просветлённой печали, что сообщает настроению нечто извечно русское, национально неповторимое.

В «запевах» баса *solo* раздумье о Родине звучит как признание в любви, изливаемое в особом ракурсе – с сурово-грубоватой ласковостью, причём в этот угловато-нежный напев соответствующую поправку вносят мечтательно-лучезарные блики оркестра и волшеббно-экзотическое звучание вибратона, ведущего оркестровую тему Родины. Такой ракурс во многом определяется воздействием на «запевы» действенно-ораторской сферы. В первой строфе оно проявляется завуалированно – в виде говорного пения, идущего от непосредственного воспроизведения речевого интонирования. Во второй строфе это воздействие становится открытым – со вспышкой тревожно-драматического эпизода-дополнения на грузных и жёстких маршевых ритмах («Где с пулей встань, с винтовкой ложись...»).

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

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «*портретом на стене*») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение. VI часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание. Эта страница творчества композитора тем драгоценнее, что при несомненно философской природе своего дарования Свиридов очень редко обращался к открыто философскому типу высказывания.

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

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

предельно сосредоточенного, почти мучительного интеллектуального поиска, рефлексирующих блужданий разума в тенётах томительной тишины. Бас *solo*, опираясь на движение этой оркестровой фактуры, подхватывает и развивает скорбно-медлительный разворот философско-аналитического процесса в том же волнообразном раскручивании распетой речитации, вздымающейся с каждым витком выше и напряжённей.

На второй фазе-волне (с ц. 50) в соответствии со смысловым поворотом в тексте (о теневых явлениях, сопутствующих строительству новой жизни) в общем для всей части сумрачно-проблемном строе усиливается печать тягостности. Происшедший спад компенсируется активным подъёмом настроения на третьей фазе-волне (с ц. 54, констатации главного – свершений страны). На высшей точке этого постепенно «оживающего» состояния вспыхивает слово-реплика хорового *tutti* «Ленин!», которая слепящим лучом солнца, светочем надежды озаряет сумрак и тягостность предшествующих медитаций.

Впечатляющая сила данного момента определяется абсолютной неожиданностью вторжения хора – только единожды, без всякой подготовки, сразу же в высшем регистре и на *ff* (свидетельство полной свободы художественного мышления). Значимость кульминационного пункта тем ощутимее, что в этой наиболее проблемной, углублённо медитативной и усложнённо психологической из всех частей оратории устанавливается равновесие «отрицательных эмоций» и веры в победу позитивных начал. И при всей исключительной напряжённости состояния, при всей обременённости сомнениями и колебаниями, эта философская поэма воспринимается как монолог мужества, поддерживая тем самым героическую настроенность произведения в целом.

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Городсад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа. Сознательная «приземлённость» образа подчеркнута и введением вместо патетической укрупнённости произнесений солирующего баса «частого», дробного по ритму и «обыденного» по интонации «говорка» меццо-сопрано (этот голос использован только в одной части из семи – ещё один факт художественной свободы автора).

Большое изобразительно-выразительное значение приобретает оркестровый ригурнель, в звукописном ряду которого осязаемо предстаёт атмосфера первых социалистическихстроек, где будни переплетались с невзгодами и тревогами (переданное в музыке ощущение затаённых ожиданий и насторожённых вслушиваний). Однако цель этой созидательной жизнедеятельности и высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значимы, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводят в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанно желанное.

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

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

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

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

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

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

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых, широких и могучих интонациях. Эта символично-образная

перекличка дополняется интонационно-тематическими связями (ср., например, с материалом финала фанфарно-звонные обороты ц. 2 в I части).

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

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

Предстают эти грани под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

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

В данном отношении очень важным для стиля Свиридова становится соединение традиционности и новаторства. С одной стороны, прочная опора на высокие традиции русской музыки, опосредованные и непосредственные связи с народным песнетворчеством, глубинно классический дух отдельных образов и концепции в целом. А с другой – смелое новаторство, связанное с новизной темы и её самобытного воплощения в стихах Маяковского. Это новаторство, пожалуй, ярче всего выявилось в различных актах свойственной мышлению композитора художественной свободы.

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

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

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

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

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

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

Можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно как никто другой. Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть собственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах, титанизм дерзаний и созидательных устремлений.

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

* * *

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

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

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

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

Ощущение монолитности обеспечивается использованием строго ограниченного круга средств: несколько характерно свиридовских декламационно-песенных попевок для горизонтали и аскетично-скупая палитра цепочки аккордов для вертикали (с акцентом на суровой патетике звучания различных видов двойной доминанты). Партия солирующего баса ничем и никак не выделена в общем мелодическом потоке – это голос масс. Верхняя линия оркестра унисонной «тенью» следует за вокально-хоровой строкой, усиливая её, а нижние его пласты густыми педалями и пульсирующими органными пунктами создают фундамент звукового потока.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны – глубокая, безмерная скорбь практически без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи). С другой стороны – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, а величаво-горестной патетике придан внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора **«Нет! Не верим!»** и в ещё более заострённом скандировании этих лейтреплик оркестром (смысл: **«Вечно будет ленинское сердце // kloкотать у Революции в груди»**).

