

ГЕОРГИЙ
СВИРИДОВ



А. СОХОП

ГЕОРГИЙ
СВИРИДОВ

издание второе,
дополненное

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ~~«СОВЕТСКИЙ~~ КОМПОЗИТОР» МОСКВА 1972

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Георгий Свиридов — выдающийся композитор нашей эпохи, внесший громадный вклад в советское и мировое искусство, достойный наследник и продолжатель великих традиций русской национальной музыки. Его творчество заслуживает подробного и разностороннего рассмотрения в музыковедческих работах различных жанров — от популярных очерков до специальных теоретических исследований.

Настоящая работа задумана как монография обобщающего типа. Главное внимание в ней уделено жизненному и творческому пути композитора, а в анализах произведений — их идейно-образному содержанию.

Композиторская биография Свиридова не совсем обычна. Первые сочинения, сразу сделавшие известным его имя, — пушкинские романсы — написаны в 1935 году, когда их автору еще не было двадцати лет. Однако окончательно он обрел себя лишь спустя полтора десятилетия — на рубеже сороковых и пятидесятых годов. Тогда-то и начался расцвет его творчества, ознаменованный многими замечательно сильными и самобытными сочинениями, среди которых — вокальная поэма «Страна отцов» на слова А. Исаакяна, цикл песен на слова Р. Бернса, «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на слова В. Маяковского, «Курские песни», «Петербургские песни» на слова А. Блока.

Все эти произведения Свиридова резко отличаются по образному содержанию и стилю от большинства написанных им в конце тридцатых и в сороковых годах. Различия так велики, что кажется, на первый взгляд, будто перед нами два разных автора. В действительности же зрелые работы композитора закономерно продолжили одну из линий, проходящую через все его творчество, — линию вокальной музыки, связанной так или иначе с народной песней. Раньше она часто терялась среди других, отступая на второй план, и на нее не обращали должного внимания. Зато теперь проследить ее гораздо легче — подобно тому, как путь, ведущий к горной вершине, можно лучше увидеть тогда, когда она уже достигнута после долгого и извилистого подъема...

Вот почему в этой книге внимание распределяется между различными сочинениями Свиридова неравномерно. Основное место отведено его творчеству последних двух десятилетий, а из ранних произведений особо выделены вокальные, сыгравшие в становлении его индивидуальности наибольшую роль.

Во второе издание монографии включена новая глава, посвященная творческой деятельности Свиридова в 1961—1970 годах. Помимо этого расширено заключение, где более подробно охарактеризован стиль композитора. Наконец, дополнены список его произведений и библиография.

Глава первая

«О МОЯ ЮНОСТЬ!..»

Детство. Начало занятий музыкой. Годы учения в Ленинграде (техникум, консерватория). Раннее вокальное творчество: пушкинский цикл, романсы на слова Лермонтова, песни на слова Александра Прокофьева, хоровые произведения. Инструментальное творчество конца тридцатых годов.

В нескольких своих произведениях Свиридов обращается к одному и тому же историческому периоду — годам революции и гражданской войны. Дыханием этих лет овеяны и «Поэма памяти Сергея Есенина», и «Патетическая оратория», и некоторые находящиеся в работе новые сочинения. Привлекают композитора также первые годы мирного строительства («Здесь будет город-сад» из «Патетической оратории», музыка к кинофильму «Время — вперед!»).

Обращение Свиридова к этим историческим периодам объясняется главным образом глубокими идейными побуждениями — стремлением раскрыть решающую, переломную роль Октябрьской революции в судьбе России и русского народа. Но определенное значение имеет и то, что для композитора события, о которых повествуют Есенин, Блок, Маяковский, — это не далекая история, знакомая лишь по книгам, а пролог или начало его собственной биографии.

Георгий (Юрий) Васильевич Свиридов родился 3 (16) декабря 1915 года в городе Фатеже Курской губернии. Через много лет он назвал свой песенный цикл на слова С. Есенина — «У меня отец — крестьянин», и это название в некоторой мере автобиографично: отец Свиридова, Василий Григорьевич, был крестьянского происхождения. Получив образование, он стал почтово-телеграфным служащим. Мать композитора, Елизавета Ивановна, учительствовала.

Первые впечатления детских лет — а они запомнились на всю жизнь — у будущего композитора были связаны с природой средней степной полосы России, с трудом и бытом русского крестьянина, с жизнью утраченного в садах тихого уездного городка Фатежа. Свиридовы жили на окраине, на высоком берегу реки Усож, опоясавшей

город. Сразу за рекой начинались деревни. Стоило мальчику сбегать вниз и перейти на другой берег, как он попадал на луг, где играли крестьянские дети. Здесь он бывал очень часто, участвуя в играх, наблюдая сенокос, помогая пасти лошадей... И сегодня, когда слушаешь хор Свиридова на слова Есенина — «Табун», то невольно думаешь, что здесь композитор делится сокровенным, вспоминая о собственном детстве:

Погасло солнце. Тихо на лужке.
Пастух играет песню на рожке.
Уставясь лбами, слушает табун,
Что им поет вихрастый гамаюн.

Есенинское стихотворение заканчивается многозначительными строками:

Любя твой день и ночи темноту,
Тебе, о Родина, сложил я песню ту.

И Свиридов выделяет, подчеркивает в музыке эти слова. Русский сельский пейзаж и песня пастуха дороги ему не только своею красотой, но и тем, что вызывают мысль о всей родной земле, что это — частицы самого высокого, самого священного: Родины.

Такое восприятие Родины вообще характерно для Свиридова-композитора. Вспомним еще один, особенно показательный пример: четвертую часть «Патетической оратории» — «Наша земля», где говорится о любви советского человека к родной стране. В самом начале части, а затем и далее в оркестре звучат «свирельные» наигрыши флейты, напоминающей здесь пастуший рожок. Они рождают представление о степных просторах, о полях, овянных тихой грустью... Откуда взялся этот музыкальный образ среди суровых героических фресок, посвященных революции, борьбе и стройке? Как попал он в ораторию на слова Маяковского? Должно быть, оттого, что картины русской природы, полей, лугов и деревень, ставшие для композитора символом родной земли, запали в его память и сердце с самого детства.

С русской деревней частично связаны и первые художественные впечатления Свиридова. Сызмальства ему случалось слышать крестьянскую народную песню. Но одновременно глубокий отпечаток наложила на него городская культура, в частности бытовая музыка, звучавшая и дома, и вокруг. Рано узнал он русскую поэзию — Пушкина, Лермонтова, Некрасова.

Так будущий композитор еще в детстве соприкоснулся с природой и народной жизнью, с русской поэзией и песней — могучими источниками его творческого вдохновения в зрелые годы. И тогда же в его жизнь вошла революция.

Детство и ранняя юность Свиридова пришлось на первые годы Советской власти. В стране совершались гигантские революционные преобразования, происходила крутая ломка старого, в огне граждан-

ской войны и в борьбе с разрухой утверждал себя новый строй жизни. Мальчиком, а затем подростком Свиридов видел все это своими глазами. Навсегда сохранился у него живой интерес ко всему, что связано с революцией, — будь то ее документальные и художественные памятники, биографии ее участников или воспоминания о ней. И когда композитор обратился в своем творчестве к революционной эпохе, ему не понадобилось специальных исторических разысканий, чтобы ощутить ее обстановку и дух: он вырос в ее атмосфере, он сын этой эпохи...

Революционные события вторглись и непосредственно в жизнь семьи Свиридовых.

В 1917 году Василий Григорьевич вступил в Коммунистическую партию. Когда в Фатеже установилась Советская власть, он стал заведовать уездным отделом труда. В 1919 году его убили денкинцы.

В 1924 году семья переехала в Курск. Но связи с Фатежом и окружающими его селами не прерывались: сюда Свиридовы приезжали на лето.

В Курске Юрий Свиридов продолжал учиться в школе. Здесь началось его страстное увлечение книгами. Почти все свободное от школы время посвящалось чтению.

Лишь постепенно на первое место в кругу его интересов стала выдвигаться музыка. Начальные уроки игры на фортепиано он получил еще в Фатеже у домашней учительницы. Такие же занятия продолжались некоторое время после переезда в Курск. Но они казались мальчику скучными, все больше тяготили его и, наконец, прекратились. Гораздо больше, чем рояль, юного любителя музыки привлекала балалайка. У одного из школьных товарищей был этот инструмент. Свиридов стал учиться играть и вскоре уже подобрал по слуху вальс «Ветерок».

В Курске славился оркестр русских народных инструментов клуба сотворгслужащих. Дело это было новое, массовое развитие художественной самодеятельности в стране тогда еще только начиналось, но участники оркестра вели работу смело и с размахом. Его концертмейстер — домрист Иоффе, в прошлом скрипач — был большим энтузиастом музыкальной пропаганды в массах. По его инициативе в городе проводились лекции-концерты и музыкальные вечера, посвященные композиторам-классикам. Здесь исполнялись русские народные песни, произведения Чайковского, увертюра «Эгмонт» Бетховена, ля-мажорный полонез Шопена.

Свиридов поступил в оркестр, стал играть партию балалайки-секунды и превратился в ревностного участника всей работы этого самодеятельного коллектива. Знакомясь с не известной ему ранее музыкой, он все больше заинтересовывался ею. Любитель-балалаечник начал покупать все ноты, какие только попадались, и пробовал разбирать их. В городском саду он присаживался к эстраде, где духовой оркестр играл марши, танцы и поурри, а дома подбирал услышан-

ное на рояле и пытался сочинить что-нибудь в том же роде. Теперь он уже стал жалеть о том, что бросил занятия по роялю.

Подготовленный исподволь сдвиг произошел летом 1929 года, когда Свиридов решил поступить в музыкальную школу. На вступительном экзамене ему предложили сыграть что-нибудь на рояле. Никакого репертуара у него не было, и он исполнил... марш собственного сочинения, который назвал почему-то «Австрийским» (очевидно, по образцу тех, что слышал в городском саду). Педагоги смеялись, но — к их чести — разглядели в авторе этой наивной импровизации подлинные способности.

В музыкальной школе Свиридов стал учеником Веры Владимировны Уфимцевой — жены известного русского изобретателя Анатолия Георгиевича Уфимцева. Вскоре юноша подружился с семьей Уфимцевых и начал бывать в их доме. Здесь его ждало много интересного. Уфимцев был человеком разносторонних дарований, с богатым жизненным опытом. За его плечами стояла практика подпольной революционной работы, многообразная изобретательская деятельность в области авиации, энергетики, электротехники. Он любил и знал литературу, был другом Максима Горького. Общение с Уфимцевым и его рассказы дали Свиридову очень много. Расширился жизненный и художественный кругозор подростка, обогатились его интересы и знания.

С особенной благодарностью Свиридов вспоминает еще одного педагога по фортепиано — культурного и разностороннего музыканта Мирона Абрамовича Крутянского. Он был первым, кто посоветовал Свиридову целиком посвятить себя музыке.

Свиридов продолжал учиться в музыкальной школе и после того, как в 1931 году закончил девятилетку. Занятия музыкой все более захватывали его. В 1932 году один из близких друзей Свиридова по школе уезжал из Курска в Ленинград. Свиридов решил присоединиться к нему, чтобы продолжить музыкальное образование в большом городе. Осенью этого же года он поступил в ленинградский Первый (бывший Центральный) музыкальный техникум¹, в класс рояля к профессору Исае Александровичу Браудо.

Началась новая полоса в жизни Свиридова. Жилось ему в большом городе очень нелегко. Он поселился в общежитии, зарабатывал на жизнь, играя по вечерам в кино или ресторане, часто недоедал и из-за этого болел. Но все трудности преодолевались жаждой знаний.

Юноша, которому шел тогда семнадцатый год, приехал в Ленинград совсем еще «зеленым» в музыкальном отношении. Жизнь в Фатеже и Курске дала ему немалый запас слуховых впечатлений, связанных с народной песней и бытовой музыкой. Но профессиональной музыкальной литературы он почти не знал, ни разу не слышал симфонического оркестра, никогда не был в оперном театре, не видел гобоя,

¹ Ныне — Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского.

фагота и многих других инструментов. В Ленинграде Свиридов впервые соприкоснулся со средой профессиональных музыкантов, впервые стал бывать на концертах и спектаклях. Главное же открытие, какое он сделал для себя в Ленинграде, заключалось в том, что, оказывается, сочинению музыки можно учиться и что в музыкальном техникуме существует для этого композиторское отделение.

Свиридов пробовал сочинять еще в Курске. Но юный автор скрывал свои композиторские опыты от педагогов и товарищей по школе, опасаясь непонимания. Теперь, в Ленинграде, Свиридов твердо решил учиться композиции. Он написал две пьесы для фортепиано и в мае 1933 года был переведен на композиторское отделение техникума, в класс профессора Михаила Алексеевича Юдина. Уже через месяц новый студент представил на годичный экзамен первую законченную работу — Вариации.

В те годы Первый музыкальный техникум оспаривал у Ленинградской консерватории главенствующую роль среди музыкальных учебных заведений города. Здесь собралось много талантливой молодежи, съехавшейся из разных уголков страны. Незадолго до поступления сюда Свиридова техникум дал выпуск композиторов, которому мог позавидовать любой вуз. То были Н. В. Богословский, И. И. Дзержинский, В. П. Соловьев-Седой, Г. К. Фарди, Л. А. Ходжа-Эйнатов и другие ученики известного композитора и теоретика, выдающегося педагога Петра Борисовича Рязанова. Кроме них, в конце двадцатых и начале тридцатых годов здесь учились также А. М. Баланчивадзе, В. Р. Гокиели, Г. В. Киладзе, Ниязи, В. К. Томилин, С. Н. Богоявленский, А. Н. Должанский и другие композиторы и музыковеды, занявшие впоследствии видное место в советской музыке. Очень сильным был педагогический состав техникума. В частности, композиторские и теоретические дисциплины в разное время вели Б. В. Асафьев, А. К. Буцкой, Х. С. Кушнарев, Ю. Н. Тюлин, В. В. Щербачев, М. А. Юдин и ученики Щербачева — Б. А. Арапов, В. В. Волошинов, А. С. Животов, Г. Н. Попов, В. В. Пушков, М. И. Чулаки.

Все они выступали единым фронтом против устаревших академических догм преподавания, пылливо ища путей обновления музыкальной педагогики, ее сближения с жизнью, с творческой практикой. В поиски были вовлечены не только педагоги, но и студенты, и в техникуме царил атмосфера энтузиазма, кипела творческая жизнь.

В этом обновительном движении М. А. Юдин занимал умеренные позиции. Сочувствуя новаторским педагогическим устремлениям Щербачева и его школы, Михаил Алексеевич в своем творчестве большей частью оставался верен традициям Римского-Корсакова и Глазунова (он вышел из корсаковской школы). В тридцатых годах он писал главным образом кантаты и хоры, щедро используя полифонию и любовно стилизуя русскую крестьянскую песню с ее диатоникой и подголосочным складом.

В классе Юдина Свиридов пробыл около трех лет. За это время он написал десятки крупных и мелких сочинений, сразу обнаружив большую работоспособность и поразительную творческую плодотворность (хотя настоящего взаимопонимания с педагогом у него не было). Некоторые сочинения имели успех далеко за стенами техникума. Квартет для скрипки, флейты, альты и виолончели исполнялся в Малом зале Ленинградской консерватории, что, несомненно, было почетным для начинающего композитора. Скрипичная соната и Фортепианная сонатина игрались на концертах и по радио. Прелюдии для фортепиано и сонатина были, кроме того, приняты к изданию (но затем автора смутило их несовершенство, и он взял рукописи из издательства).

Тогда же Свиридов стал писать романсы и песни. В его обращении к вокальной музыке немалую роль сыграли влияние и пример товарища по техникуму, даровитейшего музыканта-самородка Ивана Матвеевича Глянько — автора прекрасной песни «В саду вишневом», которая долгие годы исполнялась на концертной эстраде (в частности, Ирмой Яунзем) как народная.

В конце 1935 года Свиридов заболел и уехал на время в Курск. Там он завершил цикл из шести романсов на слова Пушкина, начатый еще летом. Этот цикл принес молодому композитору первый большой успех и широкую известность. Романсы были изданы, их спел по радио певец и композитор О. С. Чишко, а вскоре (особенно, начиная с 1937 года, когда отмечалось 100-летие со дня смерти Пушкина) они вошли в репертуар многих выдающихся советских исполнителей, таких, как С. Я. Лемешев, С. И. Мигай, А. С. Пирогов, В. Р. Сливинский, Е. Б. Флакс.

В 1936 году Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию. Тогда же он стал членом Союза советских композиторов и был зачислен на стипендию имени А. В. Луначарского, установленную для творческой молодежи.

В консерватории Свиридов начал заниматься в классе П. Б. Рязанова. За четыре месяца до того, как его новый педагог оставил Ленинградскую консерваторию и переехал в Тбилиси, он сочинил цикл из шести фортепианных пьес и концерт для фортепиано с оркестром. Этот концерт был исполнен П. А. Серебряковым в сопровождении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского, имел значительный успех и впоследствии не раз звучал на эстрадах Москвы, Ленинграда и других городов (через три года композитор сделал вторую редакцию концерта, заново оркестровал его).

Одно из первых исполнений Фортепианного концерта Свиридова состоялось в ноябре 1937 года на Декаде советской музыки, проводившейся в Ленинграде в ознаменование 20-летия Советского государства. На этой же декаде впервые была исполнена Пятая симфония Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. К тому времени Свиридов был уже его учеником.

Шостакович начал преподавать композицию в Ленинградской консерватории в 1937 году. В его класс Свиридов, оставшийся без педагога после отъезда Рязанова, был зачислен одним из первых.

В консерватории существовало тогда несколько классов сочинения, во главе которых, в частности, стояли такие крупные композиторы и педагоги, как М. О. Штейнберг, М. Ф. Гнесин, Х. С. Кушнарев, М. А. Юдин. Теперь к ним присоединился Д. Д. Шостакович. Все они преподавали композицию по-своему, ориентируя учеников на различные классические традиции и современные течения. Это разнообразие педагогических устремлений (при единстве общих эстетических установок) порождало атмосферу творческого соревнования между классами, способствовало быстрому и успешному росту молодежи.

В конце тридцатых годов на композиторском отделении учились Борис Клязнер, Георгий Краснов, Владимир Маклаков, Михаил Матвеев, Георгий Носов, Вадим Салманов, а также безвременно погибший в годы Великой Отечественной войны Борис Гольц. Творческая жизнь на отделении была ключом. Но и в этой обстановке выделялись своей активностью ученики класса Шостаковича: Игорь Болдырев, Орест Евлахов, Юрий Левитин, Юрий Свиридов, Борис Толмачев, Галина Уствольская, Вениамин Флейшман и другие. Эту группу объединяли интерес ко всему новому в музыке, рвение в занятиях композицией и огромное уважение к руководителю класса.

Шостакович в те годы вступил в период большого творческого подъема. Из-под его пера одно за другим появлялись произведения, принадлежащие к лучшим достижениям советской музыки: Пятая и Шестая симфонии, Первый-квартет, Фортепианный квинтет. Естественно, что авторитет этого крупнейшего мастера и его воздействие на учеников были очень велики.

Для Свиридова Шостакович стал не только педагогом, но и — на многие годы — старшим другом, учителем жизни. «Встречи с Д. Д. Шостаковичем, а позднее и И. И. Соллертинским имели громадное значение для всей моей жизни, — пишет Свиридов. — Влияние этих двух людей на меня было очень велико, и я в значительной степени как человек и музыкант формировался под их воздействием»¹.

В 1965 году, когда Свиридову исполнилось пятьдесят лет, Шостакович поделился воспоминаниями о занятиях с ним в консерватории: «Он всегда поражал, просто поражал меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью. Быстро писал, очень быстро писал. На каждый, буквально каждый урок он приносил что-нибудь новое — пьесу для фортепиано, романс, песню. Кстати, Свиридов всегда очень хорошо играл на рояле — превосходный пианист! — и очень выразительно пел. И сейчас композитор лучше всех играет свою музыку, аккомпанирует певцам.

¹ «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., Музгиз, 1962, стр. 198.

Со школьной стороны в его сочинениях было все в порядке. Я, как педагог, терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придаться. Сам Георгий Васильевич проявлял самокритичность. Помню, он написал в те годы Фортепианный концерт. Отличное сочинение. Его неоднократно с успехом исполнял Павел Алексеевич Серебряков. Партитура хорошо звучала. Но Георгия Васильевича это не удовлетворяло, и он начисто переоркестровал сочинение...

На экзаменах в консерватории он, конечно, всегда получал «пять». Только один раз некоторые, я бы сказал, академически, именно академически настроенные профессора протестовали: Георгий Васильевич показал на экзамене песенки, песенки-шансонетки на слова Беранже несколько фривольного характера. Это была замечательная, яркая музыка... Очень они мне понравились.

Уже в те времена Георгий Васильевич всегда ставил перед собой и перед своим музыкальным творчеством высокие, очень высокие требования. Он всегда сознавал великое этическое значение нашего искусства. И не терпит никакого, я бы сказал, безыдейного звукоискусства, хотя никогда не устает постоянно пробовать новые формы, творить новый музыкальный язык для выражения своих мыслей.

Это сочетается у него с овладением большой настоящей культурой. Он отлично знает поэзию, литературу — русскую, английскую, немецкую, изучал историю, живопись. Надо сказать, что тогда в Ленинграде это не являлось чем-то исключительным.

В те годы параллельно с моим классом большой класс композиции вел М. Ф. Гнесин — человек очень одаренный, разносторонне образованный. Наши классы часто встречались: ученики Михаила Фабиановича ходили ко мне, а мой — к нему. Это способствовало расширению их кругозора, помогало набирать разные художественные впечатления. Высокой культурой во всей своей деятельности отличались и Щербачев, и Соллертинский, и Кушнарев. Такая была тогда в консерватории атмосфера. И в этой атмосфере развивалось дарование Свиридова; он приобрел подлинную творческую культуру, разносторонние знания¹.

О своем пребывании в классе Шостаковича Свиридов вспоминает:

«Мне довелось познакомиться с Дмитрием Дмитриевичем и стать одним из его учеников в тот период, когда талант его обрел полную зрелость и так ярко выразился в замечательной Пятой симфонии. Это вообще были яркие годы в области художественной жизни. Именно тогда, думаю, мне, в значительной степени сформировался тот новый стиль нашего искусства, в котором стремилось выразить себя новое, советское общество.

Занятия в классе Шостаковича, у которого я учился в Ленинградской консерватории с 1937 по 1941 год, были очень интересными и никогда не изглаживаются из моей памяти. Обучение композиции велось

¹ «Советская музыка», 1965, № 12, стр. 20—21.

серьезно, с крепкой опорой на классику, но с привлечением и более современного творческого опыта.

После индивидуальных уроков, заключававшихся в просмотре профессором ученических работ по сочинению или оркестровке, происходило слушание музыки, обязательное для всех. Большой частью играли в четыре руки, обычно Дмитрий Дмитриевич с И. Б. Финкельштейном, его ассистентом, весьма эрудированным музыкантом и превосходным пианистом. Иногда в исполнении участвовал кто-либо из студентов, прочие следили по партитуре; интересные и поучительные места отмечались профессором особо.

Невозможно перечислить то поистине гигантское количество произведений, которое было сыграно во время этих занятий, начиная с музыки старых мастеров и кончая самоновейшими произведениями, из которых, помню, сильное впечатление на меня тогда производила «Симфония псалмов» Стравинского, переложенная Дмитрием Дмитриевичем для четырехручного исполнения. Он охотно играл в классе также и свои только что созданные сочинения, никогда, впрочем, не выставляя их в качестве примеров для подражания.

Наряду с огромной общей культурой и поистине энциклопедическими знаниями в области музыкальной литературы наш профессор приносил в класс и ценнейший опыт композитора-практика.

Хотелось бы сказать еще об одном прекрасном качестве Шостаковича-педагога — его исключительно уважительном и необыкновенно доброжелательном отношении к ученикам. Влияние его на нас было очень велико»¹.

В классе Шостаковича Свиридов изучил множество образцов классической музыки, которых не знал раньше, и только теперь впервые, по существу, приобщился к музыке XX века, начав знакомиться с творчеством Малера и Дебюсси, Прокофьева и Шостаковича, Стравинского и Хиндемита. Быстрому овладению новой литературой способствовали его блестящая музыкальная память и умение играть «с листа» партитуры любой сложности.

Поток новых впечатлений захлестнул Свиридова. Пробуя свои силы в различных жанрах, он осваивает разные стили, учится на понравившихся ему произведениях так, как учатся начинающие живописцы, копируя картины признанных мастеров. Возникает множество крупных и мелких сочинений самого различного характера: циклы романсов и песен на слова Лермонтова, Блока, Беранже, А. Прокофьева, соната и другие пьесы для фортепиано, Первая симфония (впрочем, уничтоженная автором, который был неудовлетворен ею), Скрипичная соната, наконец, Симфония для струнного оркестра, созданная в 1940 году и исполненная впервые в конце того же года в Ленинградской филармонии на очередной Декаде советской музыки.

¹ «Советская музыка», 1966, № 9, стр. 7—8.

Круг жанров, представленных в творчестве Свиридова, расширяется. Он сочиняет музыку в честь 20-летия Ленинского комсомола, работает над опереттой «Настоящий жених» (поставлена не была), впервые встречается с кино и театром, создав музыку к фильму «Поднятая целина» (режиссер Ю. Я. Райзман) и к драматическим спектаклям. Обращается он и к хоровой песне. Для Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа написаны «Казачьи песни» и музыка к монтажу «Десять дней под Касторной». По заказу Ленинградского радио пишутся массовые песни и обработки русских песен для хора или солистов в сопровождении оркестра народных инструментов: «Славное море, священный Байкал», «Прогремела труба», «Вечерний звон», «Частушки» и другие.

Многие из новых работ Свиридова находят общественное признание. Так, «Песня девушки» на слова А. Чуркина получает премию на Ленинградском конкурсе массовых песен в ознаменование двадцатой годовщины ВЛКСМ. Выходят из печати также «Три песни на стихи А. Прокофьева» и романс «Соседка» из лермонтовского цикла. О молодом композиторе все чаще пишут в газетах и журналах, отмечая его талантливость и растущую популярность его творчества.

В ноябре 1940 года, на пороге окончания Свиридовым консерватории, Шостакович напутствовал своего ученика краткой газетной заметкой. «В текущем 1940/41 учебном году, — писал он, — Свиридов заканчивает свое музыкальное образование и выйдет на широкую дорогу композитора-профессионала. Его большой талант, молодость, жажда знаний, серьезное и критическое отношение к своему творчеству, разностороннее развитие вселяют в меня уверенность, что он займет почетное место в ряду советских композиторов»¹.

С этими итогами пришел Свиридов к 1941 году, к окончанию консерватории. Так завершился первый этап его творческого пути.

Произведения, созданные Свиридовым в тридцатых годах, можно разделить на две группы. Одну, большую по объему, образуют романсы и песни, а также некоторые близкие к ним по стилю инструментальные сочинения 1933—1937 годов. Другую — инструментальные произведения, написанные после 1937 года в классе Шостаковича.

Молодые композиторы, как известно, часто начинают с вокальной музыки. Здесь задачу облегчает наличие поэтического текста. Он становится источником конкретных образов, помогает построить форму, подсказывает мелодическую интонацию. Но не всегда бывает так, что в первых вокальных опытах уже обнаруживается индивидуальность начинающего автора. Для этого нужно, чтобы самой природе его дарования вокальность была ближе, чем инструментальность. Так было, например, с Глинкой и Мусоргским: их первые романсы гораздо ха-

¹ Д. Шостакович. Талантливый композитор. «Музыкальные кадры», 1940, 4 ноября.

рактнее для их творчества в целом, чем инструментальные «дебюты». И, напротив, Прокофьев, начав с вокальных работ (детские оперы и др.), впервые по-настоящему раскрылся лишь в фортепианных сочинениях. У молодого Свиридова обычный для ученика интерес к романсу и песне совпал с органической склонностью его творческой природы к конкретности образов и к вокальности, песенности музыкальной речи. Это во многом предопределило успех первых же его шагов.

Благоприятствовала его исканиям общая обстановка, сложившаяся в советском вокальном творчестве к середине тридцатых годов. Массовая песня, освободившись от рапмовских догм, вышла тогда на широкую вольную дорогу. Ее бурный расцвет содействовал развитию и других вокальных жанров: романса, оратории, оперы. В основе этих процессов лежали глубокие изменения в содержании и общественной направленности советского вокального творчества. Преодолев субъективистскую замкнутость и рационалистический аскетизм чувств, а в связи с этим — и недостаток распевности, характерные для двадцатых годов, композиторы пришли теперь к наиболее полному выражению вокального начала — к песенности. Поэтому они смогли воплотить богатый мир общечеловеческих чувств.

Эти новые тенденции проявились у самых, казалось бы, различных по своему индивидуальному складу авторов: от песенников И. Дунаевского, А. В. Александрова, В. Захарова и других до убежденных симфонистов Н. Мясковского (лермонтовские романсы) и Д. Шостаковича («Песня о встречном», музыка к кинофильмам); от создателей «песенных опер» И. Держинского, О. Чишко, Т. Хренникова до С. Прокофьева («Песни наших дней», «Александр Невский» и т. д.).