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

Грандиозность запечатлённого здесь обряда погребения-клятвы и общая мощь звучания настолько исключительны, что жанровое обозначение («Песня о Ленине») воспринимается как сугубо символическое, объясняемое желанием автора подчеркнуть массовую природу происходящего. По сути же эта вокально-симфоническая миниатюра с полным правом может быть отнесена к ораториальному роду. Так что более уместным представляется появившееся в одном из изданий название **«Песнь о Ленине»**, что так соответствует эпической природе произведения.

Внутренний смысл его трагедийного звучания видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930-1950-е годы. Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Приближался **«конец прекрасной эпохи»**, если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского.

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

* * *

Проследив эволюцию претворения историко-революционной темы в художественном наследии такого выдающегося её интерпретатора, каким являлся Георгий Свиридов, можно сделать вывод, что в силу отмеченных выше социально-исторических условий кульминационная фаза развёртывания данной темы приходится у него на вторую половину 1950-х годов. Основной массив сочинений композитора данного этапа выполнен в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена стал высшим художественным сплавом социальной направленности. В качестве исторической параллели имеет смысл напомнить, что в музыкальном искусстве великий немецкий композитор считается наиболее значительным выразителем идеалов Французской революции.

Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой посыл и гражданственно-

публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования.

Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и во всей отечественной музыке середины XX века. Стоит напомнить основные вехи её драматургии.

Чтобы причислить это произведение к рассматриваемому направлению, вполне достаточным следовало бы считать наличие массово-монументальных первой и последней частей, опоясывающих композицию аркой двух грандиозных фресок (Революция на марше и празднество победившего народа). В том же роде выполнена и сурово-гимническая III часть. Однако, не ограничиваясь этим, композитор вводит «инъекции» героико-эпического стиля и во все остальные разделы:

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

Совершенно уникальной особенностью свиридовского героического эпоса является то, что исключительный масштаб и грандиозность образов выводили звучание на едва ли не планетарные просторы и более того – возникало впечатление некоего вселенского действа. Частично прорывы в подобное измерение достигались за счёт «количества», то есть благодаря циклопическим исполнительским составам, которые в идеале представлял себе композитор. И когда «Патетическая оратория» прозвучала на сцене Кремлёвского Дворца съездов в исполнении семи больших хоров, сведённых воедино (600 певцов), он с удовлетворением отметил: *«Я давно мечтал о таком исполнении оратории. Чтобы была вот такая многотысячная аудитория, сцена, огромный хор».*

Но, конечно же, прежде всего космизм ораториальных полотен Свиридова базировался на гиперболизме собственно музыкально-выразительных средств. В «Поэме памяти Сергея Есенина» законченным выражением глобально-титанической образности становится финал. Передаче сверхграндиозности служит исполненная величественность рельефа, предельно насыщенная фактура и чрезвычайная заторможенность движения. Искомый художественный эффект рождается в синтезе этого монументализма, исключительной значительности произнесения и обрядовости, подчёркнутой нескончаемым колокольным перезвоном (лапидарные фразы хора возглашаются как сурово-жертвенные заклинания).

В «Патетической оратории» всечеловеческое *grandioso* сконцентрировано в крайних частях. С самого начала словно бы весь мир повергается в неслыханную оптимистическую катастрофу, в потрясениях которой рождается победный шаг обновлённой жизни. Ораторские кличи Поэта – это воззвание ко всему миру, в маршевых монологичных оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории. Очень характерен второй эпизод баса (ц. 5), где впечатление исключительности создаётся максимально укрупнённым интонированием солиста (позже оно подкрепляется хоровым унисоном), непривычно звучащей вертикалью (многосекундовое заполнение трезвучной аккордики в сочетании с квартоквинтовыми созвучиями) и включением «вечной» окраски органа.

Этот космизм подхватывается в праздничных провозглашениях финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор возносит мистериальное действо в запредельные выси, создавая обряд славления Революции в масштабах всего человечества. Колоссальность происходящего до высшей точки доводится в коде (ц. 66), где могучие утверждения баса-трибуна сливаются в едином порыве с множеством голосов, как бы несущихся со всех концов земли, а выход к ощущению наднационального осуществляется во многом благодаря опоре на пентатонную основу.

Георгий Васильевич Свиридов подал нам пример объективного отношения к коммунистическому прошлому и к тому грандиозному эксперименту, который проделала его Родина. К концу жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России. Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчёркивал: *«Такие события, как революции и гражданские войны, – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории»* (Свиридов, 2002).

Источники | References

1. Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф.

¹ Международный Центр комплексных художественных исследований;
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, г. Саратов

EN

Aleksandr Ivanovich Demchenko¹, Dr

¹ International Center of Complex Artistic Research;
Saratov State Conservatory, Saratov

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): ; опубликовано online (published online): 27.07.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальное искусство XX века; Георгий Свиридов; историко-революционная тема в музыке; вокальный цикл; 20th-century musical art; Georgy Sviridov; historical-revolutionary theme in music; vocal cycle.