Особенно большую роль играло песенное начало в романсовом творчестве молодых ленинградских композиторов, принадлежавших главным образом к школе Рязанова. «Песни о Севере» И. Держинского, есенинские романсы В. Соловьева-Седого, ранние песни-романсы Н. Богословского, И. Глянько, Н. Греховодова, Н. Леви и ряда их сверстников — это страницы истории советского романса, в наши дни полузабытые или забытые вовсе, но заслуживающие серьезного внимания. То были поучительные опыты выработки — на основе современного восприятия крестьянской песни — оригинального вокального стиля, напевного и ясного, со свежими ладовыми оборотами и диатоническими гармониями.

В этих условиях и появились первые вокальные опыты Свиридова. Среди них выделился цикл на стихи Пушкина, включивший шесть романсов: «Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне»¹, «Зимний вечер», «Предчувствие» и «Подъезжая под Ижоры».

Эти романсы на первый взгляд не связаны ни сюжетным единством, ни специфически музыкальным (отсутствуют реминисценции,

¹ У Пушкина — «Няне».

лейтмотивы, обрамления и т. п.). Но все же перед нами не просто сюита, сборник или «тетрадь». Уже здесь проявилось столь характерное для Свиридова умение — создавать на основе разрозненных стихотворений самостоятельную цельную композицию. Ее цельность обнаруживается в полной мере, когда знакомишься с музыкой цикла. Но и до того, сопоставляя одни лишь тексты, можно ощутить, как от одного романса к другому протягиваются нити внутренних связей.

После первого романса — «осеннего» — следуют три «зимних». «Дорога» из второго романса словно устремлена к соседнему — «К няне». Там старушка няня еще только ждет опального поэта, а в «Зимнем вечере» они уже вместе, в ветхой лачужке, слушают завывания вьюги. Следующий романс «Предчувствие» начинается новым напоминанием о грозящих бурях. Но в противовес им впервые в цикле возникает светлая мысль о любви, продолженная в последнем романсе. Так намечается сквозная линия: от осеннего раздумья через зимние бури к весеннему расцвету чувств.

Первый романс «Роняет лес багряный свой убор» проникнут печальным, мрачным раздумьем. Это элегия. Но в ней нет того, что принято связывать с «элегичностью» — усталой грусти, безвольного уныния. Это действительно пушкинская элегия — строгая, благородно сдержанная, мужественная. Таково настроение, объединяющее оба музыкальных образа романса.

Начало его сурово: музыка рисует хмурый осенний пейзаж, передает тоску одиночества. Вокальная мелодия написана крупным штрихом. Она развертывается неторопливо, в импровизационно свободном переменном метре, с остановками мелодического движения — моментами раздумья. Ее рисунок размашист и угловат. Фактура фортепианной партии графична: октавные удвоения, одинокие подголоски, «пустые» квинты в басу, далеко раздвинутые крайние голоса. Воображению представляется осенний лес с голыми линиями сучьев на прозрачном фоне холодного неба...

Molto sostenuto

1
Ро-ня-ет лес багря-ный свой у-бор, с-ре-брит ма-роз у-вя-ну-ще-е по-ле,

Но пусть кругом холод поздней осени — в душе ссыльного поэта горит жар нерастраченных страстей, пламя любви к друзьям, жажда найти «минутное забвенье горьких мук». Это сопоставление, данное в пушкинских стихах, Свиридов тонко ощутил и передал очень выразительно. Во второй половине куплета музыка приобретает патетический оттенок. Переменный метр сменяется четким четырехдольным. Мелодия собирается вокруг призывной квартовой интонации и, распрямившись, поднимается к своей высшей точке, поддержанная мощными аккордами фортепиано. А затем, ниспадая, она впервые включает горестную интонацию задержания на словах «отрадное похмелье». Единственный раз прорывается глубокая мука, чтобы тут же спрятаться за броню внешней сдержанности.

Четырем пушкинским строфам, разнообразным по содержанию, у Свиридова соответствуют два совпадающих по музыке куплета. Образуется песенная форма, к которой композитор будет впоследствии обращаться очень часто. Ограничив возможности передачи в музыке смысловых оттенков каждой поэтической фразы, песенная форма в то же время позволила композитору достичь цельности, единства настроения, обобщенности образов. И когда начальная размашисто-угловатая мелодия, грустная, но суровая и величественная, проходит во втором куплете с новыми словами: «Печален я: со мною друга нет...», — каким возвышенным предстает перед нами облик героя, как прекрасно выражает такая музыкальная трактовка этих слов пушкинское мудрое величие духа в печали!

Два образа-картины нарисованы и в романсе «Зимняя дорога». Один — реальный: бег тройки в лунную ночь, другой — видение, мечта: свидание с подругой. Первый воплощен в простой песенной мелодии, напоминающей бытовую романс пушкинской поры. От того же жанра здесь и фигурации в аккомпанементе («разложенные» аккорды). Однако традиционный прием переосмыслен: сливаясь воедино в трепетный фон, в очень быстром темпе, фигурки аккомпанемента вместе с отрывистыми басами становятся изображением ровного стремительного скольжения саней.

Внезапной сменой характера музыки ознаменовано появление второго образа¹. Мысли героя прикованы к одной картине, одному видению («забудусь...», «загляжусь...»). В неоднократно повторяющихся коротких попевах — и грусть, и теплота ласкового обращения. Движение застывает. В басу — остановка на педали. Но органнй пункт — не тоника, а доминанта, и поэтому устойчивости нет: это — видение, а не реальность. А далее снова — бег саней...

¹ Новый раздел, контрастный предыдущему, в то же время музыкально связан с ним: фигура аккомпанемента из первого раздела, замедляясь, становится здесь нижним голосом.

Глубокой сердечностью и сыновней теплотой чувства трогает романс «К няне». Следуя за словами, музыка то выражает в напевном речитативе мысли поэта, обращенные к подруге его суровых дней (здесь вспоминается «Роняет лес...»), то переходит к песне, сопровождаемой ровным жужжанием аккомпанемента (движение спиц или веретена), когда в стихах возникает портрет «голубки дряхлой» («Ты под окном своей светлицы горюешь, будто на часах...»). А в момент кульминации — смысловой, но не динамической, так как звучит она тихо («тоска, предчувствия, заботы теснят твою всечасно грудь»), композитор говорит о переживаниях няни такими же речитативными интонациями, какие в начале романса передавали раздумье поэта. И тогда без слов раскрывается вся глубина душевной близости и взаимной преданности этих героев...

Некоторые образные мотивы второго и третьего романсов объединяет и по-новому трактует четвертый — «Зимний вечер». Опять звучит песня в духе бытового романса, рассказывающая о зимнем мраке, опять обрисован согретый лаской облик няни. Но контрасты стали значительно острее. Не мерный шум ветра, а зловещие завывания бури слышны в крайних разделах пьесы, в рокоте басов, захватывающих самый низкий регистр. С другой стороны, в среднем разделе музыка звучит спокойно, мягко, убаюкивающе. Как далекое светлое воспоминание детства всплывает прозрачный песенный напев («Спой мне песню, как синица тихо за морем жила...»)¹. Тем ярче оттеняется драматизм основного настроения, трагичность всей ситуации (поэт в ссылке). И когда заключительная фраза романса — «Сердцу будет всеелей» произносится медленно, тихо, вполголоса, возвращая нас к интонациям среднего раздела, к воспоминаниям о детстве («за водой поутру шла»), а за нею следуют зыбкие, тающие в воздухе звуки фортепианного заключения, то становится очевидным: забвение поэту приносят лишь думы о прошлом, тогда как его настоящее мрачно и как будто безысходно.

Но в следующем романсе — «Предчувствие» — уже брезжит проблеск надежды. Пусть герою снова грозят беды, пусть вера в будущее еще робка и призрачна, но ее поддерживают теперь и «непреклонность и терпенье гордой юности», и любовь. Сначала нанизываются чередой минорные интонации, словно прикованные к одному и тому же звуку (*соль-диез*), передающие душевное утомление и оцепенение. Однако вслед за ними в том же ритме «вспархивают» восходящие мажорные фразы, несущие облегчение, просветление. На этих фразах строится и заключительная кульминация романса («и твое воспомина-нье...»), где музыка утверждает душевную силу и стойкость героя. В его мрачный мир проник луч света...

¹ Этот краткий эпизод, выдержанный в народнопесенном духе, введен в романс много позднее, в конце пятидесятых годов, при подготовке новой редакции.

И вот, наконец, засияло ослепительно яркое солнце! С первого же такта заключительного ромansa «Подъезжая под Ижоры» появляется сверкающий до мажор, устанавливается легкое стремительное движение (мчится тройка!). Взмывает вверх ликующий фанфарный возглас певца. С ним «соревнуется» в перекличке фанфара фортепианной партии (почтовый рожок? или мелодия взметнулась вверх вслед за взглядом путника, что «взглянул на небеса?»).

2 Vivace

leggiere

Подъезжа́я под Ижоры́ в взгля́-

ff leggiere

нул на неба́са

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line starts with the tempo marking '2 Vivace' and the dynamic marking 'leggiere'. The lyrics 'Подъезжа́я под Ижоры́ в взгля́-' are written below the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'нул на неба́са' and the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern, including some sixteenth notes and rests. The dynamic marking 'ff leggiere' is present at the beginning of the piano part in the second system.

Так входит в музыку цикла дух молодости, увлечения, юмора, дерзкого вызова условностям, приобретающего временами даже оттенок озорства (первая вокальная интонация неожиданным образом близка началу «Марсельезы», на что обратила внимание критика тридцатых годов; после слов «Хоть вампиром именован я в губернии Тверской» в партии фортепиано пробегает целотонная гамма, заставляющая вспомнить о гликинском Черноморе).

В среднем же разделе («Упиваясь неприятно...») возникают мимолетные, но меткие зарисовки — одновременно и жанрово-бытовые, и психологические. Сначала, когда говорится о «хмеле светской суеты», музыка на миг приобретает нарочитый характер салонного ромansa, а далее на протяжении нескольких тактов композитор успевает набросать музыкальный портрет героини, обрисовать ее движение и речь («осторожный разговор»), свойственное ей сочетание внешней скромности и внутренней хитрецы («лукавые» форшлаги посреди спокойного, раз-

меренного движения). Потом — короткий миг дразнящей нерешительности («Если ж нет...»), и снова врывается нетерпеливо возбужденное движение тройки, летящей навстречу новым радостям, новой любви...

Пушкинский цикл Свиридова сразу завоевал слушателей. Но им восхищались, не имея еще возможности оценить его место в творческом развитии композитора. Теперь же можно взглянуть на это произведение в исторической перспективе — и становится ясным, что здесь, в этих скромных вокальных пьесах, заключены многие ростки зрелого творчества Свиридова.

Прежде всего характерна значительность и оригинальность замысла. Уже здесь предстает перед нами поэт-мыслитель, поэт-гражданин, который станет впоследствии излюбленным героем Свиридова. В отличие от большинства своих предшественников молодой композитор взял, главным образом, не любовную лирику Пушкина, многократно использованную в музыке, а такие стихи, которые не нашли воплощения в русской музыкальной классике: «Роняет лес...» (начало стихотворения «19 октября»), «Предчувствие», «Няне», «Подъезжая под Ижоры». Первые два из названных особенно интересны и важны тем, что передают переживания Пушкина, вызванные политическими преследованиями, которые он испытал в середине 1820 годов, ссылкой в село Михайловское, угрозами новых репрессий после 1825 года. Но и другие романсы, в соседстве с этими двумя, приобретают особый смысл. Все стихотворения, вошедшие в цикл, написаны примерно в одно время — с 1825 года по 1829 год, и, таким образом, он отражает настроения и переживания Пушкина в важнейший период жизни — непосредственно до и после восстания декабристов.

Примечателен также эмоциональный строй музыки. Непосредственность, прочувствованность, душевная теплота соединяются со строгостью и цельностью чувств, с мужественностью, которая отличает героя цикла так же, как она будет впоследствии отличать других свиридовских героев.

В пушкинском цикле Свиридов впервые поставил перед собой задачу воссоздать в музыке облик и внутренний мир далекой эпохи и сразу встал на верный путь жанровой характеристичности. Отсюда близость его романсов то к вокальным элегиям, то к бытовым романсам или народным песням пушкинской эпохи. В его творчество влилась струя интонаций, оставшихся еще с того времени «на слуху» миллионов как живые интонации быта, которые частично вошли и в современную песенность. Это позволило не только сохранить историческую достоверность образов, но и сделать Пушкина еще ближе огромной массе сегодняшних слушателей.

Несмотря на то, что Свиридов сознательно отталкивается кое-где от старинных бытовых жанров, его музыка вполне современна по звучанию. Это не музейная стилизация, а живое высказывание, очень искреннее и по-юношески прямодушное. В нем не ощущается никакой

предвзятости: композитор не отягощен ни желанием решить определенную формальную задачу, ни «установкой» на продолжение чьей-либо стилистической линии. Его музыка выражает самое непосредственное восприятие стихов Пушкина (творческая неопытность лишь помогла здесь Свиридову!). И поэтому, слушая цикл, можно определить, какие традиции вдохновляли автора, но трудно сказать, за кем именно он следовал, — в такой степени музыка окрашена его индивидуальностью. Достаточно вспомнить хотя бы «Подъезжая под Ижоры». Вот романс, который поистине открыл новую страницу в советской музыкальной «пушкиниане»: где еще до этого в ней представал такой образ поэта — молодого и дерзкого, живущего полной жизнью, без оглядки отдающего ее радостям, щедрого на увлечения, быть может, и недолгие, но всегда непосредственные и пылкие!

Индивидуален во многом и музыкальный язык цикла. Уже здесь на каждом шагу встречаешь типично свиридовские черты: диатонику русского народного склада, натуральную ладовость, плагальные обороты, секундовые и квартовые созвучия, септаккорды побочных ступеней и т. д. — и все это нередко в своеобразном преломлении. Типична и скупость, порою «оголенность» фортепианной фактуры. Правда, немало идет здесь от общих стиливых устремлений щербачевско-рязановской школы (в этом смысле показательна известная близость цикла Свиридова и первых вокальных опытов И. Держинского и В. Соловьева-Седого). Кое-что, по-видимому, нащупывалось молодым автором импровизационно (так что простота изложения — это пока что в большей мере результат стихийного тяготения к ней, чем сознательного самоограничения). Но в целом на музыке лежит неповторимая печать свежести, первозданности.

Цикл Свиридова — не обособленное явление в советском вокальном творчестве тридцатых годов. В этот период (особенно перед 100-летием со дня смерти Пушкина) пушкинская поэзия впервые широко вошла в советскую музыку. Появились пушкинские циклы Ю. Шапорина, Ан. Александрова, В. Шебалина, М. Коваля и других композиторов. У некоторых авторов (например, у М. Коваля) традиционный круг образов «пушкинианы» расширился, как и у Свиридова, в результате обращения к гражданской лирике поэта. Но и в этих условиях романсы Свиридова заметно выделились из общей массы, привлекли своим особым обаянием. Не по-юношески серьезные, эти произведения девятнадцатилетнего композитора вместе с тем по-молодому прямодушны и чисты. Это обеспечило «вешним первоцветам» свиридовской лирики долголетие, которого не обрели некоторые работы гораздо более опытных авторов. И теперь, спустя несколько десятилетий, уже не может быть сомнения, что пушкинский цикл Свиридова прочно вошел в советскую вокальную классику.

Позднее к шести романсам на слова Пушкина примкнул седьмой — «В о р о н к в о р о н у л е т и т». Известнейшие, много раз прив-

лежавшие внимание композиторов пушкинские стихи нашли здесь свежее, своеобразное прочтение. Не ворона и не «хозяйку молодую» характеризует музыка этого романса, а богатыря, что «лежит убитый в чистом поле под ракитой». Вот откуда появились неторопливо раскачивающиеся кварты и секунды в вокальной мелодии, напоминающей русский народный сказ, тяжелые ходы басов, мощные октавные удвоения, плотные аккорды и терпкие, суровые гармонические обороты в фортепианной партии. Вот почему эта музыка неожиданно близка к Бородину: шотландская баллада в пушкинском переводе прочитана Свиридовым как русская былина.

Иной оказалась судьба следующего крупного вокального сочинения Свиридова — цикла на слова Лермонтова, куда вошли семь романсов: «Парус», «Они любили друг друга», «Соседка», «Как небеса, твой взор блистает», «Горные вершины», «Она поет» и «Выхожу один я на дорогу». От пушкинского новый цикл отделен тремя годами. За это время Свиридов, закончив техникум и пройдя два курса консерватории, лучше узнал музыкальную литературу, стал гораздо опытнее, приобрел большую композиторскую технику. Все это сказалось в лермонтовском цикле: по «сделанности» и «умелости», по разнообразию приемов, по сложности композиции, гармонии, фактуры он несомненно выше пушкинского.

Это обстоятельство благоприятно повлияло на его оценку в профессиональных музыкальных кругах. Если пушкинские романсы, быстро завоевав аудиторию, тем не менее остались почти не замеченными критикой, то лермонтовские были поддержаны ею¹.

Однако непосредственности в новом цикле значительно меньше. Поэтому меньше в нем и своеобразия. И, несмотря на техническую слаженность, он скорее, чем пушкинский, может быть назван ученической работой.

Относительно большей самостоятельностью среди лермонтовских романсов выделяются «Парус», «Горные вершины», «Они любили друг друга» и, особенно, «Соседка». Не совсем обычно трактован, например лермонтовский «Парус». В музыке Свиридова мелькает изображение игры волн и свиста ветра, однажды, как яростный всплеск волны, возникает на мгновение страстный порыв к борьбе («а он, мятежный, просит бури...»), но господствует иное: образ бескрайней и безлюдной морской глади, трагическое ощущение одиночества героя и скованности его сил. В «Горных вершинах» музыка передает величие ночного пейзажа, полного «свежей мглой», она тиха, но торжественна, а потому отдых, о котором говорится в конце стихотворения, воспринимается как погружение в могучий покой вечной природы.

¹ См. статью В. А. Васиной-Гроссман «Романс и песня» в сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. I. (М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 228). См. также отзыв Н. Я. Мяковского в кн.: Н. Я. Мяковский. Собрание материалов в двух томах, т. II, изд. 2-е (М., «Музыка», 1964, стр. 256—267).

Оригинален также романс «Они любили друг друга», повествующий о чувстве глубоком и сильном, но скрываемом и оттого остро мучительном. Почти весь он идет на пианиссимо. Выразительная, «говорящая» мелодия, сопровождаемая терпкими гармониями, сразу обращает на себя внимание фригийским оборотом, в основную тональность си минор временами внедряются гармонии до минора¹. Все это придает музыкальному языку некоторое своеобразие.

Ярче и непосредственнее других романс «Соседка», завоевавший в свое время популярность на концертной эстраде. В нем Свиридов вернулся к стихии русского бытового романса, затронутой им еще в пушкинском цикле (на сей раз прямым «подсказом» было лермонтовское стихотворение, близкое той же стихии по теме и поэтическому языку). В песенно-романсовом духе выдержан, в частности, рельефный музыкальный портрет «соседки». Он примечателен не только мелодической яркостью, но и тем, что песенность здесь характеристична: интонации и ритм бытового городского романса-вальса (несколько цыганского пошиба) способствуют раскрытию индивидуальности героини — ее «плутовства» и страстности.

3 - Allegretto

У ме - реть бы уж мне в э - той клет - ке, ке - бы

не бы - ло ми - лья со - сед - ки!.. Мы прос -

¹ Образуется «фригийский пониженный лад» (по определению А. Н. Должанского), встречающийся в ряде сочинений Шостаковича.

- му_лись се_ год_ня с за_ рёй, в кив_ нул ей слез_ ка го_ ло_ вой.

Композитор пошел здесь вперед также в использовании песенного жанра и формы. В небольшом романсе встречаются и речитатив, и бытовая песня, и эпизоды в духе ариозо или баллады. Куплет стал теперь сложнее, богаче, он заключает в себе не один, как обычно, а несколько разных мелодических образов, причем третье проведение, в соответствии с драматическим смыслом текста, сильно отличается по музыке от первого.

К сожалению, остальные романсы лермонтовского цикла много слабее. Впоследствии Свиридов исключил из цикла два номера — «Она поет» и «Выхожу один я на дорогу». Сильно переделан романс «Как небеса, твой взор блистает»: устранены пестрота и дробность вокальной линии, гармонии, фактуры, некоторые речитативные разделы заменены распевными, усилена роль картинно-живописного начала в сопровождении. Кое-какие частные изменения, также ради большей простоты и цельности изложения, внесены в «Соседку».

Такая судьба второго цикла Свиридова очень примечательна. Написанный на более высоком техническом уровне, чем первый, он тем не менее потребовал переработки, тогда как наивные, казалось бы, пушкинские романсы не вызвали такой необходимости! Видимо, в них Свиридов был больше самим собою, чем в позднейших лермонтовских...

При переиздании лермонтовского цикла (в 1960 году) к пяти оставшимся романсам 1938 года прибавилось три, написанных в другие годы: «Силуэт», «Портрет NN (Подражание Даргомыжскому)» и «Тучки небесные». Лучшим из них представляется последний, выполненный хотя и в приглушенных тонах, но в широкой, обобщающей, можно сказать, эпической манере, с последовательным сопоставлением нескольких образов, из которых преобладающее значение приобретает образ бескрайнего простора, поглощающего и растворяющего в себе «страсти и страдания» людей...

Наряду с пушкинским и лермонтовским циклами в довоенные годы Свиридов написал еще немало других вокальных сочинений. Некоторые из них — как, например, цикл на слова А. Блока — продолжают главным образом традиционную линию лирико-психологического романса, представленную до этого в лермонтовском цикле. Есть в дово-

енном творчестве Свиридова и первые образцы иных вокальных жанров, которые станут впоследствии очень типичны для композитора, — характерного романса-портрета и романса-сценки. Таковы, в частности, «Песни на слова Пьера Беранже», из которых восстановлена автором и опубликована только одна: «Как яблочко румян» (перевод В. Курочкина). Близкая отчасти традициям французских эстрадных и уличных песен на стихи Беранже, а еще более — юмористических и сатирических романсов Даргомыжского («Червяк»), эта песня уже позволяет судить о замечательном таланте музыкального «портретиста», присущем Свиридову. Здесь есть и острота интонационной характеристики, и меткое воспроизведение всей «повадки» героя, и точный выбор нужного бытового жанра (в данном случае — шансонетки), которому приданы, благодаря своеобразию мелодики и гармонии, индивидуальные черты.

Особое место среди всех этих вокальных сочинений занимают «Песни на слова Александра Прокофьева». Они написаны в консерваторские годы, почти одновременно с лермонтовским циклом (1938). Но если в лермонтовских романсах Свиридов ушел от песенной простоты и наивной непосредственности пушкинских в сторону академизма, растеряв при этом многое из своей индивидуальности, то в прокофьевских он подхватывает и развивает как раз те тенденции первого цикла, в которых уже ярко сказалось его собственное, «свиридовское». От прокофьевских песен тянутся нити к вокальным произведениям пятидесятых годов, ко всем зрелым работам Свиридова. Они лежат на главной, магистральной линии его творчества и заслуживают поэтому большого внимания.

В прокофьевский цикл первоначально вошло шесть песен: «Свежий день», «Романс» («Ой, снова я сердцем широким бедую»), «Мне не жаль»¹, «Не боюсь, что даль затмилась» («Свадьба милой»), «Гармоника играет» и «Русская девчонка». Они посвящены любви: зарождающемуся чувству, разлуке любящих, а более всего — переживаниям человека, обманутого и покинутого любимой. Тематика, таким образом, самая традиционная для лирического романса. Но действующие лица здесь не совсем обычные для этого жанра — люди из народа, жители деревни или пригорода (слободы), речь которых близка крестьянскому говору, песне, прибаутке. Это предопределило жанровое своеобразие свиридовского цикла: композитор естественно потянулся не к романсу академического толка, а к песне. И если пушкинские романсы, при большой роли в них песенного начала, все же оставались романсами, то теперь Свиридов был вправе отказаться от этого обозначения и назвать свои новые сочинения песнями.

В некоторых из них под песней подразумевается обычный бытовой романс простого склада и куплетного строения. Такова мелодически

¹ Эти три песни были изданы (одной тетрадь) в 1939 году.

яркая песня «Ой, снова я с сердцем широким бедую», имевшая в редакции 1938 года название «Романс». Тогда в ней были обнажены черты, которые роднили ее как с многочисленными бытовыми романсами-вальсами XIX и начала XX века (тактовый размер $\frac{3}{4}$ и обозначение: «Просто, безыскусственно»), так и с лирическими песнями-романсами советских композиторов, возродивших во второй половине тридцатых годов этот жанр¹. У Свиридова — та же щедрая открытая эмоциональность, та же теплота и непритязательность выражения лирических чувств, те же истоки мелодизма (городская песня) и признаки формы (куплет с припевом). При всем том уже в первом варианте ему удалось избежать тривиальности, нередко присущей вальсовым бытовым романсам. Помогло в этом внедрение в городскую песню отдельных особенностей крестьянской (обороты натурального минора, дорийского лада и т. д.). В конце пятидесятих годов, перерабатывая песню, Свиридов постарался ослабить налет романсовости: дал обозначение «Широко, певуче», заменил трехдольный вальсовый размер шестидольным песенным, кое-где упростил гармонию, сделал ее более естественной и (опять же по-песенному) цельной. Изменилось и название: им стала первая строка текста.

Песней-романсом обычного склада является и «Мне не жаль, что друг женился...». В мелодии (менее яркой, чем в «Романсе») также соединяются интонации городской песенности и крестьянской, а фортепианная партия ограничивается скромной ролью аккомпанемента. Правда, здесь намечается стремление внести в песню черты портретности: первый раздел музыки поначалу характеризует героя, а второй рисует «лебедь белую», что «плывет» «за оградой-палисадом». Гибкими извилами ленты вьется здесь плавная мелодия. Но когда в конце романса оба эти раздела повторяются в сокращенном виде, то обмениваются своими значениями (первый проходит теперь со словами о геронне, а второй — о герое), так что портретный принцип оказывается проведенным не до конца.

«Мне не жаль...» — песня по сюжету безусловно грустная, но по настроению, по характеру музыки спокойно-сдержанная («объективная»), в целом довольно светлая (диатоника, преобладание мажора или натурального минора, гармонизованного с мажорной окраской, размеренный ритм и т. д.). И хотя поэт подчеркивает остроту переживаний героя («боль-досада грудь мою сегодня рвет»), иная позиция композитора оправдана тем, что он идет не от подробностей данного

¹ Надо заметить, что «Романс» Свиридова появился тогда, когда лирических бытовых песен-романсов (в частности, вальсовых) в советской музыке еще почти не было. Таким образом, он стал однем из самых первых образцов этого возрожденного жанра. Явные или скрытые переключки со свиридовским «Романсом» (получившим в свое время значительную известность) можно наблюдать в позднейших советских песнях: «Ты ждешь, Лизавета» Н. Богословского (некоторые характерные мелодические обороты), «Ты только одна виновата» И. Держинского (сходство и интонационное, и жанровое).

стихотворения, а от характера прокофьевской лирики в целом, с ее спокойствием, сдержанностью, объективностью, здоровым и цельным мироощущением.

Душевное здоровье и широта, цельность и чистота чувств еще в большей степени ощутимы в песнях «Свежий день» и «Русская девчонка». Этим качествам их героев чем-то сродни природа северной России, воспетая Прокофьевым: продутые свежими ветрами просторы, прозрачные студёные озера, полноводные плавные реки. Здесь широки горизонты, чисты и светлы краски, здесь все неторопливо, устойчиво, могуче... Такими предстают люди и природа «былинной стороны» в песне «Свежий день». В партии рояля — солнечный до мажор, ровное волнообразное покачивание, неумолчные металлические удары кварт и квинт (воздух звенит!), гулкие басы. Гудение и звоны летнего дня!.. В вокальной мелодии — упругие квартные взлеты и широкие раскидистые попевки:

С движением $\text{♩} = 72$

4
Текор

Свежий день крылом лебяжьим машет, люди носят август на рукавах

Вот солнце ненадолго скрылось за облаками — и линии стали мягче, а краски приглушеннее, с тем чтобы через минуту снова вспыхнуть и заиграть под солнечными лучами. Эта музыка прекрасно сливается с поэтическим описанием ветреного августовского дня. И хотя в тексте говорится также о душевных переживаниях героя, «темнеющего как туча», его мрачное настроение заслоняется светом и бодрящей свежестью, царящими вокруг.

В «Русской девчонке» напев, взятый обособленно, мог бы показаться несколько чувствительным, в романсовом духе. Но как он преобразуется на фоне картины, нарисованной в сопровождении! Здесь звучат звонкие наигрыши, пробегают короткие отрывистые подголоски, мелькают красочные гармонические пятна — и будто слышатся всплески чистой озерной волны, видятся летящие брызги, игра солнечных бликов на воде. Рождается ощущение бодрости и задора, вырисовывается облик живой, смелой, озорной девушки. А в четвертом куплете партия рояля заполняется новым движением — частым подзадоривающим топотом, и еще рельефнее и разностороннее становится об-

раз героини, бесстрашной и в пляске, и в любви. Так песня становится картиной и портретом.

Такое понимание песенного жанра в первой редакции прокофьевского цикла было дано у Свиридова лишь намеком и проявилось отчетливо лишь во втором варианте. В песне «Свежий день» при переработке намного возросла живописная образность фортепианной партии, появился контрастный эпизод в конце песни («Только я один грущу, Мария...»), делающий более выпуклой психологическую характеристику героя. В «Русской девчонке» фактически заново сочинено сопровождение (оно-то и описывалось выше).

Наиболее полно раскрывается умение Свиридова нарисовать картину объективной жизни в таких номерах прокофьевского цикла, как «Гармоника играет» и «Свадьба милой»¹. Обе они содержат вначале характеристику героев в «исходном» психологическом состоянии, а далее — рассказ о действии, которое из этого состояния происходит.

В словах песни «Гармоника играет» есть нарочитая простоватость и грубоватость («из-за какого звона такой пробел?», «товарищ, коё ж» и др.), но по существу идет разговор о серьезных вещах. И в музыке за внешней простотой «песни под гармошку», с ее несколько прямолинейными интонациями и однообразным, примитивным, на первый взгляд, аккомпанементом, скрывается настоящий драматизм.

Выразительна основная песенная мелодия. В ней слышатся и возбуждение, и тревога, передающие напряженность ситуации. Отразились в ней также прямота и ширь натуры обоих героев и даже отдельные нюансы их речи (хороша, например, интонация досады, «сокрушения»: «руки не подает»).

Постепенно мелодия насыщается речевыми интонациями, а затем переходит в речитативные реплики, выражающие недоумение и вместе с тем робость первого из действующих лиц. То говорит «обидчик», втайне сознающий свою вину перед товарищем, недовольство которого прорывается в «сердитых» аккордах, перебивающих эти реплики. Так из повествования вырастает действие, возникает диалог.

После непродолжительного раздумья собеседника возвращается начальная песенная мелодия. И продолжение песни становится по существу ответом в диалоге. Здесь в аккомпанементе появляются резкие sforцандо, мелодическая линия проникнута большим возбуждением, речитативные реплики полны угрозы и перебиваются уже не одиночными аккордами, а несколькими яростными ударами подряд. В заключительной же фразе мелодия размашисто взлетает к высшей точке, и в ней звучат отчаяние и решимость.

«Гармоника играет» — это, таким образом, драматическая «песня-сценка», песня-диалог, предтеча будущих аналогичных «вокальных сценок» Свиридова.

¹ Рассматриваются только новые редакции.

Такой же бытовой «сценкой», но с еще более развернутым действием, является «Свадьба милой». Ее исходный образ близок объективной лирике песен «Мне не жаль» или «Свежий день». Положение героя незавидное, ему впору плакать (невеста вышла замуж за другого). Но музыка светла, спокойна, пронизана ровным, бодрым движением. Далее, однако, идет нечто новое: неторопливое повествование перерастает в драматическую картину. Вот герой представляет себе изменницу на ее свадьбе, и колорит музыки мрачнеет, вокальные интонации приобретают жалобный оттенок, а в фортепианной партии возникает гармоническое «брожение». Приближается взрыв...

И герой начинает действовать: «Ну, тогда я встану с места д' и прищуру д' левый глаз...». Грузна и размеренна покачивающаяся «походка» аккомпанемента — так шагает захмелевший, хотя и полный решимости человек. Голос не вполне подчиняется ему, и поэтому вокальные интонации, выражающие и горькую обиду, и отчаянную удадь, причудливо изломаны, будто мелодия нечаянно, помимо воли поющего, поворачивает все время «не туда». А в партии рояля, в неожиданных ударах басов и разбросанных по клавиатуре резких аккордах, слышится стук кулаков по столу и звон разбитой посуды...

Смело $\text{♩} = 78$

mf (в образе, но не шаржируя)

5

Ну, тогда я встану с места д' и прищуру д' левый глаз,

mf

basso marcato

sf 8...

И, наконец, картину дополняют последние штрихи — плаксиво-жалобные (жаль самого себя!) прерывающиеся фразы («Раз четыреста, пожалуй, целовался я с тобой»).

Во всей этой зарисовке много юмора, наблюдательности, наглядности и остроты, заставляющих вспомнить «вокальные сценки» Даргомыжского («Титулярный советник», «Мельник»). Прямая переключка с ними видна даже в мелочах — в авторских обозначениях, обращенных к певцу: «Смело», «в образе, но не шаржируя». Так Свиридов возрождает прекрасную, но заброшенную традицию и развивает ее дальше, привлекая новый жизненный материал, обращаясь к иной обстановке и иным героям.

Интерес и ценность прокофьевского цикла — не только в своеобразной трактовке песенного жанра. Много живого и самобытного также в национальном характере этого произведения, в подходе композитора к русской песенности. Никакой стилизации, тем более никакого цитатничества, а русский склад музыки всюду несомненен и ярко выражен. Все дело, следовательно, в воспроизведении национального характера самих героев, особенностей их чувств и поступков, а с другой стороны — общих стилистических черт русской песни, ее ладового своеобразия в первую очередь. Направляемый еще ранее Юдиным и особенно Рязановым в сторону освоения русской народной (прежде всего крестьянской) песенности, Свиридов в прокофьевском цикле показал, что она органически близка ему как художнику и образным строем, и языком, и всем своим духом, что он способен не только передать ее свежесть и силу, но и обогатить ее новыми образами и красками. Однако в свое время этот почин не нашел поддержки ни в консерватории, ни за ее пределами, и после прокофьевского цикла Свиридов надолго отошел в своем камерно-вокальном творчестве от русской песни.

Наряду с крестьянской песней, соприкосновение с которой придало прокофьевскому циклу заметное своеобразие и обособило его от пушкинских и лермонтовских романсов, на стиль нового цикла (особенно в первой редакции) сильно повлиял и городской бытовой романс — жанр, уже «освоенный» Свиридовым ранее. Это влияние вполне оправдано: деревня, показанная в стихах А. Прокофьева, — не старая, а имеющая явные признаки XX века и, значит, испытывавшая разностороннее воздействие города. Достаточно вспомнить хотя бы речь прокофьевских героев (с такими словами, как «любимка», «фуражечка», «форсить», «фатовый» и т. п.). Правильнее даже сказать, что это не деревня, а слобода, и понятно, почему в 1958 году, объединив переработанные прокофьевские романсы с песней на слова М. Исаковского «Услышь меня, хорошая» (написана в 1948 году), Свиридов дал образовавшемуся в результате новому циклу название «Слободская лирика».

Завершая разговор о свиридовском вокальном творчестве довоенных лет, надо сказать и о хоровых произведениях: сюите «Казачьи песни» (пять номеров), музыке к программе (монтажу) Ансамбля песни и пляски Ленинградского военного округа «Десять дней под Касторной» (десять номеров) и отдельных песнях, написанных для Ленинградского радио («Давайте песню запоем», слова А. Прокофьева, «Прощальная песня моряков», слова Б. Лихарева, и др.).

Между ними много общего. Все они посвящены событиям гражданской войны или жизни современной Красной Армии, передают настроения и действия больших групп народа. Отсюда простота музыки и ее песенная обобщенность. В то же время по своему назначению — это концертные произведения, рассчитанные в основном на исполнение

профессиональными коллективами с обязательным инструментальным сопровождением. Вот почему здесь применены средства выразительности более развитые, чем в обычных массовых песнях, что во многом помогло композитору отойти от навязчивых шаблонов массово-песенного творчества тридцатых годов как в музыкальном языке, так и в композиции (отклонения от простой куплетности, несимметричное строение строфы и т. д.).

Рассказывая о современности, Свиридов обратился к некоторым жанрам современной массовой песни. У него встречаются и гимн-марш («Парад»), и походная маршевая песня («В буран», «Давайте песню запоем»), и образцы современной патриотической лирики («Край ты наш любимый», «В том краю», «Прощальная песня моряков»), и быстрые кавалерийские песни в духе распространенных в тридцатых годах «казачьих» песен советских композиторов («Наливались тополи», «За туманом за курганом», «С посвистом да с гиками»¹). Но наряду с этим — и тут ясно выступает индивидуальность Свиридова — в ряде случаев он черпает песенные жанры непосредственно из народной крестьянской (реже солдатской) песни, минуя массовую.

Язык же всех этих произведений идет от русской крестьянской песни с ее ладовым своеобразием, ритмическими особенностями, подголосочной полифонией. При этом всюду много выдумки и вкуса — в мелодике, гармонии, хоровой и инструментальной фактуре (подголоски, «гармошечные» фигурации и т. д.). Как и в прокофьевском цикле, русское народное предстает здесь как здоровое, цельное, свежее, сильное.

Свиридовские хоровые произведения тридцатых годов выразили чувства и настроения, которыми жил весь народ: любовь к родной стране, мужество, оптимизм. Но массового распространения они не получили. Для этого было несколько причин. Одна из них — та, что даже там, где песни близки по жанру массовым, Свиридов, сторонясь банального, почти полностью отказался от опоры на интонации современного музыкального быта. Его попевки свежи, сочны, но взяты вне эпохи. Помешали массовости его песен также недостаток личного лиризма и теплоты, их явно ощутимая холодноватость даже там, где речь идет о любви. Наконец, сыграла некоторую роль сравнительная сложность формы, связанная с концертным предназначением песен.

Одна из рассматриваемых работ, «Десять дней под Кастроной», представляет собой интерес и как опыт синтеза нескольких искусств: музыки, литературы и танца. Это — сценическая композиция (созданная по образцу музыкально-литературных монтажей Краснознаменного ансамбля), в которой чередуются рассказ чтеца, пение и пляска, объединенные одним сюжетом (разгром мамонтовцев Первой

¹ Ср. с такими песнями того же периода, как «Казачья-кавалерийская» В. Соловьева-Седого. «То не тучи — грозовые облака» братьев Покрасс, «В путь-дорожку дальнюю» М. Блантера.

Конной армией). Героические эпизоды сменяются сатирическими, лирика соседствует с шуткой.

Композитору в этих условиях мало было передать в песне общее настроение текста — от него требовалось дать характеристику конкретной ситуации, определенного действующего лица, создать «песни-сцены» и «портреты». Свиридов охотно пошел навстречу таким требованиям, близким его натуре, выполнив их в ряде случаев блестяще («Песня кашевара»). И, несомненно, приобретенный в этой работе опыт сыграл свою роль в творческом формировании будущего автора есенинской поэмы, пяти хоров без сопровождения, «Патетической оратории».

Таковы вокальные произведения довоенных лет. Они дошли до наших дней не полностью. Но и по изданным работам видно, что это — цветущая и плодоносная ветвь творчества молодого Свиридова.

Труднее составить достаточно полное впечатление об инструментальных сочинениях этого периода. Из них сохранились в рукописи лишь немногие и не издано ни одно.

Значительную часть этих произведений Свиридов написал в техникуме и на первом курсе консерватории. Судить об их общем характере можно по циклу («тетради») из шести фортепианных пьес, законченных в декабре 1936 года, в классе Рязанова. Они показывают, что Свиридов, как и его педагог, шел тогда в инструментальном творчестве большей частью от русской крестьянской песни, воспроизводя и ее мелодико-ритмические обороты, и фактурные особенности (подголоски), и ладово-гармонический строй. Некоторые пьесы написаны в народно-танцевальном духе. В то же время есть в этой тетради и странные «общелирической» и «общедраматической» музыки, где трудно сказать, чье влияние преобладает — Шопена, Чайковского или Рахманинова, но лица самого автора не видно. В целом цикл содержит несомненные задатки самостоятельности, хотя выявлены они еще по-ученически робко и непоследовательно.

Неизмеримо более значительное и яркое произведение — Первый фортепианный концерт. В нем Свиридов тоже идет от народной инструментальной музыки и песни. В частности, он строит форму из последования разнохарактерных песенных эпизодов (В. Цуккерман, не одобрявший такой драматургии сочинения, назвал его «концертом-чашушкой»¹). Много здесь наивного и незрелого также в других сторонах замысла и технического выполнения, в том числе в оркестровке (в 1939 году концерт был переоркестрован). Простота этой музыки — результат пока что не только отбора средств, но и, порою, их бедности. Отсюда — нападки критики на молодого автора.

Но есть в концерте и нечто такое, мимо чего нельзя было пройти

¹ В. Цуккерман. Несколько мыслей о советской опере. «Советская музыка», 1940. № 12, стр. 75.

чуткому слушателю и что привлекло к нему симпатии публики. Это — те черты раннего Свиридова, которые проявились и в его первых романсах и песнях: искренность, юношеская воодушевленность, самобытный мелодический дар, свежее ощущение русской народной песенности. «В нем, — пронизательно писал о концерте В. Богданов-Березовский, — чувствуется блеск и игра настоящего дарования. Еще неширок кругозор композитора, еще порою неряшлива форма и фактура, еще оркестр его — совсем не оркестр, а какая-то «сфера гармонизации», но в свободном излиянии музыки, в смелых и резвых мелодических оборотах, в ритмической и темповой ее беспокойности нетрудно увидеть «биение» молодого и здорового таланта»¹.

Фортепианный концерт и предшествующие инструментальные пьесы Свиридова, примкнув по своему стилю к его вокальным сочинениям тридцатых годов, образовали вместе с ними единое целое. Здесь ярко выявилась талантливость молодого композитора, и уже казалось, что он нашел себя, что его индивидуальность именно такова, какой она предстает в этих работах. «Музыка Ю. В. Свиридова отмечена простотой и ясностью фактуры и широкой песенностью, — писали о нем в 1938 году. — Молодой композитор плодотворно использует в своем творчестве народнопесенные интонации. Наиболее близкая ему сфера — стихия лиризма»². И это не было единоличным мнением — «таков был общий глас».

А тем временем в творчестве Свиридова совершался резкий поворот. И обозначился он именно в инструментальных жанрах. В этой области уже и раньше сказалось первое воздействие «новой музыки», с которой Свиридов начал знакомиться только в 1935 году, услышав «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Отпечаток знакомства с нею лежит на его фортепианных прелюдиях того же года. Но впечатления оказались нестойкими, поскольку ни в более позднем концерте, ни в шести фортепианных пьесах они не ощущаются. Новый период начался лишь тогда, когда Свиридов стал учеником Шостаковича и «окунулся» в музыку XX века. Три звезды засняли тогда на его небосводе, затмив прежние увлечения, — Малер, Стравинский, Шостакович. И он ринулся вдаль, ориентируясь на них. К этому новому периоду из числа довоенных сочинений принадлежат Первая симфония, фортепианная и скрипичная сонаты, Второй фортепианный концерт (законченный уже во время войны, в 1942 году) и, наконец, Симфония для струнного оркестра³.

¹ В. Богданов-Березовский. Декада советской музыки. «Искусство и жизнь», 1938, № 1, стр. 47.

² «Советские композиторы», вып. I, изд. Ленинградской филармонии, 1938. Статья «Свиридов».

³ Все эти произведения, кроме последнего, публично не исполнялись, не были изданы и не сохранились. Фортепианная соната 1944 года — новое сочинение, никак не связанное с довоенным.

В Струнной симфонии все неожиданно для тех, кто знает Свиридова лишь по его ранним сочинениям: не спокойное элегическое раздумье или юношеская радость жизни, а мрачное самоуглубление, не мужественная сдержанность, а нервная возбужденность, не прямоту и непосредственность, а рассудочность и изощренность. Сквозь эти качества пробиваются, хотя и не всюду, настоящая глубина чувства и драматическая сила.

Жестко звучит анданте — самая своеобразная, запоминающаяся из четырех частей симфонии. С железной неумолимостью движутся и сцепляются голоса полифонической ткани, упорно «гвоздят» слух резкие акценты. Это — апофеоз конструктивизма, подавляющего беспощадной строгостью логики. Если в анданте ощутимо воздействие неоклассицизма Стравинского, то в первой части молодого композитора вдохновляли Малер и Шостакович (Пятой и Шестой симфоний). Моменты размышления и драматические всплески чередуются со светлыми страницами, где умиротворенно звучат голоса природы.

Светлые образы имеются также во второй части — скерцо — и в финале. В большинстве своем они облечены здесь в форму стремительных танцев, близких галопу (скерцо), что «выдает» их происхождение от сходных образов музыки Шостаковича. Наконец, местами виден прежний, хотя и возмужавший Свиридов с его искренней эмоциональностью и самобытностью. В этом смысле наиболее примечателен финал, где очень энергичному размеренно упругому движению начала отвечает в середине части выразительная напевная тема, отличающаяся напряженностью скорбного чувства, сдержанностью и в то же время теплотой.

Симфония для струнного оркестра показала значительный рост профессионального мастерства Свиридова, достигнутый в классе Шостаковича. В границах сравнительно небольших по объему частей (по размерам его Симфония приближается к симфониетте) Свиридов добился стройности формы, сжатости изложения. Верно почувствовав природу струнного оркестра с темброво однородной звучностью, он широко использовал полифонические приемы, вплоть до линейного контрпункта (местами при этом возникают политональные наслаения)¹.

В целом Симфония явилась произведением интересным, но противоречивым и незрелым. Пример Шостаковича и других авторов, влиявших на Свиридова, пробудил в нем стремление к драматической конфликтности и острому психологизму. Но ни собственного отношения к сложным жизненным проблемам, ни достаточного музыкального опыта у молодого композитора еще не было, и это, естественно, обрекло его на несамостоятельность или отвлеченность образов и преувеличенное

¹ Более подробное описание Симфонии и анализ ее структуры можно найти в статье Ю. Вайнкопа «Две симфонии» («Советская музыка», 1941, № 5).

внимание к новым формальным задачам, при утере ряда ценных качеств, присущих его музыке раньше.

Таким представляется место Симфонии для струнного оркестра в творческом развитии Свиридова сегодня, когда можно сопоставить это произведение не только с предшествующими, но и со многими последующими. В свое время подобная оценка была еще невозможной, хотя некоторые намеки на нее уже высказывались. Они содержались, например, в том общем мнении, которое было высказано при обсуждении симфонии в Ленинградском Союзе советских композиторов. В отчете о прослушивании, в частности, говорится: «Симфония отмечена высоким профессиональным уровнем композиторской техники, свидетельствует о значительном росте культуры композитора, изобилует интересными творческими находками. При обсуждении симфонии отмечались новизна и самобытность — не без влияния Стравинского, — хорошая полифоническая техника, яркая эмоциональность музыки, отличное знание выразительных средств струнного оркестра. Вместе с тем внимание автора было обращено на наличие непреодоленных соблазнов формального новаторства, некоторую абстрактность музыки медленной части симфонии, недостаточную песенность»¹.

Знаменательное предсказание сделал в своей статье о Симфонии Ю. Вайнкоп: «Нам кажется, что композитор еще должен будет вернуться к широким мелодическим линиям, повышенной эмоциональной «температуре», свойственной его индивидуальности, к народности своего музыкального языка, к столь близкой ему сфере лирики. Но вернуться, основательно обогатив арсенал выразительных средств, расширив свой музыкально-культурный кругозор, овладев высокой композиционной техникой, укрепив формальную основу и обогатив язык своих сочинений»².

От Симфонии для струнного оркестра пролег прямой путь к инструментальным сочинениям сороковых годов. Об этом времени и пойдет дальше речь.

¹ «Хроника. В Ленинградском Союзе советских композиторов». «Советская музыка», 1940, № 12, стр. 105.

² Ю. Вайнкоп. Две симфонии. «Советская музыка», 1941, № 5, стр. 25.

Глава вторая

«ТЯЖЕЛЫЙ ГРОМ ВОЙНЫ»

В годы Великой Отечественной войны. Массовые патриотические песни. Музыкальная комедия «Раскинулось море широко». Фортепианная соната, трио, квинтет, партиты и другие камерно-инструментальные произведения. Вокальное творчество: «Песни странника», сюита на слова В. Шекспира, романсы-песни на слова советских поэтов, «Детский альбом». Работа для театра и кино. Оперетта «Огоньки».

В июне 1941 года Свиридов закончил учение в консерватории. В первые же дни Великой Отечественной войны он был зачислен курсантом военного училища, где пробыл до конца 1941 года, когда его демобилизовали по состоянию здоровья (с детства он страдал сильной близорукостью). Из Уфы, где находилось тогда училище, Свиридов уехал в Новосибирск. Здесь во время войны действовали в эвакуации крупнейшие ленинградские учреждения искусств: Филармония, Академический театр драмы имени А. С. Пушкина. В Новосибирске Свиридов жил и работал до 1944 года. Война еще не закончилась, когда он возвратился в Ленинград. Там и протекала его дальнейшая творческая деятельность вплоть до 1956 года — года переезда в Москву.

Еще в самом начале войны, когда все советские композиторы обратились к песенному жанру, Свиридов написал первые свои песни для фронта и среди них — «Песню смелых» на слова А. Суркова. В Новосибирске к ним прибавились новые. Лучшей из них была «Песня 5-й Сибирской гвардейской дивизии».

С темой войны, с образами ее героев композитор встретился и в своих театральных работах. В частности, он написал музыку к спектаклю Театра имени Пушкина — «Русские люди» К. Симонова. Песни из этого спектакля стали популярными, обрели самостоятельную жизнь за стенами театра. Свиридов выполнил музыкальное оформление и некоторых других постановок того же коллектива — «Кремлевских курантов», «Отелло», а также ряда спектаклей московского Камерного театра, находившегося в Барнауле.

Самой крупной из театральных работ Свиридова за годы Великой Отечественной войны явилась музыкальная комедия «Раскинулось

море широко», поставленная Камерным театром. Пьеса В. Азарова, В. Вишневого и А. Крона, написанная в осажденном Ленинграде, посвящена жизни и борьбе балтийских моряков в годы войны. Героика, драматизм, патетика соединяются в ней с лирикой и хлестким юмором, «соленой» морской шуткой: пьеса была предназначена для постановки в Театре музыкальной комедии. Но все же как либретто оперетты она необычна. Правда, еще в конце тридцатых годов в советскую оперетту получили доступ темы гражданской войны («Свадьба в Малиновке») и будней нашей армии («На берегу Амура» и др.), но решались они преимущественно в плане бытовой комедии. Теперь же в жанр оперетты вошла комедия героическая.

Все это ставило перед композитором нелегкие задачи. Надо было учитывать специфику жанра, не утяжелять спектакля и в то же время передать пафос пьесы, не опояляя ни малейшим образом ее героев, столь непривычных для оперетты. О том, насколько справился Свиридов с этими задачами, свидетельствовала судьба комедии. С его музыкой она была поставлена в ряде театров страны¹ и всюду имела большой успех. В то время «Раскинулось море широко» оказалась единственной советской опереттой, полноценно воплотившей тему Великой Отечественной войны. Она заслуживает интереса и в наши дни — об этом красноречиво говорит опыт Центральной студии телевидения, возобновившей ее в 1960 году в качестве телевизионного спектакля.

Партитура музыкальной комедии Свиридова невелика по объему (в этом смысле, по месту музыки в нем, спектакль стоит ближе к водевиллю, чем к настоящей оперетте) и включает пятнадцать номеров. По стилевым и жанровым признакам они довольно разнообразны. Некоторые, рисуящие главным образом второстепенных персонажей, — например, куплеты коменданта Чижова или дуэт боцмана и Марии Астафьевны, — имеют откровенно «опереточный», местами каскадный характер с традиционной «подтанцовкой». Несколько мелодраматичен — что вполне соответствует сценической ситуации и не противоречит традициям оперетты — романс-танго «Мы встречаемся впервые».

Центральные же номера, посвященные главным героям спектакля, привлекают своим мужественным складом или сердечной, но строгой лиричностью. Это прежде всего прекрасный «музыкальный портрет» офицера Кедрова — его романтически приподнятая маршевая песня «Балтийское гордое море». Близок ей по настроению, хотя и более мягок и светел, романс-вальс любимой Кедрова, морской разведчицы Елены («Каждый видит меня по-другому»). Реминисценция из этого романса («Только смелому слову я верю, лишь бесстрашный полюбится мне...») звучит в предсмертной арии Елены (героиня попадает в плен) после суровой маршеобразной музыки ее прощания с Родиной

¹ В некоторых городах (в том числе и Ленинграде) пьеса шла с музыкой других авторов.

и друзьями и матросской песни «Раскинулось море», давшей название пьесе. Менее оригинальны по музыкальному материалу «Песня разведчицы» и «Песня катерников», напоминающие некоторые минорные марши Дунаевского.

Совсем с другой стороны события, переживания и размышления военных лет отразились в группе камерно-инструментальных произведений Свиридова, появившихся в 1944—1947 годах.

Как известно, военная пора нашла отражение во многих произведениях советской инструментальной музыки того же или более позднего периода. В некоторых из них содержатся эпические рассказы о событиях войны или драматические сцены и картины, изображено вражеское вторжение, показана борьба с ним (таковы, например, симфонии: Седьмая — Д. Шостаковича, Вторые — В. Мурадели, Г. Попова, А. Хачатуряна, Т. Хренникова). В других произведениях те же события преломились в более отвлеченных и обобщенных образах, передающих лишь общие контуры времени и отдельные стороны мироощущения миллионов людей (Пятая и Шестая симфонии С. Прокофьева, Восьмая — Д. Шостаковича и т. д.). Но рядом с этими линиями, переплетаясь с ними, закономерно развивалась еще одна: отражение действительности военных лет в наиболее субъективном лирико-психологическом плане, через разнообразные душевные переживания самого художника. Естественно, что она оказалась наиболее характерной для камерного жанра.

Вот к этой линии и примкнул Свиридов в большей части своих инструментальных произведений сороковых годов. Первое из них по времени создания — Фортепианная соната (1944). Как и созданное одновременно Трио Шостаковича, она посвящена памяти талантливейшего советского музыковеда Ивана Ивановича Соллертинского, умершего в 1944 году. Свиридов знал Соллертинского еще по консерватории, где слушал его лекции, но в особенности сблизился и подружился с ним (на правах младшего товарища) в годы войны в Новосибирске.

Соната написана во внешне сухой, графической манере, но при этом полна драматизма, временами чрезвычайно напряженного, заостренного. В ней три части. Начало первой как будто не предвещает бурь. На фоне зигзагообразных фигур, безостановочно снующих вверх и вниз в остином ритме, звучит в басу главная тема — патетичная, сочетающая декламационность и напевность. Но в изломах пунктированных фигураций и в острых интонационных поворотах темы чувствуется скрытое беспокойство, тревога. Контраст вносит мажорная побочная тема танцевального склада, с могучими аккордовыми «втаптываниями», от которых веет силой, полнокровным здоровьем. В разработке, разнообразной по эмоциональному характеру, в конце концов вырывается наружу смятение, «запрятанное» в главной теме, и в момент кульминации, при подходе к репризе, когда в одновременном зву-

чани объединяются главная, связующая и побочная темы, музыка приобретает экстатический характер. Лишь постепенно напряжение ослабевает на протяжении сравнительно короткой репризы, пока линия фигураций не тает в высочайшем регистре. (Этот прием, четырежды повторенный в коде, несколько напоминает истаивающие пассажи челесты в конце первой части Пятой симфонии Шостаковича.)

Огромной экспрессией насыщена вторая часть — своеобразная медленная «пляска смерти», приводящая на память фрески Гольбейна или офорты Гойи. По-речевому выразительны гибкие извилистые мелодические фразы в верхнем голосе — то жалующиеся, то протестующие. А в басах сухо, с неумолнмой автоматичностью отстукивается одна и та же ритмическая фигура танго, сначала негромко, а потом с предельной силой. Но понемногу острота контраста голосов в этом драматичном диалоге смягчается, и оба они словно удаляются, сливаясь в мерцающем призрачном звучании (этот эпизод отличается тонкой импрессионистической красочностью).

Без перерыва вступает заключительная часть. Ровное, бесстрастное скольжение фигураций сродни финалу си-бемоль-минорной сонаты Шопена, вызывая те же представления — о ветре на кладбище, навеяв мысли о застылости и равнодушии смерти. На фоне фигураций то в глубочайших басах, то в самом верхнем регистре возникают короткие, отрывистые мотивы. Постепенно все слышнее становятся возгласы настойчивого убеждения, протеста, требования, яростного возмущения. Теперь уже рождаются образные ассоциации с другим сонатным финалом — «Аппассионаты». Есть даже эпизод, где поток шестнадцатых, как бы концентрируя свою энергию, на момент переходит в грозные, неукротимо «топочущие» аккорды, чтобы затем возобновить стремительное движение. А потом приходит успокоение...

Наиболее яркое и значительное из камерно-инструментальных произведений Свиридова — Фортепианное трио, написанное в 1945 году за исключительно короткий срок — всего лишь за двенадцать дней. Пронизанная вдохновением, его музыка захватывает живой и благородной эмоциональностью, искренностью, мелодической щедростью.

В Трио четыре части. Каждая из них имеет заголовок: элегия, скерцо, похоронный марш, идиллия. Это жанровые, а не программные названия. Тем не менее они позволяют лучше понять композиторский замысел. Ключом к нему служит обозначение первой части — элегия. Невольно вспоминаются несколько фортепианных трио русских композиторов. «Элегической пьесой» названа первая часть Трио Чайковского «Памяти великого артиста» (Н. Г. Рубинштейна). «Элегическим» назвал свое Трио Рахманинов, написав его под непосредственным впечатлением от смерти Чайковского. Элегия имеется в Трио Аренского, явившемся откликом на смерть виолончелиста К. Ю. Давыдова. Наконец, близкий пример — упомянутое уже Трио Шостаковича памяти

И. И. Соллертинского (где роль элегии играет первая часть — анданте). В русской музыке, таким образом, существует традиция посвящения фортепианного трио (притом с использованием жанра элегии) памяти близкого человека.

К этой традиции можно присоединить и Трио Свиридова. Об оправданности такого толкования его замысла говорит наличие в Трио не только элегии, но и похоронного марша. Но посвящения чьей-либо памяти здесь нет, и Трио воспринимается как обобщенная музыкальная повесть о судьбе человека. Четыре части произведения — четыре «главы» этой повести. В трех из них проходит одна и та же тема — словно образ героя, судьбу которого прослеживает композитор.

Эта тема является главной в первой части — элегии (написана в сонатной форме). Здесь, в первом изложении, тема звучит как задумчивая грустная песня-рассказ. Ее поет скрипка в низком регистре, где теплый, насыщенный звук инструмента напоминает человеческий голос, и от этой напевной, выразительной, искренней мелодии сразу веет человечностью, теплотой. Колорит темы ясен и мягок благодаря господству в ней диатоники натурального минора (что роднит ее с русской песенностью). Притом угадывается в ней и некоторое внутреннее напряжение. Оно ощущается, например, в выпуклой и упругой интонации, напоминающей своими мелодическими очертаниями группетто.

6 Allegro moderato

V-no

p espr.

pp

Так складывается благородно возвышенный и одновременно лирически проникновенный образ.

Песенный характер интонаций главной темы и особенно ее ритма определяет тип ее развития в дальнейшем. Хотя при первом изложении она не замкнута, не закруглена, в будущем она всюду сохраняет свою цельность, не подвергаясь мотивному дроблению. Ее развитие — и в экспозиции, и в других разделах — совершается путем мелодиче-

ского развертывания, попевочного варьирования и полифонического обогащения.

В неизменности главной темы находит выражение драматургический замысел первой части, рассказывающей не о внутренних конфликтах в душе человека, а о его столкновениях с внешними силами.

Первое такое столкновение намечается уже в экспозиции. Еще не до конца отзвучала главная партия, как у скрипки появляется новое движение — отрывистое выстукивание одной непрерывно повторяющейся ноты, исполняемой приемом *col legno* (древком смычка). Этот сухой безжизненный стук (при игре *col legno* полностью исчезает теплота скрипичного звука) вторгается в музыку как враждебное начало и вносит ощущение тревоги. Это фон, на котором сначала звучат устремленные вверх, беспокойно вопрошающие интонации (первый элемент нового образа — побочной темы), а затем низвергающиеся, более решительные, четко ритмованные (второй элемент). Место песенных интонаций главной темы, таким образом, заняли теперь речитативные и инструментальные. И даже в певучей заключительной теме имеется чисто инструментальная концовка — тремоло, обрывающееся на резком акценте (*sif*).

В разработке, отталкиваясь от побочной партии (особенно второго ее элемента и фона), композитор развертывает остродраматическую картину жестокой схватки. Сухой стук скрипки превратился в грохот аккордов фортепиано, сопровождающих стелания струнных, взлетающие вверх наступательные пассажи, яростные низвержения пунктированных фраз из побочной темы и отрывистые раскаты тремоло из заключительной.

В напряженном высоком регистре виолончели появляется главная тема. Она проходит здесь без изменения мелодического рисунка и даже в своей первоначальной тональности ля минор. Вслед за тем ее проводит скрипка, а далее она пытается утвердиться в партии фортепиано, проходя в двух голосах в виде канона¹.

Так в центре разработки, на гребне волны драматического нарастания, возникает образ героя, не поколебленного испытаниями. Он противопоставит враждебной ему стихии.

Налетает новый шквал. Грозно звучит многократно повторенная ритмическая фигура из побочной темы (подобная начальному мотиву Пятой симфонии Бетховена), бушует готовый все захлестнуть поток шестнадцатых. Это — высокий момент драматического напряжения. Он смыкается со следующим далее кульминационным эпизодом всей разработки (*fff*), где безостановочно несутся воинственные пунктированные фразы из побочной темы, сливаясь в непрерывную линию, а остиная пульсация аккордов приобретает судорожный характер.

¹ В новой редакции Трио уже первое проведение темы в разработке является каноническим (скрипка-виолончель).

И здесь опять появляется главная тема (еще один канон). Единственный раз во всем Трио она проходит не полностью и в измененном виде: ее облик словно искажается гримасой страдания. В нее проникают хроматические обороты, вторгаются интонации побочной темы.

The image displays a musical score for Violin (V-n) and Cello (V-c). The score is written in two systems. The first system shows the V-n part with a *fff* dynamic marking and the V-c part with a *fff* dynamic marking. The second system continues the V-n part. The third system shows both parts, with the V-c part ending with a *fff* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and chromatic alterations, such as the appearance of a flat sign (b) in the V-n part. The overall mood is one of intense emotional struggle, as described in the text.

Постепенно происходит спад. Наконец все тише становятся триольные возгласы побочной темы (фактическое начало зеркальной репризы). Ее второй элемент преобразуется: нисходящие фразы движутся не в пунктированном ритме, а ровными восьмыми. Борьба окончена, наступило успокоение.

Как голос усталого сердца, умудренного пережитым, звучит теперь (у скрипки с сурдиной) главная тема. Ее сопровождает новая мелодия (противосложение), в которой слышны отдельные интонации, напоминающие об измененном проведении главной темы в кульминации разработки. Но основной образ не изменился. Герой прошел сквозь бури и страдания, сохранив свою человечность, чистоту и возвышенность. Лишь после того, как отзвучала вся тема, в разных голосах появляются, соединяясь с ее наиболее запоминающимся (группеттообразным) оборотом, короткие интонации вздоха. Они постепенно теряют свою напряженность и превращаются в успокаивающие, баюкающие попевки.

Так кончается первая часть Трио. Ее завершающий раздел оставляет впечатление особенной проникновенности и углубленности. Это одна из лучших элегий Свиридова.

Вторая часть — скерцо — во многом контрастна первой. Построена она в трехчастной форме. Первый раздел пронизан быстрым, энергичным, четким движением. Основная тема — размашистая, упругая, поначалу несколько суровая, с решительными акцентами на сильных долях такта и смелыми скачками. Чем дальше, однако, тем в музыке все больше приемов увлекательной «игры»: головокружительных «падений» из верхнего регистра в нижний, необычных поворотов мелодии и гармонических сдвигов, резких смен фактуры. Все это очень напоминает лучшие и самые оживленные скерцо Шостаковича (из Пятой симфонии, Квинтета, Трио): то же праздничное настроение, сходные выразительные приемы (глиссандо скрипки, параллельное октавное движение далеко отстоящих голосов на фортепиано и т. д.). При повторении первого раздела музыка обретает еще большую живость.

Средний раздел скерцо принадлежит к наиболее светлым, безмятежным страницам Трио. «Клича» и «зовы», ничем не затуманенный мажор, полнейшая гармоническая устойчивость, ясность красок...

Как сильнейший трагический контраст, картину праздника (воспоминание о юности?) сменяет похоронный марш. Впрочем в маршевом ритме выдержан только средний раздел трехчастного построения, крайние же части не укладываются в жанровые рамки марша, представляя собой повествование о герое, думу о нем.

Не случайно впоследствии, воплощая размышления об исторических судьбах народа, Свиридов вернется частично к тем же, что и здесь, образным средствам. Он начинает эту часть так же, как начнет потом пролог из «Страны отцов», — ровной остиной поступью баса (строгая пассакалия). На ее фоне льется мелодия, в которой легко узнать главную тему первой части. Она зазвучала теперь медленнее, глуше (скрипка с сурдиной) и одновременно напряженнее (*molto espressivo*), включила новый мелодический оборот, напоминающий средневековое *Dies irae*, но не утратила благородной сдержанности и внутренней собранности, а стала еще объективнее, эпичнее, печальнее.

Средний раздел — это само похоронное шествие, показанное в отдалении, словно сквозь дымку, в мягких просветленных тонах. Только временами прорывается драматическое напряжение, но затем оно растворяется в спокойном, неторопливом движении марша, интонации которого мужественны и патетичны.

В конце части, после варьированного повторения первого раздела, вновь, еще в большем отдалении, звучат начальные обороты марша (pp, флажолеты струнных с сурдинами). Наступает полное умиротворение, и тем самым подготавливается Идиллия — четвертая часть, вступающая без перерыва.

В финале (по форме — рондо) четко разграничены эпизоды противоположного характера. Основные мажорные темы, в движении жиги, безмятежны и легковейны, отличаясь светлым пасторальным звучанием народного склада (в духе пастушеских наигрышей или баркарольных напевов). Это и есть собственно идиллия — изображение «младой жизни», играющей «у гробового входа»¹. Но рядом с идиллическими образами встают тревожные, страстно взволнованные, полные бурного натиска (минорные эпизоды в середине части). Жизнь продолжается не только с ее радостными впечатлениями, но и с заботами, волнениями, конфликтами.

¹ Эти пушкинские образы уместно вспоминает Ю. Вайнкоп в статье «Камерная музыка Ю. Свиридова» («Советская музыка», 1947, № 4, стр. 27).

Заканчивается финал и вместе с ним все сочинение последним напоминанием о герое (как в Трио Чайковского). Вдалеке (вновь рр, флажолеты струнных) раздаются начальные обороты похоронного марша из третьей части, а затем цепь скорбных аккордов фортепиано подводит к главной теме (у скрипки), сопровождаемой тем же подголоском виолончели, который впервые появился в репризе первой части — словно эпитафия герою, начертанная на могильном камне.

Глубокая содержательность музыки, ее эмоциональная сила и драматизм принесли Свиридовскому Трио широкое признание. За это сочинение в 1946 году композитору была присуждена Государственная премия первой степени.

Сопоставляя Трио с предшествующими инструментальными произведениями Свиридова (Струнная симфония, Фортепианная соната), можно видеть, как в его творчестве наметилась тенденция возвращения к объективности эмоций и песенным основам стиля, то есть к тому, что было свойственно ему в ранний период, но на новой, более высокой ступени технического мастерства. Драматургия цикла в Трио отличается цельностью, четкостью контрастов, умелым и оправданным применением лейтмотива и приема тематического «напоминания». Музыка звучит проще, яснее, чем, скажем, в Фортепианной сонате, хотя не менее богата в техническом отношении. В частности, широко использованы различные полифонические средства, порою довольно сложные (например, в крайних разделах третьей части тема и ее противосложение сочетаются в двойном контрапункте и к тому же идут на фоне остинатного баса), но употребленные теперь еще с большей свободой.

Ладогармонический язык Трио примечателен тональной ясностью с чертами модальности. Свиридов возвращается, в основном, к диатонике и натуральным ладам (в гармоническом сопровождении главной темы появляются фригийская и дорийская ступени, вторая тема финала получает фригийское наклонение и т. п.). Нередки примеры обогащения мелодии оборотами из далекой тональности при устойчивости основного строя.

Таким образом, в области мелодики и гармонии, формы и фактуры в Трио уже намечаются черты, характерные в будущем для зрелого индивидуального стиля Свиридова.

В новой редакции, выполненной в 1955 году, автор исправил ряд имевшихся ранее недочетов фактуры, сделал более естественным мелодическое и гармоническое движение в отдельных эпизодах. Благодаря этому еще яснее выступили замечательные достоинства этого произведения, давно уже занявшего почетное место в советской камерной музыке.

Ярким, впечатляющим образом камерно-инструментальной литературы является и Квintет Свиридова. Написанный незадолго до Трио, он был затем несколько переработан и прозвучал впервые уже после исполнения Трио. По сравнению с этим произведением в

Квинтете воплощен более широкий круг образов, и общий его характер во многом иной. Хотя здесь есть и страницы лирического раздумья (третья часть), и сумрачные романтические образы (скерцо), но в центре внимания композитора — героико-эпические картины борьбы, настроения мужественные и возвышенные.

В 1955 году композитор сделал вторую редакцию Квинтета¹. На основе вариаций финала возникла новая вторая часть (взамен прежней). Цикл завершился теперь музыкой прежнего скерцо. Но если раньше она вся была выдержана в мрачно фантастических тонах, то в новой редакции на первый план выступила устремленность вперед, беспокойная энергичность.

Из остальных камерно-инструментальных произведений сороковых годов в наши дни живут лишь фортепианные партиты (1946—1947)², первая из которых переработана автором в 1957 году (при этом цикл получил наименование «Семь пьес для фортепиано», но затем за ним было закреплено название «Партита фа минор»).

Партиты Свиридова (в первой редакции каждая состояла из шести пьес) лежат в русле модного в двадцатых — сороковых годах неоклассицизма, как известно, повлиявшего частично и на советских композиторов. Примечательны в этом смысле, помимо названия всего цикла, формы и жанры отдельных пьес: канон, ариетта, инвенция, прелюдия, fuga. Типична также графически сухая, жестковатая манера письма, соединяющая рационалистичность с острым драматизмом.

Вместе с тем уже в первой редакции были заметны черты своеобразия: конкретность образных замыслов, связь некоторых пьес с бытовыми жанрами (маршем, романсом). Особенно ощутима программность в музыке первого цикла, явно навеянного событиями войны (две батальные картины, смерть героя, «борьба продолжается», размышления о происшедшем, эпилог).

На эти стороны произведения и ориентировался Свиридов, подвергая первую партиту кардинальной переработке. В одних случаях она ограничивалась изменением деталей («Речитатив»). В других случаях пьесы расширились благодаря включению небольших вставок («Прелюдия», «Остинато» — прежний «Канон») или целых новых разделов («Марш»). Некоторые же пьесы, в которых сохранен только исходный тематический материал, написаны фактически заново («Траурная музыка», «Торжественная музыка» — прежний «Эпилог»). Введена новая пьеса — «Интермеццо». И, что особенно важно, сухая, линейная фактура заменена в партите более насыщенной, «вещественной», полнокровной.

В результате всех этих изменений иным стал общий характер му-

¹ Через девять лет в результате ее переработки была создана «Музыка для камерного оркестра» (см. гл. 6).

² В 1947 году они были изданы в качестве двух частей (тетрадей) одной партиты. Позднее, однако, композитор назвал партитами каждую тетрадь в отдельности.

зыки. Можно сказать вслед за Л. Поляковой, что возникло самостоятельное произведение, «к которому прежняя «Партита» Г. Свиридова относится, как эскиз к законченной картине»¹.

Партита фа минор — сочинение широкого эпического размаха. «Прелюдия» воспринимается как образ непрерывно развертывающегося, упорного наступательного порыва («танковая атака», по определению автора), разбивающегося в конце о неожиданную преграду, а непосредственно продолжающий ее «Марш»² — как изображение идущих навстречу фигур, отталкивающих бездушной механистичностью быстрых, заученных движений и зловещим оскалом лиц (тут есть что-то общее с маршевыми второй и третьей частями Восьмой симфонии Шостаковича)³. «Траурная музыка» полна глубоких искренних настроений — от печали до страстной патетики (где музыка становится «траурно-триумфальной»). «Интермеццо» можно было бы назвать «Над могилой»: здесь выражены раздумья и воспоминания, волнение и успокоение. В «Остинато» сурово решительные ходы баса дают толчок разрастающемуся упругому движению, не знающему остановок и предела, как сама жизнь... «Трубные гласы», напominания и призывы, чередующиеся то с бурными всплесками и раскатами, то с их затаенно тихими отголосками, неотступно приковывают слух в «Речитативе». И весь цикл завершается колокольными звучаниями «Торжественной музыки» — величественной, захватывающей дух картины могучего шествия, которое словно вбирает в себя все новых и новых участников, все сильнее гудит и клокочет, а затем постепенно удаляется...

По справедливому наблюдению Д. Благого, в сравнении с фа-минорной партией ми-минорная несколько интимнее, камернее, «хотя и в ней мы встречаемся с проявлениями и мужественности и драматизма»⁴. Лирическая природа сочинения полнее всего выявилась в «Ариетте» и «Романсе» с их выразительной напевной мелодикой (в первом случае — более инструментального склада, во втором — более вокального). Спокойные, созерцательные образы, нередко с пасторальным оттенком, преобладают также в «Прелюдии» и «Интермеццо». Но местами ощущается в них и скрытая тревога. Она прорывается наружу в драматических звучаниях «Инвенции» — то угрожающе колючих, то зловеще бурных. Заключительная же «Фуга» с темой, построенной на повторяющихся квартных интонациях, утверждает активное волевое начало.

Цепь инструментальных работ середины сороковых годов замыкают два квартета (1946—1947). Из них исполнялся лишь первый,

¹ Л. Полякова. Фортепианные вечера. «Советская музыка», 1957, № 12, стр. 95.

² Все пьесы следуют без перерыва.

³ В то же время тематически «Марш» весьма близок написанной в той же тональности шестнадцатой прелюдии Шостаковича (из «24 прелюдий»).

⁴ Д. Благой. Фортепианное творчество Свиридова. В сб.: «Георгий Свиридов». М., «Музыка», 1971, стр. 237.

в котором вслед за Трио ощущается дальнейшее прояснение и просветление свиридовского стиля и в то же время (как в партитах) увеличивается роль жанрового начала (обозначения частей: «Вступление», «Песня», «Ночная музыка», «Марш», «Финал»). Особо примечательны спокойная красота и песенная ширь лирических эпизодов, принадлежащих к лучшим страницам квартета. Видимо, в это время зрели уже в сознании композитора новые устремления.

Как же в целом оценить сегодня всю эту группу камерно-инструментальных произведений Свиридова? Думается, что однозначная оценка невозможна. Бесспорен их во многом подражательный характер по отношению к музыке Шостаковича. Несамостоятельность сказывается и в концепциях, и в выборе жанров, и в форме, и в языке¹. И она, в общем, естественна и оправдана: не только потому, что Свиридов — ученик Шостаковича, но и прежде всего благодаря тематической направленности его инструментального творчества в военные и первые послевоенные годы. Он обратился к той образной сфере, которую Шостакович давно уже воплощал в своей музыке с исключительной силой, в полную мощь своего огромного таланта. Не удивительно, что Свиридов, подобно преобладающей части советской композиторской молодежи тех лет, не мог избежать сильнейшего воздействия таких выдающихся сочинений, как Седьмая и Восьмая симфонии и Трио Шостаковича, в которых вызванные войной чувства композитора, связанные с нею переживания и страдания, размышления и устремления выражены необыкновенно впечатляюще. Это воздействие способствовало укреплению таких качеств музыки Свиридова, как драматическая напряженность и острый, обнаженный психологизм. Но, как и всякое сильное воздействие извне, оно в какой-то мере подавило его индивидуальность.

Этим, конечно, не уничтожается искренность творческих побуждений Свиридова, равно как и ценность его инструментальных сочинений сороковых годов. Видимо, не все было чуждо ему в тех образах, к которым он пришел в эти годы: иначе не возникла бы столь яркая, отмеченная настоящим вдохновением музыка Трио, Квintета и других произведений, которые заслуженно заняли видное место в советском камерно-инструментальном репертуаре.

Особенно вырос интерес к ним в последние годы. Свиридовское Трио стали исполнять новые ансамбли (Э. Грач, Н. Гутман, Е. Мали-

¹ Некоторые аналогии особенно ясны. Скажем, первая часть Второй фортепианной сонаты Шостаковича стала в значительной степени прототипом для первых частей Фортепианной сонаты Свиридова (характер тем и их соотношение, ряд композиционных приемов) и Квintета (также характер и соотношение образов, тональности главной и побочной партии: h и Es — и их совмещение в кульминации), а третья часть этой же сонаты (тема с вариациями) — для финала Квintета (сходство не только общей композиции части, но и самой темы). Другие аналогии с произведениями Шостаковича (симфониями, Трио и т. д.) уже были отмечены выше.

нин; В. Пикайзен, Л. Евграфов, Р. Керер). Его фортепианные пьесы вошли в репертуар ряда выдающихся пианистов (в частности, сонату играет Р. Керер). Инструментальному творчеству композитора посвящены специальные исследования¹.

Музыканты и слушатели наших дней восприняли произведения, созданные четверть века назад, сквозь призму современных представлений о Свиридове, сложившихся на основе его вокального творчества последних двух десятилетий. Время несколько сгладило экспрессионистскую остроту этой музыки, смягчило предельную напряженность ее драматизма. И свежий взгляд обнаружил в свиридовском инструментальном творчестве сороковых годов не только общее для всей музыки той поры, но и то, в чем уже тогда проявилась индивидуальность автора: прямодушный лиризм, песенный склад мелодического мышления. Стали виднее черты своеобразия Свиридова по сравнению с Шостаковичем тех же лет: более непосредственная связь с русской народной песней, большее значение эпического начала.

Были в сороковых годах у Свиридова и такие произведения, в которых его самобытность выступила еще яснее и рельефнее, чем в рассмотренных выше инструментальных работах. Речь идет прежде всего о вокальной музыке: «Песнях странника» (1943), сюите на слова Шекспира (1944), романсах и песнях на слова советских поэтов (1948).

«Песни странника» — это шестичастный цикл для баса и симфонического оркестра на слова древнекитайских поэтов. Последовательно разработанного сюжета в этом цикле нет. Но шесть песен в совокупности раскрывают одну большую тему — судьбу поэта, преследуемого «сильными мира сего» за его убеждения.

Первая песня «Отплытие» (слова Ван Вэя) повествует об отъезде героя в изгнание. Следующие четыре изображают его в ссылке вдали от столицы. Здесь воплощены такие настроения, как печаль одиночества (вторая песня — «Холмы Хуацзыган», слова Ван Вэя), горечь и мрачная тоска (четвертая песня — «Древнее кладбище», слова Ван Вэя), страстное отчаяние и неистовый гнев (пятая песня — «В далеком поселке», слова Бо Цзюй-и). И здесь же воспето вдохновенно поэта (третья песня — «Закат», слова Ван Вэя).

Заканчивается цикл песней «Возвращение на родину» (слова Хэ Чжи-чжана). Странник, давно покинувший родной дом, снова приходит сюда, но уже стариком, и его не узнают юноши и дети...

В «Песнях странника» кое-что перекликается с ранним вокальным творчеством Свиридова. Тема (судьба ссыльного поэта) заставляет вспомнить пушкинские романсы. В то же время обозначение «песни»

¹ См., например, статьи Д. Благого о фортепианных произведениях (в цитированном сборнике «Георгий Свиридов» и в издании: «Г. Свиридов. Сочинения для фортепиано». М., «Музыка», 1970) и Л. Раабена об инструментальной музыке в целом («Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 10. Л., «Музыка», 1971).

вызывает аналогии с прокофьевским циклом. Но много здесь и нового. «Песня» в понимании Свиридова на этот раз означает иное, чем бытовой жанр. Она приобретает тот смысл, какой имела в древнем эпосе: поэма о значительных событиях в жизни народа или одного героя. Здесь повествуется не об отдельных эпизодах жизни поэта, а о самых существенных, переломных моментах его судьбы.

Отсюда — эпический размах произведения: отдельные части достигают огромных размеров («В дальнем поселке»), а все вместе, сливаясь воедино¹, образуют одну крупную форму — вокально-симфоническую поэму. Этим же определяется жанровое своеобразие входящих сюда вокальных пьес. В цикле совсем нет романсов — интимно лирических излияний, хотя с большой силой переданы возвышенные думы и переживания поэта. Каждая песня — это рассказ, либо сцена, либо картина (в некоторых же сопоставлены две или три картины). Огромное место занимает в музыке изображение обстановки действия — природы, местности: широкой реки, леса, где свистит ветер меж сосен, журчащего ручья, сурового кладбища² и виднеющегося на горизонте города, откуда доносится колокольный звон унылых пустынных мест, где томится ссыльный поэт³, и одиноких островков зелени, которые — увы! — не радуют его взгляда. В этих музыкальных пейзажах почти нет точных локальных примет далекой страны (хотя местами, как в «Закате», возникают прямые ассоциации с китайской музыкой), но общий колорит ее природы передан с большой чуткостью.

Так рядом с величавым образом поэта-мыслителя встает образ его земли, и содержание поэмы расширяется. «Поэт и Родина» — вот ее подлинная тема. В ином случае цикл Свиридова остался бы во многом лишь подражанием замечательной вокально-симфонической поэме на стихи древнекитайских поэтов: малеровской «Песне о земле». Но не говоря уже о многих частных различиях, свиридовский цикл в целом говорит об ином: не о прощании «человека вообще» с жизнью, с «землей вообще», а об изгнании поэта, оторванного от своей отчизны. Поэтому другим оказывается и итог. Если «Песнь о земле» завершается картиной «ухода в последний путь», то финал «Песен странника» — это рассказ о возвращении поэта на родину. Пусть грустны размышления одинокого странника, но грусть его — тихая, сдержанная и просветленная: новая жизнь шумит вокруг него... Простая песенная мелодия движется в ритме размеренного шага (как в «Спокойно спи» Шуберта или «Моей матери» из «Страны отцов»). Путь странника продолжается, а с ним — и жизнь.

¹ Первые четыре песни и последние две следуют без перерыва.

² Мертвенные, леденящие душу аккорды в этом эпизоде («Древнее кладбище») напоминают о «Катакомбах» Мусоргского (из «Картинок с выставки»).

³ Здесь («В далеком поселке») в оркестре звучит лишь пустая квинта, а над нею вьется одинокая линия голоса — как позднее в «Стране отцов» («Песнь о хлебе»).

«Песни странника» по своему стилю еще незрелы, в них сильны черты импровизационности, мелодическая линия не всегда естественна и цельна: порою ее повороты определяются лишь движением гармонии. Но при всем том в цикле много прекрасной, глубоко волнующей музыки. От этого сочинения протягиваются нити к будущей Свиридовой поэме о поэте-страннике — «Стране отцов» и к другим образцам его зрелого творчества, для которого тема «Поэт и Родина» станет одной из центральных.

Иные, но также очень органичные черты индивидуальности Свиридова проявились в его вокальной сюите на слова Шекспира (для голоса и фортепиано). Это не эпическая поэма, как «Песни странника», а цепь отдельных скромных зарисовок быта и портретных набросков. В этом отношении шекспировская сюита близка песням на слова А. Прокофьева. Снова Свиридов изображает простых, «маленьких» людей (шут, могильщик и т. д.) в конкретной жизненной обстановке. Даже главных героев шекспировских трагедий — Дездемону, Яго он характеризует в песнях жанрового склада («Песня об нве», «Застольная»).

Как и в прокофьевском цикле, песни здесь просты по строению (куплетность), языку, фактуре (хотя фортепианная партия развита значительно шире и включает самостоятельные эпизоды, важные по своему драматургическому значению). Но так же, как и там, и даже в большей мере, песни становятся зарисовками и портретами. Свиридов находит лаконичные и выпуклые интонационные характеристики своих героев, с увлечением воспроизводит в музыке каждую реальную деталь жизненного фона: крик сына и «уханье» филина в «Зиме», сигнал трубы в «Застольной Яго», шум ветра и дождя в «Песне шута». Как всегда, привлекает он бытовые песенные жанры: «домашний романс» («Зима»), марш («Застольная Яго»), народную балладу («Песенка о короле Стефане»), лирическую песню также народного склада («Песня Дездемоны»). За всей этой образной конкретностью скрывается серьезное философское содержание: мысли о человеке и природе, жизни и смерти. Оно не менее глубоко, чем в «Песнях странника», хотя и выражено в иной, более скромной форме.

Шекспировская сюита во многом предвосхитила и подготовила замечательный цикл песен на слова Бернса. В этом ее важная роль. Велико, однако, и непосредственное художественное обаяние этого сочинения, хотя и созданного на основе прикладных работ для театра, но далеко ушедшего от их первоначального «служебного» назначения. При очень существенной переработке в 1960 году сюита пополнилась новой песней («Людская неблагодарность»), приблизившись к стилю лучших творений Свиридова.

Посвятив несколько последующих лет почти целиком работе над инструментальными произведениями (трио, квинтет, партиты и др.), Свиридов вернулся к вокальному творчеству в 1948 году.

Из его новых вокальных работ первыми по времени создания были романсы и песни на слова советских поэтов (1948). Они неравноценны по замыслу и художественным достоинствам, но примечательны вдвойне: как новое (впервые после Прокофьевского цикла) обращение композитора к советской поэзии в камерно-вокальном жанре и как воплощение любовной лирики, в общем-то мало характерной для творчества Свиридова.

Лучшее произведение в этой группе — «Услышь меня, хорошая» (слова М. Исаковского). Стихи, на которые В. Соловьев-Седой ранее написал популярную лирическую песню, выдержанную в одном характере, в одном настроении нетерпеливого и нежного признания — призыва, Свиридов прочел совсем по-иному, по-своему. Его романс — это небольшая поэма и о любви, и о русской природе, о ее весеннем цветении — разливе. Едва вступает рояль, как с первых трелей уже не различишь, то ли колышется вечерний теплый воздух, то ли — трепещет чувство. А дальше, когда возникает в аккомпанементе брэнчанье балалайки (или гитарный перебор) и на его фоне льется песня о любви, то и здесь вместе с голосом сердца слышатся голоса природы — «зеленый шум». Вся картина дышит тем же упоением, что и стихи Некрасова, что и музыка Рахманинова (кантата «Весна»).

Замечателен эпизод в середине романса: «Еще косою острою в лугах трава не скошена, еще не вся черемуха тебе в окошко брошена». Здесь в музыке — дрожание трав, и нежный шепот, и трепет сердца...

Чуть чуть медленнее $\text{♩} = 40$

Е_ще ко_со ю о_стро ю в лу_гах тра_ва не ско_ше_на

pp leggiero

...Чудесна наступающая вслед за этим кульминация романса — своеобразный гимн молодости и любви. И, наконец, после того как вернулась и снова отзвучала песня, следует огромное инструментальное заключение — нахлынувшего потока чувств не унять, и музыка договаривает то, для чего уже не хватает слов.

Две другие песни, не столь яркие по музыке, «Я много жил в гостиницах» (слова К. Симонова) и «Протяжная песня» (слова А. Прокофьева) образуют своеобразную контрастную «пару». Первая из них выражает переживания человека, не ведающего устойчивых чувств, захваченного вихрем житейской суеты (которая пере-

дана скороговоркой, «толчеей» звуков в вокальной партии, назойливыми повторами аккордов в аккомпанементе). Успокаивается «суета» только в конце произведения, когда тихо, почти шепотом, высказывается мечта о настоящей любви. Новая же прокофьевская песня посвящена чувству глубокому, настоящему, стойкому. Поэтому так естественно обращение композитора к интонациям любимой им русской крестьянской (протяжной) песни, выражающей всегда именно такие чувства.

Три скромные песни на слова советских поэтов, оставшиеся незамеченными при их появлении, предвещали собою решительный поворот в творчестве Свиридова. Вернувшись к вокальной музыке, к теме народного быта, к песенности, он встал на путь, который вскоре привел к переломному произведению — поэме «Страна отцов».

Аналогичную роль сыграл ряд других работ того же периода. Так, много общего с суровой героической эпичностью «Страны отцов» в трех обработках болгарских народных песен (для одного или двух голосов с фортепиано), сделанных Свиридовым в 1950 году. Характерен уже выбор песен: все три воплощают тему патриотизма и свободолюбия, непосредственно посвящены борьбе против иноземных поработителей — турок (как и героические страницы «Страны отцов»!).

Первая песня «Любовь к отчизне» имеет характер лирического гимна, и обработка подчеркивает как теплоту и светлую окраску напева, так и грозную силу призыва к восстанию, скрытую в этой песне (очень выразительны октавные раскаты в третьем куплете, подобные низвергающейся лавине).

Еще более примечательны обработки песен «Смерть Тодора» и «Весна пришла». В первой из них — балладе, рассказывающей о жестокой битве «с чужой ордой» и о гибели героя-воина, — к неизменно повторяющемуся напеву-говорку былинного склада Свиридов прибавил чрезвычайно оригинальную и выразительную фортепианную партию, которая дает совершенно неожиданное гармоническое «освещение» простого напева, делает его более суровым и драматичным и в то же время очень скупыми, но яркими штрихами обрисовывает все перипетии рассказа: страшную угрозу нашествия, гром сражения, удары сабель (они слышны у роюля), момент смертельного ранения Тодора, постепенное иссякание его сил... Строгость, сила и лапидарность этой музыки ставят ее в один ряд с лучшими героико-эпическими фресками Свиридова. Вторая песня («Весна пришла») принадлежит к походным солдатским, и композитор отгалкивается от традиционных признаков этого жанра (ритм шага и барабанной дроби в сопровождении, посвистывание флейты, сигналы трубы). Но при этом он создает цепь очень разнохарактерных образов — грусти, призыва, геройской удали, светлого весеннего пробуждения свободной земли. В этой песне о солдате видны уже зерна будущего «Возвращения солдата» (а отчасти и «Горского парня») из цикла на слова Р. Бернса.

Из свиридовских сочинений рубежа сороковых — пятидесятих годов выделяется «Детский альбом» (1948).

Перед каждым автором, который берется за создание такого альбома, стоят в качестве классических образцов сочинения Шумана и Чайковского. Их традицию и продолжил Свиридов, но внес в нее кое-что свое. Его альбом, состоящий из семнадцати номеров, строится, в отличие от аналогичного цикла Чайковского, не как музыкальная «хроника» одного дня ребенка, а как свободное объединение небольших зарисовок детских характеров («Попрыгунья», «Упрямец»), картинок природы и быта («Зима», «Дождик», «Перед сном» и т. п.). Тем самым свиридовский альбом приближается по замыслу к шумановскому. Особенность же его в том, что композитор исходит преимущественно из образов русской жизни и народной фантастики. Отсюда близость некоторых миниатюр к Мусоргскому («Звонили звоны» — обработка русской народной песни, «Парень с гармошкой», «Колдун», несколько напоминающий «Гнома» из «Картинок с выставки»), иногда — к Лядову. Оригинален «Марш на тему М. И. Глинки» (имеется в виду песня Вани из «Ивана Сусанина») с его шутовой программой, взятой из английской детской песенки (неудачный поход короля). Наряду с этим есть и ряд более привычных по замыслу пьес («Колыбельная песенка», «Ласковая просьба», «Музыкальный ящик» и т. д.), где своеобразие автора в наибольшей степени проявляется в языке: мелодике, гармонии, ритме (необычна, например, «Маленькая токката» в пятидюльном метре с переключками голосов в разных тональностях).

Из других немногочисленных инструментальных сочинений того же периода надо назвать неоконченную симфонию, посвященную борьбе демократической молодежи за мир. Первая часть симфонии исполнялась на смотре творчества ленинградских композиторов в мае 1949 года и встретила горячий прием слушателей. Особенной удачей Свиридова явилась песенная главная тема — простая и вместе с тем очень свежая по интонациям, в характере сдержанного марша, скрытый драматизм которого раскрывается в разработке. Была написана и вторая часть симфонии, но затем автор оставил это сочинение, целиком увлеченный вокальными сочинениями.

Большое место в творческой жизни Свиридова тех же лет заняла работа для театра и кино. Еще в 1945—1947 годах, после возвращения в Ленинград, он написал музыку к ряду пьес, в том числе «Победители» для Театра драмы имени А. С. Пушкина и «Дон Сезар де Базан» для Драматического театра (ныне — Театр имени В. Ф. Комиссаржевской). Теперь на ленинградских сценах появилось еще несколько спектаклей с его музыкой, и среди них — «Гражданин Франции» (о Жюлио-Кюри) в Театре имени А. С. Пушкина, «Рюи Блаз» в Большом драматическом театре имени М. Горького, постановки Театра миниатюр под руководством Аркадия Райкина. В этих работах, посвященных самым различным странам, эпохам и жизненным проблемам, снова проявился

присущий Свиридову дар музыканта-драматурга и психолога, окрепло умение органически сливать музыку с драматическим действием, отточилась способность «переноситься» в разную обстановку и «перевосклицаться» во всевозможных героях.

Еще в большей степени развитию этих сторон таланта Свиридова помогла работа в кино. На протяжении 1951—1953 годов он написал музыку к трем историко-биографическим фильмам. Все они несут на себе груз недостатков, свойственных этому жанру советского кино на рубеже сороковых и пятидесятых годов (схематичность и дидактизм, модернизация истории, ее приукрашивание и т. д.). Но всем фильмам присущи и свои достоинства, и Свиридов каждый раз подчеркнул музыкой именно сильные стороны кинокартины.

Так, «Пржевальский» (постановка С. Юткевича) построен как «увлекательное кинематографическое путешествие»¹. Действие переносится из петербургских зал и гостиных на площади китайских городов, с русских полей в уссурийскую тайгу и тибетские пустыни. Перед зрителем проходят люди многих национальностей, представители различных общественных кругов. И музыка Свиридова, оттеняя разнообразие и красочность пестрых эпизодов фильма (в соответствии с его общей направленностью некоторым из них придана этнографическая достоверность: например, в китайских сценах использованы подлинные народные мелодии, исполняемые на старинных инструментах), в то же время способствует их объединению. В фильме неоднократно повторяется музыкальная «тема путешествий»: доносящаяся словно издали призывная фраза трубы и музыка, рисующая размеренную поступь каравана. Она связывает отдельные главы повествования, воплощая тот внутренний голос страсти и долга, который всегда звучал в душе неутомимого исследователя. Симфоническими картинками большого эмоционального напряжения стали музыкальные зарисовки ливня и песчаной бури, относящиеся к наиболее драматичным эпизодам фильма и также помогающие раскрыть его ведущую мысль — о мужестве русского ученого в трудной борьбе за познание природы.

В следующей работе для кино — в музыке к фильму «Римский-Корсаков» (постановка Г. Рошаля) Свиридов решил совсем иные и очень необычные задачи. Ему пришлось в ряде сцен заново, самостоятельно скомпоновать и развить темы Римского-Корсакова. Это потребовало от него глубокого проникновения в содержание и творческий стиль другого композитора. И если, справедливо порицая фильм за антиисторизм и за драматургическую вялость, критика указала все же на его высокую музыкальную культуру и хорошую «подачу» музыки Римского-Корсакова, то в этом — несомненная заслуга Свиридова. Оценивая фильм, Д. Шостакович писал: «Особо следует отметить ра-

¹ Р. Юрнев. Биографические фильмы. В кн.: «Очерки истории советского кино», т. 3. М., «Искусство», 1961, стр. 331.

боту композитора Ю. Свиридова. Его собственная музыка написана умело и с чувством стиля. Труднейшая работа по организации музыкального материала из произведений Римского-Корсакова (купюры, модуляции и т. п.) проделана Свиридовым с большим тактом и знанием дела, с подлинным творческим горением»¹.

Самой крупной из «прикладных» работ Свиридова явилась оперетта «Огоньки» (1951) на либретто Л. Захарова (Трауберга) и С. Полоцкого. Вернувшись к музыкальной комедии, он снова (как и в «Раскинулось море широко») взял необычную для этого жанра тему. На сей раз действие происходит на заводской окраине Петербурга в предреволюционные годы (первоначальное название оперетты «За Нарвской заставой»). Действующие лица и некоторые сценические положения живо напоминают широко известную кинотрилогию о Максиме (один из либреттистов «Огоньков» — Л. Трауберг был в свое время в содружестве с Г. Козинцевым — сценаристом и постановщиком фильма «Юность Максима» и остальных частей трилогии).

Так в советскую оперетту впервые вошла тема революционной борьбы русского пролетариата. По существу, впервые с этой темой встретился и Свиридов (если не считать его довоенных обработок русских революционных песен). Ему предстояло освоить для себя и ввести в оперетту круг интонаций, характерных для музыкального быта рабочего поселка, и прежде всего — революционных песен.

Решая данную задачу, Свиридов обнаружил отличное знание материала и ощущение его стиля. Отказавшись от метода цитат, композитор точно воспроизвел характерные признаки соответствующих песенных и танцевальных жанров в собственных темах.

Можно сказать, что в жанровом отношении оперетта Свиридова — настоящая энциклопедия музыкального быта русских дореволюционных рабочих. Главные герои — большевик Петр Нечай, разыскиваемый полицией (он скрывается под именем гармониста Андрея Самойлова), и его жена, учительница-революционерка Татьяна Мальцева — охарактеризованы наиболее разносторонне. Их песня «Чем ночь тяжелей грозовая» — это боевой гимн-марш; «Песня о соколе» и «Город фабричный» близки таким лирикоэпическим вольнолюбивым песням, как «Славное море, священный Байкал» или «По пыльной дороге», а «Застава» и «Огоньки» — вальсовым песенкам рабочего поселка. Молодые рабочие Шурка и Катя поют простодушные песенки «О шариках» и «Дуб и елочка» в духе городской песни-вальса или польки. Уличный быт заводской окраины большого города показан посредством и других жанров. Звучат и песни — частушка, протяжная, плясовая, и «жестокый романс», и танцы («Русский», полька), и марш, галоп (в балагане бродячих циркачей), наигрыши шарманки. Типичные черты всех этих

¹ Д. Шостакович. «Римский-Корсаков». Новый художественный фильм. «Советская культура», 1953, 27 августа, стр. 4.

жанров воссозданы в оперетте очень метко, хотя и без достаточной индивидуализации (так что мелодической оригинальности ей в целом не хватает).

Центральный музыкальный образ всего спектакля — песня «Чем ночь тяжелей грозовая», в которой выражены героика борьбы и энтузиазм рабочих масс. Запев ее основан на подлинной мелодии революционного гимна «Смело, друзья, не теряйте» (это единственная музыкальная цитата во всей оперетте). Но эта мелодия соединилась с новым текстом, благодаря которому приобрела более активное звучание. В припеве же слова из оригинала («Смело, друзья...») положены на совершенно новую музыку, напоминающую советские массовые песни (особенно Дунаевского). Припев выделяется яркой мажорностью, призывно победным характером. Через несколько лет Шостакович ввел его мелодию в финал своей Одиннадцатой симфонии «1905 год».

В «Огоньках» умело использованы некоторые традиционные приемы классической оперетты. Здесь есть лейттемы главных героев, развитые финалы отдельных актов (первого и второго). Но музыкально-драматургические возможности этого жанра использованы не полностью. В частности, отсутствует настоящий финал последнего акта. Противоречит специфике оперетты и тяжеловесность либретто, его растянутость и перегруженность событиями, слишком серьезными для комедии.

И все же «Огоньки» по праву вошли в историю советской оперетты как первая и в целом несомненно удавшаяся попытка обогатить нашу музыкальную комедию новой темой, новыми образами рабочих-революционеров. Поставленная впервые в 1952 году в Киеве оперетта Свиридова обошла затем сцены Ленинграда, Свердловска, Омска и других городов. Некоторые спектакли были неудачными (в частности, ленинградский). Но для ряда театров (например, омского) постановка «Огоньков» сыграла важную роль на пути отхода от канонов и штампов неовенской оперетты и овладения современной тематикой.

Работа в театре и кино была для Свиридова хорошей школой, где он осваивал разнообразнейшие темы и сюжеты, учился конкретности и лаконизму образных характеристик, постигал «тайны» драматургического мастерства. Многие дало ему творческое общение с режиссерами Н. Акимовым, Л. Вивьеном, В. Кожичем, Г. Козинцевым, Ю. Райзманом, Г. Рошалем, А. Таировым, С. Юткевичем (а позднее также с В. Басовым, В. Петровым, В. Строевой, М. Швейцером), с рядом актеров.

Этот опыт помог Свиридову в работе над крупными сочинениями пятидесятых годов, когда композитор окончательно определил свою творческую цель, нашел собственный путь и уверенно двинулся по нему вперед.

Глава третья «В ДАЛЬНИЙ ПУТЬ»

Вокальная поэма «Страна отцов» на слова А. Исаакяна. Отдельные романсы на слова того же поэта. Песни на слова Р. Бернса.

В 1949 году Свиридов познакомился со стихами армянского поэта Аветика Исаакяна. Впечатление было огромным, сразу возникло желание написать музыку. Один за другим стали появляться романсы. Сначала они составили небольшую тетрадь, в которой преобладали лирические мотивы. Но уже здесь были отдельные пьесы эпического склада. Когда же к ним прибавились новые аналогичного характера, то традиционный лирический романсовый цикл был «взорван изнутри». Пришлось искать принципиально иную форму объединения пьес. Так возникла многочастная вокальная поэма для тенора и баса с фортепиано «Страна отцов» (первоначальное название — «Моя Родина»). Она была закончена в 1950 году и впервые исполнена 25 ноября 1953 года в Малом зале Ленинградской филармонии (солисты В. Андрианов и И. Нечаев, партия фортепиано — А. Люблинский).

Поэзия Исаакяна вошла в музыку уже давно. На его слова писали романсы и песни С. Рахманинов, Ц. Кюи, армянские композиторы А. Тигранян, Р. Меликян, А. Степанян и другие. Многие стихотворения поэта стали в Армении народными песнями. Способствовала этому не только народность их содержания, но и их дивная музыкальность. Исаакян всю жизнь учился на образцах народного творчества, стремился к наибольшей напевности стиха и в результате — по словам Валерия Брюсова, глубокого знатока армянской поэзии, — «так близко подошел к складу народной лирики, что иные стихотворения кажутся созданиями безымянных певцов, новой серией народных песен»¹.

¹ В. Я. Брюсов. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. В сб.: «Поэзия Армении», М., 1916, стр. 80.

Благодаря этому стихи Исаакяна легко ложатся на музыку. Но Свиридова они привлекли прежде всего тем необъятным, что стоит за каждой строкой поэта: раздумьями о народе и родине, мыслью об их вечности и непобедимости.

Центральная тема творчества Исаакяна — исторические судьбы Армении, ее многовековая борьба за освобождение.

Я угнетенного народа сын,
Я в сердце раны родины ношу,—

писал поэт в конце прошлого столетия в первом же своем сборнике стихов «Песни и раны». В советскую эпоху, вернувшись после долгих скитаний в Армению, Исаакян воспел новую жизнь свободного народа. Но и теперь — в этом проявилась мудрость и широта взгляда национального поэта! — настоящее было тесно связано для него с прошлым, с историческими традициями «страны отцов»:

Тебя я вижу новую и ясную
С чертами древней, вечной красоты.

Отобранные Свиридовым одиннадцать стихотворений Исаакяна (в переводах А. Блока и современных советских поэтов) принадлежат к разным периодам творчества поэта. Большая часть относится к дореволюционным годам, некоторые же — к советской эпохе. Поэма «Мгер из Сасуна», откуда взят текст для «Песни о хлебе», создавалась в 1919—1937 годах. Стихотворения «Наша борьба» (частично использовано в Прологе поэмы), «Дым отечества», «Бранный клич» и «Моей Родине» (лежит в основе Эпилога) написаны в 1926—1942 годах. Но и в них образы нашей эпохи перекликаются с историей, помогающей лучше понять современность. Эта особенность поэзии Исаакяна определила многое в поэме Свиридова.

Композиторы, писавшие ранее на стихи армянского поэта, обращались почти исключительно к его лирике. Свиридов же смело ввел в музыку главную героиню патристическую тему Исаакяна.

Разные герои проходят в поэме: поэт-мыслитель с его думами о родной стране, народный певец-сказитель гусан (ашуг), светлый душой юноша-странник, крестьяне, занятые своим трудом, бездомный бедняк, мечтающий о счастье, изгнанник, покинувший родной дом, воины, идущие в бой и умирающие за свободу. А за ними видится величественный образ Родины — земли, политой потом и кровью многих поколений, родящей хлеб и приносящей плоды, дающей силы своим сыновьям и неудержимо влекущей к себе сквозь дали и годы. Это по ней идут, на ней живут и трудятся, о ней мечтают и ее защищают люди, которым посвящена поэма. Родная земля, «страна отцов», с ее пейзажами, звучаниями и запахами, с нивами и реками, долинами и горами, с мир-

ными очагами и развалинами древних крепостей — вот главный «герой» поэмы Свиридова.

Впервые образ Родины возникает в Прологе — «Слава отцов» (бас). Стихотворение Исаакяна «Наша борьба», написанное во время Великой Отечественной войны, построено как монолог поэта, размышляющего о прошлом и о заветах «героев-отцов» нынешним борцам. Свиридов же, передавая эти раздумья, одновременно показывает те картины, что возникают перед взором поэта и в его воображении.

Вот пустынные края, где бродит поэт ранней осенней порою. Размеренные октавы (ля) кажутся далекими ударами колокола. Неторопливо, как лента лет, тянется бесконечная линия басов. Одинок звучит не подержанный гармонией напев свободного, импровизационного склада. Плавные задумчивые фразы разделены паузами — моментами созерцания. Пейзаж и размышление....

С движением, но не спеша

Бас *trp*

В да -

ляк ро - ди - мых бро - жу о - ди - нок.

К чему приведут раздумья поэта? Это пока неизвестно. Но в музыке с самого начала уже есть ощущение значительности, эпического величия. Оно создается тяжелой, упорной поступью басов, архаическим колоритом звучности — «оголенностью» фактуры, терпкостью созвучий

(органный пункт ля в верхнем голосе, накладываясь на линию басов, образует с ними то ноты, то кварты или квинты, то септимы). А затем (конец раздела) суровая природа становится грозной, и в хроматических сдвигах мелодии и басов (параллельные кварты и квинты) слышатся завывания бушующего ветра.

Мысль поэта устремляется от видимого, реального к прошлому: от ветра — к «бурям лет», от «мощного дуба» — к башням и стенам древних крепостей. Так возникает новая картина — видение далеких, «суровых и лютых годин». Ломаная вокальная линия, движение «в разбивку» удваивающих ее голосов аккомпанемента, тональная неопределенность — все это рождает представление о чем-то смутном, таинственном, неустойчивом, о «хаосе, мир низвергающем во прах». Но выстояли, «остались в веках», «не поддались насилию» памятники былой славы — и далекие колокольные удары из первого раздела превращаются теперь в призывные и победные звучания могучего набата.

Стихотворение Исаакяна завершается мыслью о преемственности героических традиций древнего народа, о родстве «бессмертных героев-отцов» и нынешних поколений, готовых «к бою последнему, к грозной борьбе». Свиридов и эту обобщающую мысль воплощает в картине. Теперь это — воинское шествие. Мелодия монолога (первый раздел), утратив созерцательность, превратилась в маршевую. Она повторяется трижды, и каждый раз ей отвечает одна и та же, решительная, как клятва, концовка фортепиано. А в басу, подобно тяжелым ударам литавр, отстукивает ритм шага неизменное *ре*, упорно утверждающее тонику (независимо от мелодии, которая в конце каждого куплета поворачивает в ля минор!). В этом слышатся упорство и стойкость поистине незыблемые.

Марш звучит тихо, сдержанно — это тоже картина, рожденная воображением героя. И трудно сказать, кто здесь проходит перед нами: люди далеких времен или наших дней. Прошлое смыкается с современностью на древней земле поэта, где развалины крепостей, «венцы и зубцы боевые» на каждом шагу напоминают сегодняшним героям о «славе отцов».

Другую видит страна молодому страннику, идущему с посохом по горам в дни весны («В дальний путь!», тенор). У Исаакяна это эпическая, почти символическая фигура: «Пойду через пустыни и моря», «как облако, над высью пролечу». Свиридов же рисует человека, для которого самое большое счастье — не подняться над землей, а слиться с нею. Мелодия его песни ясна и чиста, как горный ручей, пронизана радостным и свежим весенним настроением.

Многое напоминает здесь самые светлые песни Шуберта («Моя», «Отъезд», «Голубиная почта»): такое же легкое, размеренно оживленное движение в аккомпанементе, такой же прозрачный рисунок мелодии с мягкими волнистыми линиями и с движением по тонам мажор-

ного трезвучия (типично шубертовские обороты), такая же простая форма (куплетность). Это — сходство, идущее от близости темы, героя, мироощущения. Но «В дальний путь!» в то же время отличается от песен австрийского романтика. Природа здесь иная — приветливая, но не такая «обжитая», более дикая, «заповедная». И поэтому краски у Свиридова суровее и необычнее. Аккорды (опять же с секундами и квартами) порою чуть жестковаты, внезапные (но плавные благодаря мелодическому движению) переходы в далекие тональности подобны крутым поворотам своеобразной горной реки, открывающим страннику все новые дали, а вырывающиеся из метрической сетки импровизационные фразы — длинные, извилистые, на одном дыхании («и жаворонком сердце запоет, взлетая в солнечную высоту») — напоминают вокализации восточного народного певца.

Опять по-новому видится поэту лик родной земли в «Песне о хлебе» (тенор и бас). Земля — это нива, возделанная мирными тружениками, это вечный, исконный источник хлеба, а значит, и самой жизни. Поэтому земля и хлеб священны. Таков высокий философский смысл стихов Исаакяна. Он оказался необыкновенно близким Свиридову — русскому художнику, выросшему среди народа-землепашца, народа-хлебороба. Оттого его «Песнь о хлебе» (именно «песнь», а не «песня») так возвышенна, так самобытна и «первозданна», дышит таковой эпической силой.

Своеобразие этой песни и в ее жанре.

Рассказ поэта о том, как гусан пришел на поле, где трудится крестьянин, и спел гимн хлебу, стал в музыке картиной и сценой. Сначала музыка рисует вечер на ниве. Низкий «сумеречный» регистр... Суровые, шероховатые, «неотесанные» созвучия (параллельные кварты и секунды через октаву)... Ритм работы тяжелой, но привычной и потому текущей мерно, ровно... Неторопливые фразы рассказчика по разговорному разомкнуты и несимметричны, как в сказе, и завершаются спокойными ниспадающими интонациями («уходил», «скосил», «пшеницу»). Но когда речь заходит о гусане, концовки фраз становятся восходящими, словно подготавливая те возгласы, которые зазвучат в его песне. И вот уже переключаются тенор и бас — гусан и крестьянин: «Э-ге-ге-ге!». Картина оживает и превращается в сцену.

Начинается песнопение гусана — гимн землепашцу, хвала в честь хлеба насущного, что дарует людям земля. Замолкает ритм работы, в фортепианной партии остаются лишь долгие тянущиеся звуки, а на их фоне многократно повторяется короткий мотив, характерный для звучания старинной гусанской лиры — саза (мелизматическая фигура типа группетто). В вокальной мелодии чередуются интонации восторженной песни, бросаемые в безбрежный простор (ощущение простора создается благодаря продолжающимся кличам крестьянина: «Э-ге-ге-ге!»), и почти молитвенная речитация («мы хлебопашцам от чистой души пожелаем долгие дни»). Вершина этого песнопения — фраза «И о хлебе

святом мы поем!». Она выделена гармоническим сдвигом и ликующим возгласом на слове «святом».

11 Не спеша

Тенор

И о вас мы поем, о сво-

Бас

p

- бо - де ва - шей по - ем, и о

cresc.

хле - бо свя - том мы по - ем!

ff *dim.*

Еще во время песни гусана к ней присоединяется второй голос. И далее, когда кончается песня и возобновляется рассказ, тенор и бас опять поют вместе, а в фортепианной партии звучат одновременно ритм работы и переборы гусанковой лиры. И кажется, что обе фигуры — и крестьянина, и гусана растворились в бескрайнем просторе, слились друг с другом и с синевой небес, где парят стаи птиц...

После «Песни о хлебе» и следующей за нею «Был бы у меня баштан...» в развитии действия наступает драматический перелом, и картина мирной жизни простых людей на земле отцов снова встает лишь в восьмой части поэмы — «Дым отечества» (тенор). Но теперь она существует только в воображении изгнанника как его воспоминание и мечта.

Как и в песне «В дальний путь!», мелодия в «Дыме отечества» беззаботно ясна, светится тихим, ласковым светом. Так же кристально чисты «шубертовские» интонации, так же неумолчно колышутся аккорды сопровождения. Но не движение вперед, не стремление вдаль пронизывает музыку, а ощущение полнейшего покоя, довольства, тихого счастья — как будто снова пришло беззаботное детство и с плеч человека спал груз забот, горя, тяжелой работы... Вот он идеал народной жизни в представлении поэта, — жизни здоровой, мирной, размеренной, протекающей в единении с природой.

12 **Оживленно, в светлом настроении**
mp

Тенор

Под ро - ди - мый кров я вер - нул - ся вновь, без за -

- бот - но я - сень мой дет - ский взор.

The image shows a musical score for a tenor part and piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system starts with a treble clef for the tenor and a grand staff for the piano. The tenor line has a melodic line with lyrics: 'Под ро - ди - мый кров я вер - нул - ся вновь, без за -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system continues the tenor line with lyrics: '- бот - но я - сень мой дет - ский взор.' and the piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Чередую проходят в стихах разные образы: отец спускается с гор, на порог дома вышла мать, а потом развели очаг и, наконец, герой забылся «сном золотым». Плавно льется мелодия, меняются тональности, вспыхивают и гаснут гармонические блики (один из них, самый яркий — сопоставление до мажора и си мажора освещает слова о матери: «Точно солнце она, ей равных нет!»). Но по-прежнему спокойно ровное покачивание аккомпанемента (колыхание воды или листьев от дуновения ветерка?) и неизменно мечтательное, безмятежно умиротворенное настроение: никакой горечи, никаких душевных мук... И вот уже наступает полное блаженства оцепенение: когда голос поет об очаге и сладком дыме, у фортепиано в басах трижды проходит, струясь и стелясь, плавная нисходящая фраза-подголосок, а в следующем за этим эпизоде сна она повторяется (уже не полностью) еще четыре раза, как полузабытый напев колыбельной песни, сопровождаемый убаюкивающим движением аккомпанемента.

В конце возвращаются начальные мелодические фразы. Но теперь темп несколько замедлился, протянутые звуки еще более удлинены, паузы также увеличились, длительности басового голоса расширились вчетверо, и все приобрело особую значительность. Так подчеркнута важность заключительной строфы:

Ничего не хочу, только видеть дым,
Без него весь мир мне и гол и пуст.
Не хочу ни богатств и ни розовых уст,
Все богатство мое — лишь этот дым.

Образ домашнего очага перерастает в символ всей родной земли — бесконечно любимой, самой дорогой на свете.

Рядом с картинами «страны отцов» в поэме возникают образы ее народа, портреты отдельных людей. Некоторые уже предстали перед нами в таких полотнах, как «В дальний путь!» (юноша-странник) и «Песнь о хлебе» (крестьянин, гусак). Другие народные типы вырисовываются в песнях «Был бы у меня баштан» и «Моей матери».

«Был бы у меня баштан» (тенор) — своеобразнейший по содержанию и краскам портрет бездомного, нищего, но бесшабашно веселого человека, которому нечего терять в жизни. Его страстный южный темперамент джигита прорывается в первом же выкрике — «Гой!», повторяющемся и далее, в нетерпеливых, стремительных, как горный поток, хроматических фразах, размывающих границы метра, в лихих, удалых возгласах: «Э-гей, та-ра-ра, та-ра-ра-ра-ра-ра!». Но есть и иная сторона у этого характера: за бесшабашностью скрывается тоска по любви, жаркая мечта о приюте и счастье. Недостижимая идиллия жизни с милой в шалаше у очага предстает как светлое видение там, где музыка мягко покачивается в чуть более спокойном движении. Временами же возникают интонации страстной мольбы («чтоб сидела рядом...»). Эти эпизоды, контрастируя окружающим

своей диатонической напевностью, вливаются в общий поток горячего лирического излияния¹.

Герой песни «Моей матери» (бас) тоже бездомный странник. Но его образ трагичен. Это «хариб», изгнанник, обреченный на скитания вдали от родного дома.

Харибу посвящены бесчисленные народные песни Армении и многие стихи армянских поэтов. Для армянской дореволюционной поэзии этот образ символичен, ибо в тяжелой доле изгнанника отразилась судьба всего народа. В народных «ангуни» — «песнях бездомного» — обычны строки, где говорится о мучительной тоске по родине, о желании полететь на крыльях к родному дому. Часты такие образы, как «раны сердца», «душа — в крови» и т. д.

Чувства хариба Свиридов выразил в простой песне народного склада, необыкновенно проникновенной и нежной, трогательной своей чело-вечностью. В ней, как и в стихах Исаакяна, — глубокая любовь не только к матери, но и ко всей отчизне, ибо, «создавая образ матери, поэт всегда видит в нем образ родины, у которой он ищет силы и опоры»².

Мерное движение в аккомпанементе — это и шаги изгнанника и баюкающее покачивание колыбельной песни: словно хариб погрузился в забытие, зачарованный мечтою о родном доме. Не спешна и равна также поступь мелодии (вначале прямой длинный подъем и такой же спуск, как путь странника в горах). Только слова «бедный странник» выделены остановкой-вздохом.

Традиционное для песен хариба обращение к птицам и ветеркам, вестникам родины, отмечено в музыке более широкими призывными интонациями, оживлением в гармонии (частая смена тональностей), поворотами в мажор: в душе изгнанника пробудилась надежда... Но она оказалась тщетной — и движение застывает, скованное органичным пунктом (*соль-диез — ля-бемоль*). На его фоне слышны лишь короткие, горестно отрывистые интонации певца да тихие-тихие всплески фортепиано (дуновение ветерков и полет птиц).

Возвращается основная мелодия песни. Теперь она рвется паузами (нет больше сил!), а затем ее поступь становится вдвое медленнее. Каждая интонация, каждое слово звучат поэтому с еще большей внутренней силой: «Ночью душу твою целовал бы, обнимал бы, как сонный туман». Острым мелодическим оборотом (скачок на малую нону) подчеркнуты слова, в которых прорывается душевная боль хариба: «к сердцу в жгучей тоске припадал бы»... Но они произносятся не криком, а шепотом, еле слышно (ррр), по-прежнему ровно покачива-

¹ Чередование хроматических фраз и возгласов с песенными эпизодами дает форму рондо, в котором возгласы играют роль рефрена.

² Гурген Борян. Аветик Исаакян (к 80-летию со дня рождения). «Литературная газета», 1955, 29 октября.

ние аккомпанемента, все так же строги диатонические гармонии, и эта сдержанность больше всего трогает и потрясает.

Умеренно скоро

13 *ppp rit.* a tempo

Бас

К сердцу в жгу - чей тос - ке при - па - дал бы и сме -

ял - ся, и пла - кал бы, джан

ppp

Среди народных типов, выведенных в поэме, особое место занимают воины—герои-патриоты, которых было так много в истории «страны отцов», веками борющейся против захватчиков. Впервые они прошли перед взором поэта в Прологе—тогда еще где-то вдали и толпою. Присмотреться к ним ближе, разглядеть отдельные лица позволяют песни «Долина Сално», «Бранный клич» и «Сестре».

По своему построению «Долина Сално»¹ (бас) напоминает балладу Мусоргского «Забывтый». Как и там, здесь сопоставляются два образа: павший солдат и далекая родина (ее картина возникает в середине песни). Но в целом замысел Свиридова иной: умирает не просто солдат, а герой, сраженный в бою за свою страну.

¹ Сално — горная местность в турецкой Армении. Стихи Исаакяна представляют собою вольный перевод патриотического стихотворения знаменитого болгарского революционера Христо Ботева «Смерть гайдука».

Это отличие ощущается с самого начала. Первая же фраза вызывает ассоциации с революционными песнями (в частности, с «Марсельезой»). Она звучит поочередно в мажоре («Там, в долине Сално боевой») и в миноре («Ранен в грудь, умирает гайдук») и тем самым лапидарно, но очень ярко выражает одновременно и героику общей борьбы, и трагедию одного из борцов.

14 Медленно *f*

Бас

Там, в долине Сално боевой,

ранен в грудь, умирает от гайдука.

Те же две стороны событий раскрываются и дальше. В следующей фразе интонацией стона выделено слово «рана», но заканчивается этот раздел сдержанным движением траурного революционного марша («ствол ружья выпадает из рук»). Он сменяется мажором, который кажется страшным, зловещим, но и здесь просветленно и возвышенно звучат слова, выражающие последнюю мечту гайдука: «...свободна родная страна». Наконец, в предсмертной грезе воину видится не его семья, ожидающая кормилица (как в «Забытом»), а вся родина, освобожденная от врагов. Музыка полна такого же света и мирной радости, как и в среднем разделе «Песни о хлебе» или как в песне «В дальний путь» (сходство не только общего характера, но и некоторых интонаций и гармоний)¹.

Последний раздел песни по музыке повторяет собою, с некоторыми изменениями, первый, но получает более мрачную окраску (сопровождение «сдвинулось» еще ниже). Гайдук умирает, его очи выклевывает «опустившийся в поле орел», и в инструментальной партии словно слышатся движения крыльев хищной птицы (или, может быть, это последние удары замирающего сердца?). Так и кончается пьеса. Однако в басу в этот момент звучит не тоника, а доминанта, оставшаяся от интонации траурного гимна. Нет, еще не конец всему! Герой умер, но борьба продолжается...

Ее новый этап показан в девятой части поэмы — «Бранный клич» (тенор и бас). Сопоставлены две монументальные картины-фрески — вражеского нашествия и ответного натиска, и каждая исполнена большой выразительности. Картина нашествия несколько напоминает средний раздел Пролога: угловатые интонации, неустойчивые гармонии, острые ритмические фигуры... Вместе с изобразительными

¹ Есть здесь и такая же равномерная пульсация в аккомпанементе, но — тонкая деталь! — она выдержана на одном звуке, передавая не движение, а застылость (сон).

моментами у фортепиано, тяжелыми ударами барабана и гулом басов (параллельные квинты) все это создает образ зловеще-мрачной, устрашающей силы. Она приближается издали, глухие поначалу звучания становятся все громче, и вот уже яростный поток кажется неудержимым.

Но на его пути встает иная сила — сила народа. Мощно и горделиво звучат возгласы: «Гей! Родной Арарат...». Ораторский призыв, повторяясь в конце пьесы, обрамляет картину встречного движения — марша. Равномерные удары аккордов и осгинатные фигуры барабанной дробы создают фон, на котором слышны возгласы: «За оружие!»... «Чередование голосов... напоминает громкий клич, который далеко разносится по горам, передаваясь из уст в уста»¹.

Силы собираются, натиск нарастает, призывы «В наступление!» подталкивают собою маршевое движение (так что оно местами сжмается: четырехдольные такты перебиваются двудольными). Оно обретает неистовую мощь. Голоса сливаются в дружных призывах: «Мчитесь в яром иступлении!», а в партии рояля аккорды проходящих тональностей (*ля-бемоль, ля*) в соединении с неизменным басом (*соль*) образуют грозные звучания, отливающие металлическим блеском.

В «Бранном кличе» во весь голос звучит героика общенародной патриотической борьбы, до этого выявленная в «Долине Сално» лишь скупыми намеками. Находит дальнейшее развитие в поэме и вторая тенденция, заключенная в «Долине Сално»: изображение личной судьбы отдельных участников этой борьбы. Один из них — воин, идущий на неравный бой с лютым врагом и знающий о предстоящей неизбежной гибели, становится героем песни «Сестре» (тенор).

Начало песни кажется прямым продолжением «Бранного клича» (тем более, что между ними нет перерыва). Грохот боя донесся и сюда: воинственно звенят фанфары, гремят раскаты в басах. Им отвечают широкие возгласы певца, близкие могучим кличам предыдущей части, а затем снова и снова возвращаются фанфары и раскаты. Но, вслушавшись в музыку, можно сразу уловить ее иную, трагическую окраску: ведь здесь боец «омрачен душой», предчувствуя свою смерть. С самого начала вторжение фанфар из конца «Бранного клича», накладывающихся на бас, дает диссонанс (*фа-си*), а фразы певца сопровождаются неподвижно тяжелыми, мрачными аккордами в духе хораля.

Когда же стихает гром сражения, начинается грустная песня, очень простая и сердечная, как беседа с самым близким человеком. Рояль сначала ограничивается минимальной поддержкой голоса (только басы), а потом включается в разговор своими гибкими выразительными подголосками.

¹ Л. Полякова. Вокальные циклы Г. Свиридова. Изд. второе, дополненное. М., «Советский композитор», 1971, стр. 40.

Стихи Исаакяна в переводе Блока приближены к русской песне, для которой их тема (смерть одинокого воина на чужбине) так характерна. Строки «Ты ищи, сестра, ворона коня», «не ищи дружка на хмельном пиру среди товарищей» и им подобные словно взяты из народных песен или из русской поэзии народнопесенного склада (Кольцов). О тех же источниках живо напоминает избранный Блоком стихотворный размер — пятидолжник. И не удивительно, что музыка Свиридова также звучит очень по-русски, сближаясь с народной песней и бытовым романсом, особенно в третьей строфе («А утихнет бой...»). Осознанию этого родства помогает ритм: мелодия все время членится на пятизвучные попевки, соответствующие стопам пятидолжника¹.

Сильное впечатление, достигаемое самыми скупыми средствами, производит последний раздел. Текст произносится очень тихо, и только на словах «горевать, рыдать» происходит кратковременный взрыв, тут же затихающий. Разорванная паузами мелодия все время пытается оторваться от тоники (*фа*), но обречена возвращаться к ней. Судьба жестока и неумолима...

15 Медленно

Тенор *pp* *crese.*

И чу - жа - я мать не род - на - я мать бу - дет

p cresc

сле - зы лить над мо - ги - ло - ю, не мо - я сестре го - ре -

f rit. *a tempo* *dim.* *pp*

- вать, рыдать рас - сы - пать цве - ты над мо - ги - ло - ю.

Ту же мысль несут «роковые» удары тоники у рояля (правая рука), подобные похоронному звону.

Однако прощальная песня воина — еще не финал поэмы. Последнее слово принадлежит поэту — важнейшему из героев.

Личность поэта, биение его мысли и сердца ощущается, конечно, во всех рассмотренных выше частях поэмы. Но речь идет там не от его имени: он отступает в тень, давая возможность высказаться своим персонажам. Как самостоятельное «действующее лицо» поэт выступил только в Прологе, представ перед нами мыслителем-мудрецом, разду-

¹ Ср. в этом отношении последние разделы «Сестре» и романса А. Гурилева «Разлука» («На заре туманной юности») на слова А. Кольцова («речитатив» со слов: «Не ходи, постой! Дай время мне...»).

мывающим о судьбах родной земли. Далее на протяжении «Страны отцов» голос его слышен еще дважды — в шестой части («Черный орел») и в Эпилоче («Моя Родина»).

«Черный орел» (тенор) — одна из драматических вершин поэмы. Как Прометей, терзает гордого героя могучая птица, вырывающая из груди сердце и возносящая его к небесам. Ломаная мелодическая линия с острыми углами, ритм очень приподнятой речи с патетическими вскриками (двойные и тройные точки), пронзительно резкие, архаически суровые или слепяще яркие созвучия, характерные фигуры, воспроизводящие крики орла и хлопанье его крыльев, — все выражает предельное напряжение сил, величайшую обостренность мысли и чувства. Сопоставления низкого и высокого регистров, унисонов и полнозвучных торжественных аккордов дают ощущение взлета, «взмывания» вверх.

Так отзываются в чуждой душе народного поэта бедствия родной земли и рождается мысль о его высоком предназначении как певца-пророка своего измученного народа.

Образ поэта возникает в последний раз в Эпилоче — «Моя Родина» (тенор и бас). Действие возвращается из прошлого в наши дни, снова герой размышляет о Родине, теперь уже не только о былом, но и о современности, замыкая тем самым круг своих раздумий. И опять отвлеченные обобщающие мысли претворены композитором в конкретные (хотя и написанные крупным штрихом, без подробностей) картины. Их несколько, и каждая из них чем-нибудь связана с одной из предыдущих частей поэмы — в этом сказывается значение Эпилоча, как финала, не просто завершающего цикл, но и подводющего итоги.

Первая из этих картин — просторы Советской Армении, свободной страны труда, «волнующиеся нивы», у края которых стоит поэт. Волнистая линия фигураций у фортепиано, изображая колыхание нивы, вызывает ощущение спокойствия, широкого, величия. Так же спокойно и величаво текут мысли. Вокальная партия некоторыми интонациями («волнующихся нив») близка эпической музыкальной речи героев бординского «Князя Игоря».

Постепенно музыка драматизируется: поэт вспоминает о прошлом, о вражеских нашествиях — и вот уже возникает батальный эпизод, приводящий на память «Бранный клич». «Наплывом» (этот кинематографический термин здесь вполне уместен, так как эпизоды «монтируются» подобно кинокадрам) подается новая картина: «И вновь весна! Мой край родной цветет, и мирно вновь над домом вьется дым...». Фигурации в фортепианной партии поднимаются в высокий регистр и превращаются в мягкие вьющиеся линии, словно струится змейками дымок... А затем звучат ровно пульсирующие аккорды и глубокие басы, льются ласковые песенные фразы, и вспоминается «Дым отечества».

Последний раздел Эпилоча («широко и торжественно») — гимн труду, родной стране, ее народу, ее «древнему и великому», «сердеч-

ному и вечно юному» языку. Развертывается постепенно приближающееся и растущее шествие под звуки барабанов и бубнов, достигающее в конце грандиозного размаха. Своеобразную окраску этой картине придают остигнутые ритмические фигуры танцевального характера, типичные для музыки народов Востока (такого рода обороты нередки, например, в картинах народных празднеств у Хачатуряна).

Так заканчивается «Страна отцов» — эпическая песнь наших дней о стойкости, мужестве и мудрости народа, о величии его духа.

В поэме Свиридова нет непрерывно развивающегося сюжета (как нет его и в других вокальных циклах этого автора, по примеру цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти»). Но все ее части скреплены внутренним единством — идейным, образным, драматургическим.

В некоторых случаях связи возникают на стыке соседних частей. Так, после второй части («В дальний путь!») с ее образом дороги в третьей части встает картина поля, где трудится крестьянин («Песнь о хлебе»). Образ орла воплощен и в пятой («Долина Сално»), и в шестой («Черный орел») частях. Родной дом, обрисованный в «Дыме отечества», — это цель скитаний странника, о которых говорится в предыдущей части («Моей матери»). Без перерыва следуют одна за другой три последние части: призыв на битву («Бранный клич»), прощание воина, идущего в бой («Сестре»), и воспевание Родины, за которую он отдал жизнь (Эпилог).

Другие связи, более глубокие, соединяют далеко отстоящие части поэмы. Вся она может быть расчленена на три больших раздела. Первые четыре песни — это экспозиция основных образов, «завязка» драматургических линий, проведенных через всю поэму, — линий народно-патриотической героики (Пролог), природы («В дальний путь!»), труда («Песнь о хлебе»), лирики («Был бы у меня баштан...»). Затем в центр повествования выдвигается трагедия народа, в жизнь которого вторгаются война, смерть, изгнание. Происходит сильнейшая драматизация изложения («Долина Сално», «Черный орел», «Моей матери»). В последнем, кульминационном разделе достигают своих вершин все драматургические линии: природы и труда — в «Дыме отечества», героическая — в «Бранном кличе», лирическая — «Сестре», после чего каждая находит завершение в Эпиллоге.

Есть в «Стране отцов» и «сквозные» поэтические образы, которые проходят через всю поэму, появляясь в разных ее частях. Это образы странника, поэта, птиц, ветра...

Наконец, заметны в цикле и связи собственно музыкальные. Здесь нет лейтмотивов или проявлений монотематизма. Но близкие по смыслу образы разных частей воплощены в музыкальных темах примерно одного типа. Таких типов тематизма в поэме довольно много. В сходных интонациях — плавных, медлительных, закругленных переданы эпическое раздумье и «сказ» в Прологе, «Песне о хлебе» (крайние разделы) и Эпиллоге. Родственны между собой героические темы с устойчивыми

фанфарными интонациями и четким пунктированным ритмом и контрастирующие им жесткостью, изломанностью и неустойчивостью образы нашествий и разрушений (Пролог, «Долина Сално», «Бранный клич», Эпилог).

Много общего также в музыке тех частей, где имеются патетическая декламация («Черный орел», «Бранный клич», «Сестре»), интонации гимнического песнопения («Песнь о хлебе», «Бранный клич», Эпилог), «шубертовские» обороты («В дальний путь!», «Дым отечества»), движение колыбельной («Был бы у меня баштан», «Моей матери», «Дым отечества»). Повторяются и некоторые «ориентальные» приемы: хроматическая вокализация («В дальний путь!», «Был бы у меня баштан»), мелизматические инструментальные фигуры («Песнь о хлебе», «Бранный клич», Эпилог).

Способствуют единству цикла и такие приемы, как тональное обрамление (ре минор Пролога и ре мажор Эпилога), объединение в Эпилоге разных типов тематизма, до того встречавшихся порознь в отдельных частях.

В итоге драматургия цикла настолько последовательна, стройна, цельна, что Свиридов вправе был назвать это многочастное произведение поэмой.

«Стране отцов» присуща поэдность и в другом смысле, какой имело это понятие еще в древние времена (ср. древнегреческие поэмы «Илиаду» и «Одиссею» или русские поэмы-былины): как эпичность и объективность. Весь цикл — это «песнь» о судьбах целого народа, а каждая часть — рассказ о значительном событии его жизни, картина или сцена из этой жизни. И даже там, где речь идет от имени одного человека и выражены, казалось бы, его личные переживания, он выступает как символ всей нации или большей ее части (бездомный бедняк, изгнанник, воин).

Широте и важности содержания отвечает масштабность формы. По существу, «Страна отцов» выходит за пределы камерного жанра: местами здесь ясно слышатся хор и оркестр. Отдельные части перерастают рамки песни или романа и, включая по несколько самостоятельных разделов, становятся «поэмами в поэме». Таковы Пролог, «Песнь о хлебе», «Дым отечества», «Бранный клич», Эпилог. При этом в отличие от «Песен странника» усложнение композиции достигается без включения в песню больших инструментальных эпизодов: главным средством выражения остается голос.

Большой интерес представляет музыкальный язык поэмы «Страна отцов». По первому впечатлению он сильно отличается от того, что было характерно для предшествующих произведений Свиридова. После сложности и остроты, жесткости, повышенной экспрессивности, ярко выраженной инструментальности языка фортепианных пьес и камерных ансамблей середины сороковых годов непривычным для Свиридова кажутся в поэме суровая простота и сдержанность выражения, прозрач-

ность и мягкость многих страниц, господство песенности. На самом же деле все это, конечно, уже встречалось в творчестве композитора, но не в инструментальном, а в вокальном, особенно в пушкинском и прокофьевском циклах, «Песня странника», шекспировской сюите. Общность заключается не только в близости конкретных средств (скажем, отдельных натурально-ладовых оборотов мелодии или интонаций русской городской песни, диатонических гармоний, не симметричных ритмов и т. п.), но и в возвращении к тем же принципам ладовости, диатоничности, вокальности, соединяющей распевность с декламационной выразительностью... Эти принципы осуществляются теперь, однако, на более высоком уровне мастерства. Выбор средств стал более разнообразным (особенно в области гармонии, фактуры, регистровых красок), но одновременно увеличилась строгость отбора, а с нею и «точность попадания».

Некоторые особенности «Страны отцов» — суровость, внутреннее напряжение и сила — навеяны инструментальной музыкой Свиридова. Отсюда же идут отдельные приемы. Но использованы они в новой функции: для раскрытия совершенно конкретных, каждый раз особенных образных представлений, которые заключены в тексте. Так, например, скупая, «графичная» фактура, «пустые» или терпкие и жесткие созвучия, встречавшиеся во многих инструментальных пьесах Свиридова, помогают в поэме воссоздать колорит прошлого древней страны, передать суровость ее природы (Пролог, «Песнь о хлебе» и др.). Излюбленная ранее композитором остринатность становится в Прологе и других частях поэмы средством характеристики большой стойкости и упорства (ведь «остинато» и означает «упорный»!). Полифоническое совмещение двух различных тем в «Песне о хлебе» служит изображению одновременно текущих жизненных явлений (работа крестьянина и песня гусана).

Наряду с этим в «Стране отцов» встречается и немало новых для камерного творчества Свиридова средств музыкального языка, пришедших вместе с новыми образами. Таковы интонации в духе героического эпоса Бородина, революционных гимнов, песен Шуберта. Таковы и различные ориентальные обороты.

О «востоке» в «Стране отцов» надо сказать особо. Обратившись к стихам Исаакяна — поэта с ярко выраженной национальной специфической образной содержания и стиля, Свиридов, разумеется, не мог не отразить этой специфики в своем сочинении. Некоторые стилевые особенности его поэмы вызывают прямые ассоциации с армянской музыкой: народными песнями и их обработками, сделанными Комитасом — художником, оказавшимся наиболее близким Свиридову. Для армянской музыки характерны и обороты дорийского лада (ср. «Моей матери» с песнями в обработке Комитаса «Келе, келе», «Абрбан» и др.), и многократные повторения коротких попевок (ср. гимн гусана из «Песни о хлебе» с песнями «Сар, сар», «Кужнара»), и стремительное

унисонное движение *agitato* (ср. «Был бы у меня баштан» с песней «Гарун»), и мелизматические фигуры на фоне протянутого интервала или аккорда (ср. средний раздел «Песни о хлебе» с песней «Орор»).

Особенно много точек соприкосновения у Свиридова с песнями хариба, представленными в обработках Комитаса рядом замечательных образцов. И там и тут использованы сходные средства для передачи настроений тоски, одиночества, глубокого раздумья (двухголосие, кварты, секундовые и септимовые созвучия, пустые квинты и кварты на остином басу).

Комитас „Бездомный“

Stretto *a tempo*

16a *mf* *f* *pp*

С гру - да - ми ба - локсо - сев - шим стол Бом,

decresc. *p* *pp*

Комитас „Колыбельная“

кто даст мо ей крошке ха лат

166 Умеренно скоро

„Моей матери“

Бас

Ве - тер ки про ле те ли бесшумно

p dim *pp* *ppp*

Не спеша „Песнь о хлебе“

Бас 16в

По струнам у-да-рил, ве-сел:

Все эти особенности музыкального языка русского композитора придают поэме в определенной мере армянский колорит. Но она осталась бы стилизацией, если бы Свиридов ограничился сознательным (или бессознательным, это не меняет сущности дела) воспроизведением только некоторых внешних признаков армянской музыки. Национальная характерность поэмы определяется другими, неизмеримо более глубокими ее качествами: национальной конкретностью и правдивостью музыкально-образного содержания.

Не отвлеченная героика, а суровое мужество и упорство древнего народа, выстрадавшего и завоевавшего свободу в тысячелетней борьбе; не просто странник, а хариб, сын гонимого народа; гусан — сказитель-импровизатор с неповторимо своеобразными чертами народного искусства Востока; природа, полная контрастов, где мрачные величественные скалы нависают над приветливыми долинами и свежими, чистыми ручьями — эти образы, встающие из музыки «Страны отцов» и воссозданные композитором верно и ярко, типичны именно для Армении. Черты душевного склада, особенности психологии отдельных действующих лиц, подмеченные и переданные в поэме тонко и любовно (склонность к самоуглублению и созерцанию, а с другой стороны, неистовый темперамент, любовь к патетике и ораторской приподнятости и в то же время — проникновенность и страстная нежность), — это тоже приметы именно армянских характеров. И уже отсюда, от чуткого, пронизательного вникания в строй мыслей и чувств другого народа идет сама собою рождающаяся близость к его музыке, некоторым из ее выразительных средств, лучше всего подходящим для воплощения национальных образов.

Но при этом поэма Свиридова остается все же произведением русского советского искусства. Ее патриотическая тема близка Свиридову как русскому национальному художнику, думающему о своем народе и находящему в его истории много общего с судьбами армянского народа: многовековой суровой, тяжелый труд, упорная борьба с бесчисленными врагами, торжество свободы в наши дни... И идейный вывод

поэмы — мысль о силе, величии и непобедимости людей труда, неразрывно связанных с родной землей и верных ей во всех испытаниях, — это вывод, который сделан Свиридовым из раздумий над прошлым и настоящим его родины, России. Раздумья композитора были несомненно связаны с недавними событиями Великой Отечественной войны. В этом смысле «Страна отцов» явилась ближайшим подступом к произведениям, непосредственно посвященным судьбам русского народа, его борьбе за свободу: оратории «Декабристы», «Поэме памяти Сергея Есенина», «Патетической оратории».

Поэма Свиридова открыла новые пути советского камерно-вокального творчества. В сороковых годах здесь все еще господствовал жанр любовного лирического романса, а сравнительно редко встречавшиеся гражданские мотивы также воплощались обычно в романсах лирико-психологического характера — «самовысказываниях» героя, выражавших лишь его внутренний мир. Правда, в лучших образцах этого жанра советские композиторы, закрепляя и развивая достижения тридцатых годов, продолжали добиваться большей общезначимости и объективности лирического высказывания, большей близости к языку народной и советской песни. Но все это происходило внутри прежних, давно установившихся границ жанра. Типы романсов-«портретов», «картинок» и «сенок» в духе Даргомыжского и Мусоргского почти не привлекали внимания и, таким образом, инициатива молодого Свиридова и некоторых других авторов, пытавшихся возродить их в предшествующий период, казалась заглохшей.

В 1948 году был написан вокальный цикл Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». Впервые после большого перерыва в советское камерно-вокальное творчество снова влились образы народного быта, картины и сцены из жизни простых, незаметных людей.

Другой новаторский шаг сделал Свиридов в «Стране отцов». Некоторые детали здесь перекликаются с циклом «Из еврейской народной поэзии»¹. Но в целом — это произведение иного плана. Сходную задачу — в образах отдельных типичных представителей народа раскрыть его дух и исторические судьбы — Свиридов решил по-своему и по-новому. На первый план у него выдвинулись не лирика и быт, а народный эпос и героика, не фигуры терзаемых житейскими невзгодами людей, вызывающих вместе с искренней симпатией острое сострадание и жалость, а могучие образы возвышенных духом, мужественных героев. Так Свиридов положил начало новому вокальному жанру — эпической поэме-«фреске», воплощающей высокую поэзию народной

¹ Отдельные ориентальные интонации (ср. окончание песни «В дальний путь» с аналогичными нисходящими фигурами в №№ 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11 из цикла Шостаковича), иногда — фактура аккомпанемента: движение баса и верхних голосов «в разбивку» (ср. «Моей матери» — и №№ 1, 3), в одном случае — совпадение тональности при сходстве общего типа движения (ср. «Дым отчества» и № 9).

жизни. Этот жанр сыграл огромную роль в дальнейшем развитии и советского романса, и оратории.

Значительность идейного замысла и реализм образов, новаторство жанра, композиции и языка, глубина и смелость художественного решения — все это делает «Страну отцов» Свиридова выдающимся явлением советской музыки. Таково единодушное мнение наших дней. Но установилось оно не сразу. Поэма появилась в годы широкого распространения «теории бесконфликтности» и других вульгаризаторских упрощенческих концепций, порожденных периодом культа личности, что помешало части критики дать ей верную оценку. На судьбу сочинения неблагоприятно повлияла также инертность концертных организаций, из-за которой первое исполнение поэмы состоялось через три года после ее завершения автором, а московская премьера — через восемь лет. Но к тому времени «Страна отцов» была уже издана, не раз звучала по радио, многократно освещалась печатью и сама жизнь выявила замечательные достоинства этого произведения, ныне общепризнанные.

Одновременно с поэмой «Страна отцов» Свиридов создал еще три романса на слова Исаакяна. Два из них — «Страдания любви» и «Черный взор» написаны на стихи, принадлежащие к его любовной лирике, то есть к той области, которая в «Стране отцов» не затронута. Любовь у Исаакяна предстает всегда в ореоле мученичества и страдания как трагическое чувство, как безответная страсть одинокого человека, тщетно ищущего близкую ему душу. Всего ближе к такому пониманию любви романс «Черный взор» с его таинственными предостережениями, страстными вспышками и глухими заклинаниями. В «Страданиях любви» Свиридов более самостоятелен: здесь тоже выражены горе и душевная боль, но так сдержанно, с такой эпической широтой, что на первый план, как основная черта героя, выдвигается величие характера. Это приближает романс к поэме. И, наконец, вариантом или эскизом одной из частей «Страны отцов» — песни «Дым отечества» — представляется третий романс «Изгнанник». Здесь та же тема — мечты странника о родном доме, те же образы (очаг, мать, ребенок), очень схожие средства выразительности. «Изгнанник» отличается от «Дыма отечества» лишь меньшими размерами и наличием своеобразного эпизода молитвы матери, произносимой «говорком», шепотом без пения (прием, производящий при хорошем исполнении очень сильное впечатление).

После «Страны отцов» и примыкающих к ней романсов Свиридов вернулся к камерной вскальной музыке в 1955 году, написав цикл песен на стихи Роберта Бернса для баса и фортепиано. Новое сочинение родилось в короткий срок. Все девять песен были готовы меньше чем через месяц после того, как в начале января композитор (под впечатлением книги стихов Бернса в великолепных переводах С. Маршака) симпровизировал одну из них — «Честную бед-

ность». Первое исполнение цикла состоялось 28 ноября 1955 года в Малом зале имени М. И. Глинки Ленинградской филармонии. Пел давний пропагандист и друг творчества Свиридова — Ефрем Флакс, партию фортепиано исполнял автор.

Бернсовский цикл в сравнении с поэмой на стихи Исаакяна в ряде отношений — сочинение совсем иное. Там — монументальные «полотна» и «фрески», выходящие, по существу, за границы камерного жанра. Здесь — все скромнее: «портретные зарисовки» и «сценки», вполне соответствующие традициям Малого концертного зала. Там — события огромного исторического значения, эпос и героика, здесь — повседневная жизнь, быт и лирика. Там показаны многолюдные массы и выдающиеся герои, здесь — простые, обыкновенные люди.

Но гораздо большее не разделяет, а связывает эти сочинения, глубоко родственные по теме и по духу. Как и «Страна отцов», песни на стихи Бернса посвящены народу, несут в себе мысль о его духовной силе, нравственной красоте и величии.

Свиридов берет самых типичных героев Бернса — простых деревенских парней и девушек, показывает их в обычной житейской обстановке. Но ко всему, что происходит с ними, к их поступкам и переживаниям, радостям и горестям композитор, как и поэт, относится с величайшим интересом и серьезностью, потому что находит в их будничной жизни высшую поэзию. Это люди скромные и бедные, но вовсе не забытые или жалкие. Они наделены чувством собственного достоинства и гордостью трудового человека, они знают цену верности, дружбе, стойкости, любви... В этих людях труда, противостоящих богачам и знати, воплотились лучшие качества всей нации.

Вот исходная позиция, определившая отношение Свиридова к его героям. Она позволила ему за частными явлениями жизни увидеть их большой философский смысл. Поэтому в цикле выражены раздумья и над такими «вечными» вопросами, как смена жизненных возрастов и поколений, ценность дружбы, сила любви, побеждающей расстояние и время... Немало страниц в цикле посвящено душевному миру отдельных героев, их личным переживаниям. Все это передано очень проникновенно и чутко, волнует и трогает своей глубокой человечностью. В целом бернсовский цикл менее суров и более лиричен, чем «Страна отцов». Но и в нем нет сентиментальности¹. О мужественных людях сказано с достойной их мужественностью. Композитор полностью воспринял и воспроизвел здоровое, ясное, мудрое мироощущение народа, принимающее жизнь во всем ее многообразии, но и непримиримое ко злу (что также роднит цикл с поэмой на слова Исаакяна).

Задачи, стоявшие перед Свиридовым в песнях на слова Бернса, скромнее, чем в поэме «Страна отцов», диапазон тем и образов здесь

¹ Характерная деталь: когда в «Возвращении солдата» Бернса встретились строки, в которых проявляется чувствительность героя («с ресниц смахнул я капли слез...»), Свиридов опустил их (на что уже обращала внимание критика).

более узок — и естественно, что в новом сочинении легче было добиться ровности и однородности целого. Если в поэме (при неизменно высоком мастерстве) наряду с очень яркими частями есть немногие эпизоды, где мелодика хотя и выразительна, но не столь индивидуальна и рельефна (некоторые страницы «Бранного клича», Эпилога), то в новом цикле трудно выделить какую-либо песню. Благодаря вдохновенности и совершенству музыки, цельности и выдержанности стиля этот цикл — редкое по своей классичности произведение, свидетельствующее о наступившей высшей художественной зрелости его автора.

В бернсовском цикле отсутствует сюжет. Нет даже того последовательного раскрытия одной внутренней темы, какое отличало «Страну отцов» как поэму. Песни на стихи Бернса — это галерея портретов и картинок, объединенных лишь близостью действующих лиц. Все они — разновидности одного типа: молодого горца, простого и славного, «лучшего парня наших лет» — того, кому посвятил большую часть своего творчества Бернс. Рядом с этими героями временами встает народный поэт, удивительно схожий с ними, сливающийся с их массой, столь же скромный, веселый и мудрый. Не таков ли был и сам Бернс — сын и певец своего народа?..

«Словом от поэта» — своеобразной заставкой — и начинается цикл. Это песня «Давно ли цвел зеленый дол» («Осень»), содержащая размышления об эпохах человеческой жизни, о молодости и старости.

Начало песни — воспоминание о лете. Светел колорит музыки (мажор). Спокойно и ровно покачивание фигур аккомпанемента — так шумит листва в густом лесу. Жизнь цветет!

Но настроение музыки далеко от безмятежной удовлетворенности. Опора на квинтовый тон (*ля*), многократно повторяемый, придает вокальной мелодии неустойчивость, устремленность вдаль, а подчеркивание пониженной шестой ступени (*си-бемоль*), образующей с пятой малую секунду, вносит в напев какой-то щемящий оттенок. Да и мажор «на поверку» оказывается не очень-то мажорным — не натуральным, а мелодическим: в нем понижены и шестая и седьмая ступени, как в одноименном миноре, и он все время дает отклонения в минорную же субдоминанту (соль минор).

Andantino quasi allegretto

17 *p*

Да вно ли цвел зе .

p

Так вступают здесь в борьбу радость и сожаление и появляется пока еще неосознанное ощущение, что это взгляд вдаль, в светлое прошлое из мрачного настоящего.

И вот вторгается суровая действительность. Песня сменяется речитативом: «Где этот летний рай? Где этот рай? Лесная глушь мертва». Застывшие аккорды и короткие реплики голоса, прерываемые паузами, передают мертвенное оцепенение природы. Обнажился конфликт прошлого и настоящего.

Но, кроме них, есть еще и будущее! В следующем, третьем разделе, где говорится о грядущей весне, опять вспыхивает свет — теперь уже ничем не затененный. Мажор безоблачно ясен, подчеркнут красочным сдвигом (F—Es). Мелодия, начинаясь краткими устойчивыми попевками, настойчиво утверждающими тонику, разливается затем все шире, проникается упоением, звенит и поет вместе с расцветающей весной природой.

Так в песне сопоставлены поначалу три образа природы. А затем в стихах раскрывается их аллегорический смысл: времена года — это возрасты человеческой жизни. Герой обращается мыслью к себе, к своей судьбе. И тогда все три раздела музыки (они образуют один песенный куплет) повторяются, но уже в других тональностях и с некоторыми изменениями. Первый — воспоминание о прошлом — стал еще минорнее: сильнее (уже не только в мелодии, но и в сопровождении) подчеркивается шестая пониженная ступень, а кроме нее понижена и вторая, так что мажор здесь — это, по существу, доминанта минора (Cis = V ст. fis). Остановками голоса на долгих, протяжных звуках выделены слова: «тяжелый след прошедших лет, печаль и седину...». Когда же певец смолкает, грустную мысль «договаривает» фортепиано: в его маленькой интерлюдии звучит новая тема — отголосок основной песенной мелодии, но с интонациями, устремленными вниз, со щемящей фригийской секундой, с повисающей без разрешения доминантой.

Еще раз проходит речитативный эпизод. Круг замкнулся, и выхода нет?

Но... «снова май придет в наш край». Возвращается целиком картина расцвета природы (третий раздел, повторяющийся без изменений). И окончательный вывод утверждается только в следующей за этой картиной коде. Слова говорят о безвозвратности счастья: «... Дважды в год к нам не придет счастливая весна». Но в музыке звучит все же мажор. Правда, он еще больше «оминорен», чем ранее, и опять ощущается как доминанта минора. Но на словах «счастливая весна» мелодия преодолевает преграду, давившую раньше на нее (вторая пониженная ступень — *ми-бемоль*), впервые поднимается вверх, и тогда ре мажор звучит устойчиво и полно.

Тень и свет, слезы и улыбка соединяются также в образах фортепианной интерлюдии, тема которой «освещена» бликами переменной игры мажора и минора. И даже заключительное проведение без слов минорного речитативного эпизода («Где этот летний рай?») подводит все же к мажорной тонике.

Так умиротворенно заканчивается песня. Пусть пришла холодная осень, но ведь была же весна — и счастливая весна!..

Первая песня вводит нас в круг идей цикла, но еще не знакомит с его действующими лицами. В «Осени» говорится о человеке «вообще», внешние приметы которого отсутствуют, хотя внутренняя характеристика (мироощущение, эмоциональный склад) намечена. Но уже, начиная со второй песни «Возвращение солдата», в цикл входят фигуры людей, по-земному реальных, действующих в конкретной жизненной обстановке.

Одного из них мы застаем в самом начале жизненного пути. Это герой обаятельнейшей четвертой песни — «Робин», будущий поэт, воин и труженик¹. Ему посвящена простая куплетная песня народного танцевального склада, идущая будто под волынку, наигрышем которой она и начинается. Уже здесь, во вступлении (оно повторяется потом как отыгрыш), определяется характер всей песни: сочетание невозмутимой повествовательности рассказчика — народного певца — с неутомностью, присущей юному герою. При довольно быстром темпе ритм движения ровный, а гармония устойчивы. Но вдруг в мелодию вторгается неожиданно обостряющий ее «чуждый» звук (*ля-диез*) — и сразу дает себя знать озорная натура Робина.

Так и всюду в песне: неизменно повторяющийся напев спокоен, уравновешен (хотя и подвижен), но в каждом куплете мы найдем штрих, рисующий бойкость шустрого, непослушного мальчишки. Так, во второй половине первого куплета, где голос пытается при подъеме достичь верхней тонике (*ми*), но сначала не может этого сделать, тщетно «карабкающиеся» вверх интонации (они добираются только до

¹ «Бернс под Робиним подразумевает самого себя (Робин — уменьшительное от Роберт)», — указывает проф. М. М. Морозов («Роберт Бернс в переводах С. Маршака». М., Гослитиздат, 1952, стр. 227).

ми-бемоля) приходится на слова: «Зато отметил календарь, что был такой-то государь»... Впечатление такое, будто кто-то пыжится изо всех сил, стараясь казаться повыше, позначительнее — но напрасно. А настоящая вершина — тоника (очерченная спокойной, более того, величавой и гордой интонацией) появляется тогда, когда речь идет не о государе, а о Робине.

Con moto

18

За то от-мо-тил ка-лен-дарь, что был та-кой-то

го-су-дарь, а в ще-ли до-ма дул ви-варь, ко-гда ра-дьясь Ро-бин.

Во втором куплете о непоседливом характере героя напоминает своевольный, прихотливый подголосок у фортепиано (с «чуждыми» фа-бекаром и до-диезом в ми миноре и перекличкой задорных квартетных возгласов). Наконец, в третьем куплете неугомонность Робина передана новым штрихом — оживленной бегомной шестнадцатой в аккомпанементе.

Тот же (или, скорее, другой, но похожий на него) герой предстает перед нами уже юношей в пятой песне — «Горский парень». Эта песня — образец музыкального портрета, в котором даны в единстве внешнее и внутреннее, облик человека и его сущность.

Внешне «лучший парень наших лет» по описанию поэта выглядит просто статным и бравым. И его музыкальная характеристика поначалу однопланова, можно сказать прямолинейна: простейшие, однообразно грубоватые интонации солдатской песни на фоне волюнчного баса (квинта) и усердно «выстукиваемой» роялем маршевой фигуры военного барабанчика в неизменном ритме. Есть, впрочем, в этой одноплановости и некоторое внутреннее разнообразие — переливы ладовых и гармонических красок при единстве колорита (игра одноименных мажора и минора, смена трезвучий терпкими аккордами, тональные сдвиги в аккомпанементе при неизменности мелодии). А на словах «он с изменой незнаком» приоткрывается и еще кое-что, скрытое от поверхностного взгляда. Слова эти звучат совсем в другом ритме, многозначительно, грозно, как предупреждение о том, на что способен герой песни, так сказать, «в случае чего...». Но пока это просто «славный горский парень».

Лишь в час опасности для родины обнаруживаются иные, глубокие свойства его натуры. Они намечены уже в фортепианном вступлении,

которое открывается унисонной темой. Тема эта весьма оригинальна: начинаясь в далекой тональности и двигаясь ровными большими длительностями¹, она медленно, неповоротливо раскачивается до той поры, пока не попадает в основную тональность, где ее сразу подкрепляют мощные аккордовые глыбы. Тогда (на звуке *ми-бемоль*) движение ее останавливается и больше уже не возобновляется. Это тема упорства и непоколебимости война, стоящего на страже родины так же нерушимо, как скалы его родных шотландских гор.



Вторично эта тема проходит в басах у фортепиано в том разделе песни, где нарисована батальная картина: герой отправляется на бой «за свободу и народ». Наряду с маршевыми интонациями и ритмами из первого раздела создать эту картину помогают появляющиеся здесь фанфарные сигналы и наигрыши. Горы перекликаются с долинами, и могучие громоподобные призывы тут же повторяются еле слышно, как эхо.

Песня кончается словами, выражающими ее основную идею:

Легче солнце сдвинуть вспять,
Чем тебя поколебать,
Славный горский парень.

Здесь снова, теперь уже не только у рояля, но и у голоса и опять в обнаженном, унисонном звучании, проходит тема непоколебимости.

¹ Ее прообразом можно считать тему Богатырской симфонии Бородина в том виде, как та проходит в конце первой части (в ритмическом увеличении).

Первая, неустойчивая ее часть приходится на слова «легче солнце сдвинуть вспять, чем...», а тонально устойчивая начинается со слова «тебя», подчеркнутого ритмической остановкой. Вот в чем внутренняя сущность героя песни — в несокрушимой стойкости его чувств. А ведь внешне он все тот же «славный горский парень» (на этих словах возвращается его характеристика из первого раздела)!..

«Горский парень» — единственная в бернсовском цикле песня, где создан героический образ. Но поскольку все действующие лица цикла близки между собою и даны «в одном ключе», этот образ приобретает обобщающее значение. «Славный парень» становится символом стойкости и патриотизма всего народа.

Еще один этап жизненной судьбы молодого шотландца нарисован во второй песне — «Возвращение солдата». И одновременно это важнейшее звено в раскрытии его характера, его душевного богатства и красоты.

Как и в «Горском парне», композитор отчетливо выявляет жанрово-бытовые истоки музыки. В песне несколько материалов, самостоятельных или варьируемых, и почти все они вырастают из начального, «задающего тон». Это походная солдатская песня с характерным ритмом маршевого шага и барабанных ударов, с квартowymi попевками и повторами звуков в мелодии и сигналами трубы в сопровождении. Меняются лад и тональности, мелодический рисунок и фактура, но жанровые признаки походной песни сохраняются.

Для выбора этого жанра есть внешнее обоснование в исходной ситуации: по дороге шагает солдат... Но в неизменности признаков заключен и большой внутренний смысл: что бы ни случилось, солдат прежде всего остается солдатом.

Такое самоограничение, казалось бы, должно было сковать Свиридова. Легко ли построить большое повествование о глубоко волнующих событиях личной жизни человека на материале солдатского марша!.. Тем более восхищает мастерство образного перевоплощения и психологическая чуткость композитора.

При первом появлении герой обрисован песней-маршем (ре минор) и продолжающей ее песенкой (поначалу фа мажор), которая передает легкую походку «счастливого и свободного» человека (в басах — волыночные квинты с форшлагами: словно солдат идет по дороге с неразлучной волынкой и сам аккомпанирует своей песне). Здесь еще ничто не говорит о внутреннем, своеобразном, индивидуальном, кроме, быть может, свежего тонального отклонения во фразе: «И в старом ранце за спиной был весь мой скорбь солдатский» (мелодия на мгновенье сворачивает из ре минора в си-бемоль минор). Это неожиданное отклонение будто предупреждает: герой вовсе не так прост, как кажется, и неизвестно, как еще раскроется он в будущем...

Множество новых поворотов и оттенков получает солдатская песня в дальнейшем, с движением сюжета, мысли, образа. Вот путник замеч-

тался, задумался о милой — и в фортепианном отыгрыше простыми средствами (органный пункт на доминанте, вторжение остро неустойчивой четвертой повышенной ступени) переданы его внутренняя напряженность (не высказанная в словах!) и нетерпение.

Наплывом возникает пасторальная картина, выполненная в мягких пастельных тонах: «Вот наша тихая река и мельница в тумане...». Впервые мелодия становится теплой, певучей и ласковой; чередующиеся подъемы и спуски в гибких фразах — как вздохи от избытка счастья; плавные фигурки в аккомпанементе напоминают журчание воды. Вот где приоткрылась завеса, и стало видным подлинное богатство души огрубевшего в походах, скупого на слова солдата! Вот какие нежные, чистые чувства таятся за суровой внешностью бывалого воина!

Предчувствие встречи с любимой и нежность к ней герой переживает про себя. В рассказе же он сдержан и тверд, и композитор возвращается к языку солдатской песни, чтобы поведать о самом волнующем моменте всей истории — о встрече любящих. В этом эпизоде особенно много выразительных деталей, замечательных психологической правдивостью и человечностью. Как трогает, например, ниспадающая и замедляющаяся концовка фразы со словами «усталого солдата». Как тонко выражено душевное состояние Анны в тот миг, когда «ее прекрасный взгляд был грустью затуманен». Интонации голоса нарочито безличны и безразличны — она думает не о случайном собеседнике, а о далеком возлюбленном, чей образ встает перед ее внутренним взором. А в партии фортепиано звучит уже знакомая нам песенка солдата, но только теперь в ней сменяются и смешиваются мажор и минор, как надежда и грусть...

20 Marciale

На миг с его пре_ кра_сный взгляд был грустью о_ту_ ма_нен.

Но всего прекраснее в песне ее кульминация — поистине потрясающий момент «узнавания» («И вдруг, узнав мои черты...»). Здесь в музыке — и высшее напряжение (фортиссимо, опять те же неустойчивые созвучия — с *фа-диезом* в до миноре, что и в эпизоде мечтаний о встрече), и замирание сердца, готового разорваться от наплыва

чувств. А после возгласа Анны — «Вилли!» — голос умолкает: перехватило дыхание, да и в словах не передашь всего, что бушует в груди. Задолго до ответа солдата — «да, это я» за него отвечает музыка: у рояля в основной своей тональности (*ре*) звучит солдатская песня — теперь уже ликующе, буйно, восторженно. Без конца повторяются одни и те же обороты — словно герой не может успокоиться, упиться своим блаженством, захлебывается от счастья.

Но... солдат остается солдатом, не позволяющим себе даже в такой момент расчувствоваться, выставить свои переживания «напоказ». И когда снова вступает голос, музыка опять становится сдержанной, «подтянутой». Напоследок повторяются самые характерные для героя интонации — строгие, скупые, лаконичные. Никакого другого, «дополнительного» заключения нет.

Так на протяжении песни раскрывается настоящий смысл первоначальной и основной характеристики героя. Он суров и прям, но это — не черствость души или ограниченность ума, а верность, бескомпромиссность честного воина и мужественность человека с большим сердцем.

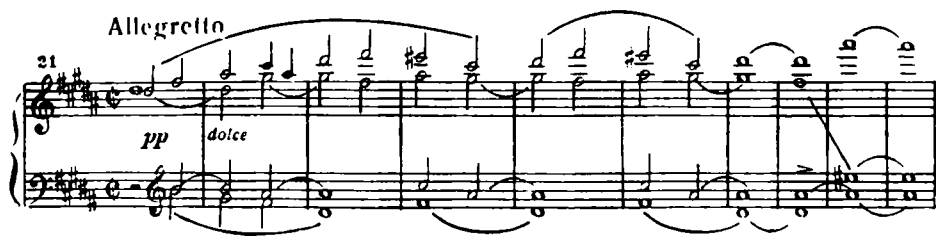
Помимо «Возвращения солдата» в цикле есть и другие песни, посвященные любви: «Финдлей» и «Прощай!». Лирическая тема воплощена в них по-разному и каждый раз иначе, чем в песне о солдате.

«Финдлей» — пленительная вокальная сценка (в духе «Мельника» Даргомыжского и некоторых песен из «Детской» Мусоргского), остроумная и вместе с тем проникнутая тонким лиризмом.

Многим стихотворениям Бернса присуща игровая природа. В них «ясно проведено действие, а выразительные и живые образы действующих лиц так и просятся на сцену... Поэзия Бернса соприкасается с... ростками народного шотландского театра...»¹. «Финдлей» — одно из таких стихотворений, его было бы легко инсценировать. И Свиридов своими, музыкальными средствами реализует эту возможность. Поэтому его вокальную пьесу можно описать так, как пересказывают сценическое действие.

Сначала, когда только «поднялся занавес», сцена пуста. Перед нами — безмолвная теплая ночь. Ее дыхание передает тихая, нежная, хрупкая в своей застылости тема в высоком регистре. Лирическая мелодия соединяет в себе ясность и чистоту народной песни (натуральный минор!) с ласковостью любовной речи («говорящие» интонации в конце). Обаятельный образ, близкий лирическим мечтаниям Параси в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского! Позднее эта мелодия станет темой любви. А здесь она выражает стремление к любви — то, что таится в ночном воздухе, мерцает, брезжит и замирает в нем... Это — мечта девушки, ее сон.

¹ М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., Гослитиздат, 1954, стр. 322.



Наступившая тишина нарушается стуком — пришел Финдлей. Начинается сценка — диалог незваного гостя и девушки. Поначалу он кажется только смешным и далеким от поэзии подлинных чувств. Кокетливые, нарочито-сердитые вопросы девушки переданы речитативными репликами на одной-двух нотах. В комично дрожащих аккордах фортепиано и суетливым движении восьмых, тревожно бегущих в разных тональностях то вверх, то вниз, сквозят напуганной страх и растерянность. У Финдлея же упрямо повторяются одни и те же настойчивые интонации в абсолютно ясном и неизменном си мажоре (он каждый раз подкрепляется кадансом).

Но вот действие развивается дальше. Решимость девушки (впрочем, с самого начала показная, притворная) колеблется. Ее интонации сдвигаются с одной точки («Небось, наделаешь ты дел»). И тут на помощь Финдлею приходит могучий союзник — мечта девушки, ее тоска по любви. Дважды звучит у рояля тема любви, так же нежно, как и раньше, но трепетно, в более теплом среднем регистре, в учащенном ритме, с отсветами — «искорками» в верхнем голосе.

Теперь весь характер разговора меняется. По существу, его участники уже нашли общий язык, хотя девушка не спешит признаться в этом. Устанавливается единая для обоих тональность («финдлеевский» си мажор, но еще не вполне устойчивый — на органном пункте доминанты). В фортепианной партии расцветают интонации ласковых зовов, «воркования», уговаривания, сливающиеся в непрерывные линии. Реплики девушки стали мягкими (секундовые попевки) и лукавыми, а ответы Финдлея — еще более настойчивыми, убеждающими (он теперь повторяет последние слова каждого из своих ответов).

И прежде чем девушка высказала согласие, оно уже звучит в музыке: здесь снова слышна тема любви, причем впервые диалог влюбленных идет на ее фоне. Все движение неудержимо устремляется к тонике: ее окончательное закрепление готовят проведение темы в субдоминантовых тональностях и неизменно «тоничные» реплики Финдлея. Последние гармонические отклонения у фортепиано на репликах девушки («Молчи до крышки гробовой») — последние робкие попытки сохранить самостоятельность. Но Финдлей противопоставляет им свой си мажор («идет») и закрепляет уговор.

Легкие, устремляющиеся ввысь триоли у фортепиано — как фигуры,

скользящие в темноте, задерживающиеся на миг (*соль-бекар*) и исчезающие в ночи. Спокойный «благочестивый» си-мажорный аккорд. Занавес.

Так строится эта сценка, в которой композитор равно замечательно воплотил и «видимое» юмористическое действие, и невидимый, но наиболее важный для понимания происходящего лирический подтекст.

Целиком посвящена любви восьмая песня «Прощай!»

Любовь моя — как песенка,
С которой в путь иду,—

говорится в стихах. Но по музыке это не песенка, а песня — задумчивая и серьезная, как само чувство героя (его образ никак не конкретизован в стихотворении, но известно, что оно представляет собою обработку народной песни о войне, отправляющемся в поход). Своей темой (странствия!), общим характером, некоторыми деталями композиции (вроде рефрена «Прощай!», отсутствующего, кстати говоря, у Бернса и добавленного Свиридовым) и отдельными интонациями свиридовский романс близок романтическим шубертовским песням.

В аккомпанементе непрерывное ровное движение повторяющихся интервалов, а затем и все более плотных аккордов и неустойчивость гармоний в кадансах¹ создают ощущение неизменно струящегося потока. Это образ дороги, которая тянется вдаль и уводит за собою. И это же — безостановочное течение времени, а с ним — самой жизни:

Не остановится песок,
А он, как жизнь, бежит...

Вокальная мелодия уже с самого начала, в запеве, несмотря на краткость составляющих ее фраз, обладает песенной цельностью. А дальше, в припеве, когда она поднимается и опускается большой непрерывной волной, в полный голос в ней говорит чувство очень сильное и устойчивое, притом лишенное надрыва и сентиментальности. Широкие мелодические «шаги», квартово-секундовые и квинтовые попевки, отсутствие задержаний — все это придаст ее выразительности сдержанный, объективный характер, свойственный народной лирике. И в то же время ниспадающие концовки фраз мягки, как ласковые обращения в речи.

Бернс писал: «То, что важные сыны учености, тщеславия и жадности называют глупостью, для сыновей и дочерей труда и бедности имеет глубоко серьезное значение: горячая надежда, мимолетные встречи, нежные прощания составляют самую радостную часть их существования». Исследователи особо отмечают очень серьезное отношение поэта к чувствам, горестям и радостям своих скромных героев.

¹ На тонике в мелодии в эти моменты каждый раз приходится на сильной доле аккорды, диссонирующие благодаря хроматическим подголоскам, оплетающим аккордовые звуки.

Так же относится к ним и Свиридов, и «Прощай!» — прекрасное тому свидетельство.

Если «Прощай!» — это гимн любви простых людей, то «Джон Андерсон» — гимн их дружбе, прочной, выдержавшей все испытания, основанной на горячей внутренней привязанности, но чрезвычайно скупой на внешние излияния чувств. Это такая дружба, для выражения которой не нужно много слов...

Настроение песни определяется сразу в фортепианном вступлении и не меняется до конца. У рояля дважды звучит архаичный оборот хорального склада (сходство с хоралом подчеркнуто замедленным мелизмом в верхнем голосе). Здесь слышатся и раздумье, и старческая степенность, и вместе с тем усталость, примирение с жизнью. (Характерно, что сопоставление функций — тоники и доминанты — сглажено, стерто благодаря присутствию в доминантовом аккорде звука *ми* из тонического: острота ощущений и стремлений прошла, страсти угасли...)

Мелодия у певца движется неторопливо, поднимается будто с усилием, так что чувствуешь, как много весит каждая интонация. Рисунок напева не изыскан, по-мужски прямолинеен: движение либо поступенное, либо по нотам трезвучий. В фортепианной партии — аккорды, тяжелые и неторопливые, как поступь согбенных годами людей, и несокрушимо прочные, как связывающее их чувство. Гармонические функции снова несколько ступеваны. Поэтому простые, функционально ясные аккорды и обороты или яркие гармонические пятна сразу выделяются, заставляя обратить внимание на вокальную интонацию и слово. Так, мимолетным гармоническим сдвигом (до мажор — ми мажор) из полумрака «выхвачены», как лучом света, слова «твой локон был черен, точно смоль», напоминающие о прошедшей молодости.

Особенно впечатляет то, как даны слова: «ты снегом убелен». От предшествующих они отделены выразительнейшей в психологическом смысле паузой (ради нее изменен установившийся ритмический рисунок фраз): герою тяжело дается это грустное и горькое признание... И когда оно все же произносится, неожиданная безыскусность интонации-вздоха и сопровождающих ее гармоний беспредельно тро-

Moderato

22 *p*

Те . перь ты стал не тот, ты сне-гом у- бе- лен

гает. Эта простая фраза стоит многих и многих драматических эффектов!

Та же музыкальная фраза повторяется во втором куплете («не разнимаемая рук») — и опять впечатление оказывается очень сильным. Перед тем музыка передает воспоминания о молодости, когда друзья «шли в гору» (здесь и мелодия идет вверх, и гармония уходит далеко от начального до мажора), и печальное возвращение к настоящему: «теперь мы под гору бредем» (усталый говорок). И слова «не разнимаемая рук», выделенные особенной простотою интонации-вздоха и гармонии, звучат клятвой на верность в дружбе до могилы.

Клятва дважды подкрепляется мажорным кадансом:

И в землю ляжем мы вдвоем,
Джон Андерсон, мой друг.

В этом мажоре — и мужество, и высшая мудрость. Больше говорить ничего не нужно. В последний раз проходят хоральные обороты и остаются незавершенными: в верхнем голосе повисает без разрешения вводный тон. Пусть лучше останется недосказанным то, что подразумевается при мысли о «кадансе» жизни...

В рассмотренных семи песнях нигде не декларируются общественные, гражданские мотивы: перед нами — лирика, философская или жанрово-бытовая. Но ее герои по самому своему существу, по строю мыслей и чувств настолько демократичны, что содержание песен приобретает ярко выраженную социальную окраску. Это — мир людей из народа, это — философия и быт «честных бедняков», даже если в стихах ничего не сказано об общественном положении героев.

Наряду с тем есть в цикле песни, где социальные мотивы оказываются в центре внимания. Одна из них — «Всю землю тьмой заволокло». Замысел ее очень оригинален и смел.

Взяв традиционный жанр застольной песни, Свиридов сохранил некоторые его внешние черты, в частности куплетное строение с запевом и припевом и обращением: «Налей!». Рядом признаков (совпадают лад и тактовый размер, начальная интонация, переход в начале куплета в тональность седьмой натуральной ступени) эта песня близка «Шотландской застольной» Бетховена. Но по смыслу она противоположна бетховенской. Как и в «Песне Варлаама» из «Бориса Годунова» Мусоргского, герой, задавленный заботой и нуждой, пьет и поет не ради веселья, а для того, чтобы забыться, почувствовать себя «королем», ощутить свою силу, бросив вызов судьбе.

Стихотворение Бернса — бытовая зарисовка сельского кабака, живая и колоритная, но в целом непритязательная, без больших обобщений. Однако в одной из строф звучит тема общественного неравенства:

Богатым — праздник целый год.
В труде, в нужде живет народ.
Но здесь равны и знать, и голь:
Кто пьян, тот сам себе король!

От этих строк и оттолкнулся Свиридов, вовсе отказавшись в то же время от третьей строфы, где говорится о «сердечных ранах». Его музыка выражает и отчаяние «голи», и ее могучий, хотя и стихийный протест.

Запев развертывается на фоне движения, возникшего еще в фортепианном вступлении. Низкий регистр, тональность «глубокой» субдоминанты (соль-бемоль минор в фа миноре), тяжело волнующиеся басы... Рождается представление о сумраке и грозowych тучах. Значение этого образа раскроется в полной мере позднее. А пока что движение басов переходит в фигурацию, которая становится аккомпанементом вокальной мелодии — широкой, несколько разбросанной (сказывается, что песню поет захмелевший человек), со стремительными, крутыми поворотами в мажорные тональности, приходящимися на слова: «нам светло» (*ми-бемоль*) и «как луна» (*ля-бемоль*). Другим путем — мелодическим подъемом и ритмической остановкой выделено еще одно слово: «солнце». Так мраку вступления (обстановка) контрастируют светлые лучи и блики запева (сам герой, его добрая природа).

Скрытый смысл вступления реализуется в припеве. Начало его (строение припева трехчастное¹) сразу заставляет насторожиться: очень глубокие басы, угловатые интонации с внезапными, стихийными «заворотами», необычные ударения «на-лей, на-лей, хо-зьяй-ка», подчеркивающие скрытый за обычными словами угрожающий, зловещий смысл, хроматизмы, напоминающие завывания ветра и рев волн...

Poco sostenuto poco rit.

23 На лей, на лей, хо зьяй ка!

Небольшая середина — «Никто не пьян...» — добавляет колоритные жанровые штрихи, характеризующие речь пьяного (еще более резкие интонационные зигзаги, «игривое» стаккато на словах «под мухую»). Но и здесь есть «воющие» хроматизмы, сохраняется ощущение поднимающейся грозной стихии. И когда возвращается музыка основного

¹ Часть текста от слов «никто не пьян...» до повторения слов «стаканы сосчитай-ка» взята композитором из стихотворения Бернса «Наш Вилли пива наварил».

раздела припева, хроматические фигуры у фортепиано значительно разрастаются, грозные возгласы — «еще вина!» — звучат уже гораздо сильнее, требовательнее, чем в первый раз. Каданса нет, и эти возгласы повисают в воздухе как вопросы без ответов...

Во втором куплете в запеве изменяется лишь одна деталь, но важная: расширены и ритмически укрупнены интонации второй фразы, с которыми произносятся слова «в труде, в нужде живет народ». А кульминационная последняя фраза с горделивым подъемом мелодии соединяется теперь со словами «кто пьян, тот сам себе король!».

То новое, что прозвучало в запеве, — протест и утверждение человеческого достоинства — и становится источником взрыва разбушевавшейся стихии в коде песни, вслед за повторением припева. Если в конце первого куплета после настойчивых возгласов «еще вина» наступало успокоение, был откат волны перед началом следующего куплета, то теперь волна продолжает подниматься все выше. Звучность нарастает, доходя до непрерывного *fff*, движение ускоряется. Грозно звучат даже «безобидные» интонации «Никто не пьян», а в басах проходит тема вступления, сопровождаемая кличами певца и мощными аккордами. Так окончательно обнаруживается символика начального образа зловещей тьмы: не тучи, обволакивающие небо, а клокочущий в глубинах народных масс гнев, чреватый бурей.

И вот уже народная буря шумит, гремит всюду: набегают и откатываются разгулявшиеся волны (арпеджеобразные и хроматические фигуры у рояля), их «накаты» учащаются, превращаются в сплошные, непрерывные удары (*furioso*, *stretto*). Все захлестнула бушующая стихия! А голос будто подстегивает ее своими возгласами «еще, еще», доходящими в конце до иступления, до крика, от которого становится жутко...

Так скромная бытовая зарисовка перерастает в потрясающую своей драматической силой картину, обобщающее значение которой очень велико. Свиридов заглянул в такие глубины души народа, куда не решался заглянуть поэт XVIII столетия, показал в обездоленных людях то, что было тогда еще скрыто от них самих и выступило наружу уже в век народных революций. Он прочел стихи шотландского поэта как наш современник, как русский художник советской эпохи.

Такой же подход позволил ему на основе насмешливо едких, местами полных язвительной иронии стихов Бернса создать мужественную, энергичную песню-гимн в честь простых людей труда, проникнутую заразной верой в будущее. Это — финал цикла, песня «Честная бедность».

Вся песня пронизана непрерывным движением в характере довольно быстрого марша или танца. В припеве ясно слышны наигрыши волынки. И кажется, что опять на сцену выступил народный поэт-певец, что это он поет песню в окружении приплясывающей толпы его героев. Короткие, настойчиво повторяющиеся попевки и танцевально-марше-

вый ритм заставляют вспомнить и «Робина», и «Горского парня», и «Возвращение солдата», а унисонное движение голоса и фортепиано ассоциируется с песней «Всю землю тьмой заволокло». Так в финальной песне обобщаются музыкальные характеристики героев цикла. И одновременно образ «честного бедняка» вырастает до подлинного величия.

В первом куплете запев целиком изложен в октавно-унисонном движении всех голосов равными долями (четверти «алла бреве», иногда заменяемые двумя слигванными восьмыми). Создается ощущение суровости, аскетической строгости (бедность, которой не стыдятся!) и неудержимой силы. Мелодия волнообразного рисунка имеет песенный характер. Но благодаря четкости и размеренности ритма, в котором каждая доля, соответствующая слогу текста, подчеркнута унисонно фортепиано, в ней скандируется каждое слово. А слова «тот самый жалкий из людей» и «трусливый раб» произносятся дважды, будто поющий хочет подчеркнуть свое презрение. К тому же, когда после первого упоминания о «трусливом рабе» голос делает паузу, то у роля, продолжающего движение (ни одной паузы у него нет!), вокальная интонация повторяется в обостренном виде (*фа-диез* вместо *соль* в до миноре). Так песенность сочетается с речевой выразительностью, помогающей передать в музыке страстную обличительную силу строк Бернса.

Allegro moderato

24 *роскоф*

Кто честной бедности своей стыдится и все

про-чье, тот самый жалкий из людей, тот самый жалкий

из людей, трусливый раб, трусливый раб и прочее.

В других куплетах «филиппика» поэта направлена против новых «адресатов»: чванливых вельмож, знатных бездельников и ничтожеств, дураков и плутов. Каждый раз фактура изложения в запеве варьируется. Но неизменным остается дублирование у фортепиано всей вокальной мелодии или хотя бы опорных точек, благодаря чему сохраняется скандированная манера ее произнесения.

Когда речь заходит о короле и его лакеях, движение в аккомпанементе становится более оживленным, беспокойным (восьмые вместо четвертей): волнение растет... Наконец, провозглашается самое грозное обвинение — всех богатеев:

Мы хлеб едим и воду пьем,
Мы укрываемся тряпьем,
И все такое прочее,
А между тем дурак и плут
Одеты в шелк и вина пьют,
И все такое прочее.

В этом куплете (переставив строфы стихотворения Бернса, Свиридов сделал его предпоследним) певец, по указанию композитора, должен произносить каждое слово очень весомо, тяжело, а в партии фортепиано дублируются одновременно и вся мелодия (правая рука), и ее опорные точки (левая рука). Знаменательно также небольшое изменение в мелодии: попевки в начале второй ее половины (со словами «а между тем дурак и плут») подняты, сдвинуты вверх. В результате музыка звучит еще более энергично и твердо.

Мажорный припев во всех куплетах почти не меняется, представляя собою радостный танец под волынку, в котором слышатся здоровое веселье и уверенность, порою даже озорство («подмывающие» скачки на большую септиму в начале припева: «при всем при том...»). Но в конце третьего куплета перед словами «Мы хлеб едим...» отыгрыш, завершающий обычно припев, разрастается (за счет отклонения в другую тональность), идет *crescendo* и *ritù mosso*, словно разгулялась веселая толпа, и в ней вдруг обнаружилась грозная сила. Однако она не раскрывает себя до конца, прячется «до поры до времени», и движение успокаивается.

Припев предпоследнего куплета опущен. Последний же начинается с того, что у фортепиано проходит целиком тема запева в мощном звучании, а голос, перешедший от скандирования к широкому пению (вдвое большие длительности, квартовые, квинтовые и октавные интонации), патетически прорицает:

Настанет день, и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте.

Еще размашистее и ярче, чем в первых куплетах, звучит припев (некоторые попевки подняты).

Таким образом, последний куплет перерастает в коду песни. Заключительные же его слова «Все люди станут братья!», подчеркнутые замедлением и ритмическим расширением, приобретают смысл конечного идейного вывода всего цикла.

В цикле на слова Бернса нет того непрерывного внутреннего развития одной темы, одной идеи, какое было в «Стране отцов». Песни,

можно сказать, расположены здесь по кругу, в центре которого образ героя. В некоторых случаях между соседними звеньями есть непосредственная связь. Так, за «Джоном Андерсоном», где на до мажор местами накладывается ми минор (например, в последнем аккорде), следует «Робин», идущий как раз в ми миноре, который «возникает словно вывод, естественное продолжение предыдущего: молодая жизнь рождается из старой жизни»¹. Но чаще всего песни чередуются по сюитному принципу контраста.

Можно уловить определенную закономерность в последовании самих контрастов. К концу цикла они становятся все резче. Наиболее острыми контрастными сопоставлениями окружена драматическая кульминация — песня «Всю землю тьмой заволокло», после которой наступает просветление.

Объединяющим началом служит также (по наблюдению М. Друскина) ритм марша или скорого шага, пронизывающий многие песни как сквозной образ движения, странствий².

И все же по степени интеграции частей цикл на слова Бернса, в отличие от «Страны отцов», не образует поэмы. Несходство драматургических принципов, лежащих в основе этих произведений, вполне соответствует их тематическим различиям (героика и эпос — быт и лирика). Следовательно, и в трактовке циклической формы Свиридов избегает стандарта, не становится рабом раз найденной схемы.

Части бернсовского цикла разнообразны по жанровой окраске: среди них встречаются баллады и песни-танцы, застольная и песня-романс, вокальные сценки и портреты. Но в то же время каждая из них остается песней. Тут Свиридов обнаруживает большую чуткость. Ведь творчество шотландского поэта выросло из народной песни. Многие произведения Бернс сочинил на собственные или уже существовавшие напевы («пока я полностью не овладею мотивом, пока не спою его, насколько умею петь, я не могу сочинять стихи», — признавался он). В свою очередь многие из его стихотворений стали народными песнями. По существу, каждое из них и есть песня.

Этой важнейшей особенностью поэзии Бернса вполне отвечают и форма, и язык цикла Свиридова. Шесть из девяти песен написаны в куплетной (строфической) форме. В некоторых («Робин», «Прощай!») варьируется лишь сопровождение, в других отклонения от простой куплетности большей частью не столь уж значительны («Джон Андерсон», «Всю землю тьмой заволокло», «Честная бедность»), и только в песне «Давно ли цвел зеленый дол» («Осень») куплетная форма существенно усложнена. Широко использована такая специфически песенная структура, как запев с припевом, причем даже там, где у поэта

¹ Л. Полякова. Вокальные циклы Г. Свиридова, стр. 56.

² См. М. Друскин. Вокальные циклы Г. Свиридова. В сб.: «Советская музыка». Статьи и материалы, вып. 1. М., «Советский композитор», 1956, стр. 157, 159.

рефрен отсутствует («Прощай!»), композитор все же вводит припев, исполняя в качестве его одно из четверостиший.

Впрочем, в некоторых частях цикла Свиридов расширяет куплетную форму, добавляя в конце песни раздел, дающий новое качество, вывод из развития («Всю землю тьмой заволокло», «Честная бедность»). Наконец, в трех случаях, когда того потребовал замысел, он вовсе отказался от строфической композиции, создав свободные построения («Возвращение солдата», «Горский парень», «Финдлей»). Но и в каждой из этих частей цикла есть повторяющиеся песенные разделы.

Сознательно ограничив себя в композиционных средствах, Свиридов тем не менее сумел всюду, даже в «чистых» песнях, достичь большой конкретности портретных или жанровых характеристик и слияния музыки с движением сюжета. Дело в том, что любые изменения напева и сопровождения служат у него не отвлеченным целям варьирования или развития «как такового», а возможно лучшему раскрытию какой-либо стороны образа или какого-либо этапа драматического действия. Вспомним хотя бы, как варьируется фортепианное сопровождение в «Робине» или как изменяется вокальная партия в «Честной бедности». А с другой стороны, само постоянство музыкального образа, свойственное песне, становится в его руках средством конкретной характеристики героев, помогая раскрыть неизменность их чувств («Возвращение солдата», «Джон Андерсон» и другие).

Песенность лежит и в основе музыкального языка цикла. Сущность поэтического стиля Бернса исследователи видят в сочетании естественности словаря «с напевной мелодичностью или четкими боевыми ритмами»¹. Так и в песнях Свиридова. Их мелодии или плавны и по-песенному закруглены («Осень», «Прощай!» и др.), или пронизаны ритмом марша и танца и тогда складываются из коротких, многократно повторяемых, «вдалбливаемых» попевок («Возвращение солдата», «Горский парень» и др.), но притом всюду очень органичны и просты, чужды всякой вычурности и изощренности.

Очень своеобразна гармония свиридовских песен. Пожалуй, здесь композитор ближе, чем где бы то ни было, к традиционной мажорно-минорной функциональности, что связано, по-видимому, с западноевропейской тематикой цикла и с сознательной ориентацией автора на шотландские обработки Бетховена (о чем будет еще сказано ниже). Но и на давно исхоженных, казалось бы, путях Свиридов открывает много новых возможностей.

Иной раз этому способствуют излюбленные им натуральные лады, добавляющие новые краски к мажорно-минору, иной раз — столь же излюбленные диатонические септаккорды. Чаще всего свежесть дости-

¹ М. М. Морозов. Предисловие к книге «Роберт Бернс в переводах С. Маршака», стр. 19.

гается применением простых, обычных гармоний, но в неожиданных, необычных последованиях и сопоставлениях, оправдываемых, однако, логичностью мелодической линии (как это бывает, например, и у Прокофьева).

Скажем, в «Робине» в фортепианном вступлении (и отыгрышах) ми-минорная мелодия включает звук *ля-диез* (*си-бемоль*), и вместе с ним каждый раз появляется гармония си-бемоль минора (квартсекстаккорд). Нечто аналогичное — в «Честной бедности»: здесь в до миноре неоднократно задевается *фа-диез* (*соль-бемоль*), и он сопровождается квартсекстаккордом шестой ступени ми-бемоль минора.



В свое время при анализе «Возвращения солдата» уже было отмечено мимолетное отклонение мелодии в си-бемоль минор среди ре минора. В той же песне можно хорошо видеть, как плавное движение (или «соскальзывание») напева порождает самые смелые сопоставления тональностей (в частности, сдвиги на секунду: ля минор — соль минор, фа мажор — ми-бемоль мажор, си-бемоль минор — до минор и т. д.). Так благодаря первенствующей роли мелодического начала и достигается естественная оригинальность простоты — едва ли не самое трудное в искусстве.

Со стилем бернсовских песен тесно связана проблема их национальной характерности. Что это за музыка: шотландская или русская? Ответ должен быть таким же, как и в отношении «Страны отцов», ибо метод Свиридова не изменился. Это опять — русская музыка о другой стране, другом народе.

В ней есть отдельные приметы народной музыки Шотландии, вернее, такие черты, которые воспринимаются в качестве «шотландских» современными русскими слушателями. Дело в том, что мы знаем шотландскую народную музыку главным образом по бетховенским обработкам, так сказать, через Бетховена. И когда Свиридов стремится воссоздать характер народной музыки, то он берет именно те ее признаки, которые полнее всего представлены в этих обработках («Милее всех был Джемми», «Краса родимого села», «Дункан Грей», «Верный Джонни», «Опять рождает лиры звук» и другие, включая, конечно, знаменитую «Шотландскую застольную»).

У Бетховена нет песен, которые были бы целиком построены на пентатонике, столь свойственной, казалось бы, шотландской песне (это объясняется, видимо, тем, что пентатоническое строение присуще старинным напевам, тогда как Бетховен взял более поздние, современные). Нет пентатоники и в цикле Свиридова. Зато у него трижды встречается такой своеобразный оборот из бетховенских обработок, как модуляция из тоники натурального минора непосредственно в тональность его седьмой ступени (помимо уже упоминавшегося примера — песни «Всю землю тьмой заволокло», можно назвать еще «Возвращение солдата» и «Робина»; у Бетховена, кроме «Шотландской застольной», такая модуляция имеется, например, в песне «Милее всех был Джемми»). Характерно и частое использование нисходящей трехзвучной попевок (последование третьей, второй и первой ступеней) как начальной или конечной интонации напева («Осень», «Робин», «Всю землю тьмой заволокло», «Честная бедность»; ср. у Бетховена начало «Шотландской застольной» или концовку в песне «Верный Джонни»).

Очевидно, по примеру бетховенских обработок звучание шотландской волынки воспроизведено в песнях Свиридова с помощью фигураций (разложенных аккордов) в аккомпанементе или раскачивающихся басов («Осень», «Робин», «Честная бедность»; ср. «Милее всех был Джемми», «Гарри», «Прощай, чаровница», «Дункан Грей» и др.). Наконец, иногда близость к этим же прообразам сказывается сразу по нескольким линиям, в общем облике песни («Честная бедность» — и шотландские народные песни на слова Бернса «Дункан Грей» и «Давно замолк мой звонкий смех»).

Однако, как и в «Стране отцов», стилистическое сходство с национальной музыкой другого народа обнаруживается в бернсовском цикле лишь в деталях. В целом же его стиль — это индивидуальный стиль Свиридова. Совершенно «по-свиридовски» звучит ряд мелодий (например, тема лирического эпизода в середине «Возвращения солдата» или тема любви в «Финдлее»). Очень типичны для него широкое использование побочных ступеней мажоро-минора и средства его обогащения, в том числе диатоническими квартово-секундовыми гармониями, образующимися мелодическим путем. Да и вся ладовая природа музыки, где рядом с мажором и гармоническим минором часто встречаются на-

туральные лады (дорийский в «Возвращении солдата», эолийский в «Финдлее», фригийский в «Осени»), роднит цикл с другими сочинениями Свиридова, делает его русским произведением.

Поэтому, если говорить о национальном шотландском в этом цикле, то оно (как и армянское в «Стране отцов») проявляется больше всего не в каких-либо признаках музыкального языка, а в характерах действующих лиц. Герои цикла — это именно шотландские парни, какими они встают из поэзии Бернса: прямодушные и веселые, упорные и гордые. Особенно близки Свиридову в сыновьях суровой горной страны душевная открытость, цельность и мужество, которое проявляется не в одних лишь действиях, но и в мыслях и чувствах. Те же качества шотландского народного характера раскрыты в бетховенских обработках — видимо, и Бетховена, художника исключительно мужественного и строгого, они привлекали и восхищали. Вот чем в первую очередь следует объяснить, почему Свиридов ориентировался именно на бетховенское прочтение шотландской песни¹.

«Страна отцов» и песни на слова Бернса открыли новую главу в истории советской камерно-вокальной музыки, главу, которая может быть названа «О народе и его земле». Для самого же композитора оба произведения сыграли важную роль еще и в другом отношении. Они подготовили его к возвращению в родные пределы, к воплощению народно-эпической темы на основе русской жизни и русской поэзии.

¹ На родственность цикла Свиридова «Шотландским песням» Бетховена обратила внимание М. Сабинина в статье «Романсы Г. Свиридова» («Советская музыка», 1955, № 11).

Глава четвертая «В СЕРДЦЕ СВЕТИТ РУСЬ»

Оратория «Декабристы» («Песни вольности»). «Поэма памяти Сергея Есенина». Два романса на стихи Есенина. Цикл песен «У меня отец — крестьянин».

Еще до создания цикла на слова Бернса, в 1954 году, Свиридов начал работу над новым крупным произведением — ораторией в шести частях, которую предполагал назвать «Декабристы» (или «Песни вольности»). Для первых пяти частей были взяты стихи поэтов-декабристов А. Одоевского, Ф. Глинки, В. Кюхельбекера, К. Рыльева, А. Бестужева и М. Бестужева. Последняя, шестая часть — это «Послание в Сибирь» по стихотворению А. Пушкина.

Над ораторией композитор продолжал работать и в 1955 году, после окончания бернсовского цикла. Музыка ее была уже почти готова. Оставалось только доработать и оркестровать некоторые эпизоды, уточнить музыкальный план сочинения в целом. Но оно так и не было закончено и до сих пор ждет своего завершения.

Независимо от ее судьбы, оратория «Декабристы» занимает в творчестве Свиридова очень важное место. Это первое его произведение, в котором героико-эпическая тема народа, родины и борьбы за свободу ставится непосредственно на русской почве, воплощается в картинах русской жизни. Впервые встает здесь во весь свой исполинский рост величавый образ России.

«Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа.» Эти голевские слова (они, кстати, положены Свиридовым на музыку в неопубликованном хоре «Тройка») заключают в себе вопрос, над которым задумывались многие и многие русские люди на протяжении десятилетий и веков. Октябрь 1917 года дал ответ на него. Но и сегодня большого художника не могут миновать размышления об исторических судьбах Родины. Более того, именно сейчас пришло время художествен-

но осмыслить и обобщить путь, пройденный русским народом в борьбе за свободу, за светлое будущее.

Впервые к решению этой грандиозной задачи, которая стала стержнем делом всей его творческой жизни, Свиридов приступил в «Декабристах». И хотя оратория не завершена еще окончательно и не исполнена, без знакомства с нею, без ее характеристики — пусть даже краткой, предварительной — нельзя понять дальнейший путь композитора.

Первая часть оратории — «Дума о родной земле». В основу ее положено стихотворение поэта-декабриста Александра Одоевского «Из Мура» («Тебя ли не помнить...»), посвященное угнетенной страдающей родине.

С первых же тактов скорбного, но величавого оркестрового вступления музыка течет мерно и безостановочно. Так текут думы о горестных судьбах родной страны. Однако печаль здесь носит сдержанный, величавый и мужественный характер, свойственный одам декабристов — излюбленному в их творчестве поэтическому жанру. В музыке возникает образ скованного, но могучего народа.

Любовь к Родине совсем по-иному выражена во второй части оратории — «Военной песне» на слова Федора Глинки, героя Отечественной войны 1812 года. Эта часть — ослепительно яркая батальная картина, полная движения и огня. Басы запевают энергичную, стремительную, пронизанную неукротимой силой маршевую песню, которую подхватывает весь хор. Создается героический образ российского воинства в духе патриотической военной музыки начала XIX века — маршей и полонезов фанфарного склада.

Третья часть оратории — «К друзьям», на слова Вильгельма Кюхельбекера, — содержит размышление борца за свободу о своей судьбе, о ждущей его неизбежной гибели. Она начинается сдержанными, сосредоточенными аккордами в низком регистре, последование которых ложится в основу всей части, развивающейся по принципу чаканы. Это — суровая и неотступная мысль, из которой вырастает глубокое раздумье монолога. Вновь, как в первой части, возникает величавый, одический образ, хотя там герой мысленно обращается к огромным массам народа, а здесь — к небольшой группе сподвижников.

В конце раздаются неумолимо грозные, застывшие аккорды — возвращается мысль о смерти. Но ощущение слияния с родной природой и чувство нерасторжимой связи с друзьями помогают герою мужественно принять свою долю. Слова солиста — «Иль паду я за свободу...» растворяются в спокойных звучаниях хора и оркестра, в «голосах природы».

На этом заканчивается первая половина оратории. Четвертая, пятая и шестая части, образующие вторую половину, следуют без перерыва.

Четвертая часть — «Кузнец» — написана на слова агитационной революционной песни «Уж как шел кузнец», сочиненной Кондратием

Рылеевым и Александром Бестужевым для распространения в народе. Бунтарское содержание декабристской песни (кузнец несет три ножа: на бояр-вельмож, на попов-святош и на царя) и ее народнопозитивский склад Свиридов с поразительной яркостью раскрыл в хоре, воплощающем разгул яростной стихийной силы.

Уже в оркестровом вступлении изображается кипение толпы. Грозная, готовая все захлестнуть энергия народа кристаллизуется в могучем унисонном запеве и тут же отвечающих ему аккордовых возгласах: «Слава! Слава!». Музыка несется сплошным неудержимым потоком, хоровые голоса сталкиваются и сливаются друг с другом в непрерывной перекличке. Общий характер интонаций (диатоника, плагальные обороты) и ритма (пятидольный и переменный размеры) близок крестьянским «разбойничьим» песням, песням вольницы и народных восстаний. Это нечто вроде «Сцены под Кромами» из «Бориса Годунова» Мусоргского.

Вступает новая музыка в движении сурового шествия. «Первый нож на бояр, на вельмож!» — провозглашает запевала. Его призыву отвечает грозный рокот толпы — «Слава!». Призыв и ответ народа повторяются, а когда раздается клич «На царя!», народ отвечает криками, полными какой-то особенной «веселой» ярости. Возобновляется неудержимое стихийное движение начала части, приобретающее теперь все более могучий и зловещий характер. Напряжение достигает огромной силы, и музыка обрывается на вершине подъема.

В ответ звучат траурные аккорды. Так начинается пятая часть, посвященная одному из кульминационных событий движения декабристов — восстанию Черниговского полка. Это и высшая точка, и перелом драматического развития оратории. На основе стихотворения Михаила Бестужева «Песня» («То не ветер шумит...») Свиридов создает песню-реквием памяти героев освободительной борьбы.

Финал оратории является ее второй вершиной. Пушкинское «Послание в Сибирь», к которому обращается композитор, определяет поворот от трагедийности пятой части к новому расцвету оптимистической мысли о свободе.

В начале финала сохраняется печальное настроение, но высокий трагизм сменяется здесь лирической проникновенностью. При первом упоминании о «надежде» музыка оживляется, основную тему обвивают скользкие линии женских голосов хора. И вот звучат слова:

Придет желанная пора:
Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы...

В оркестре и в разных голосах хора зарождается, растет, поднимается новая мелодия — лучезарная, распевная, необычайно большого протяжения и широкого дыхания. Эта тема надежды и грядущей сво-

боды. Звучит гимн во славу свободы, которой посвятили свои жизни декабристы — рыцари народной волиности.

В оратории «Декабристы», как и в вокальных циклах Свиридова, нет сквозного сюжета. Каждая часть представляет собой самостоятельную сцену или картину. Но их последование вновь подчинено развитию одной мысли. Первые три части составляют экспозицию образов народа и революционеров. Четвертая и пятая части — изображение самих революционных событий. Финал осмысляет все происшедшее с позиций будущего. От части к части обостряется контраст между скорбными думами о народных страданиях (эти думы постепенно сгущаются и наполняются трагизмом) и светлой верой в силы народа, которая растёт, крепнет и, наконец, торжествует в финале. Так развивается мысль о неизбежности конечной победы народа, несмотря на гибель героев, так рождается оптимистическая трагедия.

Ступив на отечественную почву, Свиридов шире и смелее претворяет теперь национальные стилистические традиции. Он обращается к тем же народнопесенным жанрам, что и в «Стране отцов»: к лирико-эпической песне, героическому сказу, походному маршу, гимну. Но если раньше композитор мог передать лишь отдельные черты русского национального стиля, то теперь тема позволила ему полностью выдержать этот стиль во всем произведении. Вернувшись к русской народной песенности, Свиридов разрабатывает ее намного увереннее, зрелее, углубленнее. Он выделяет и заостряет в ней наиболее близкие ему черты суровой героики и бунтарского порыва, продолжая дело Мусоргского. Вместе с тем и в хорах, и в музыке раздумий декабристов, написанной в духе арий и монологов Сусанина, Руслана, князя Игоря, Бориса Годунова, Свиридов совершает то, что В. Одоевский оценил когда-то как высшую заслугу Глинки: он «возвышает народный напев до трагедии».

«Декабристы» — сочинение в известном смысле рубежное, переломное, обозначившее собою поворот в творчестве Свиридова. И должно быть поэтому оно не столь ровно и цельно, как произведения, созданные позднее на открытом им новом пути (аналогично тому, как цикл на стихи Бернса более ровен, чем первенец того же жанра — «Страна отцов»). Но без «Декабристов», вероятно, не смогли бы появиться ни есенинская поэма, ни последовавшие за ней другие «музыкальные сказания о России».

О возникновении «Поэмы памяти Сергея Есенина» композитор рассказывает следующее: «Моим любимым поэтом всегда был Блок. Но однажды — а произошло это в ноябре 1955 года — я встретился в Ленинграде со знакомым поэтом, и он долго читал мне Есенина. И тут есенинские стихи как-то особенно запали мне в душу. Вернутся домой, я долго не мог заснуть, все повторял про себя запомнившуюся строфу. И неожиданно родилась музыка. Просидел я за фортепиано, не вставая, почти пятнадцать часов! Так была написана первая песня на

есенинский текст, ставшая потом ключевой в моей «Поэме памяти Сергея Есенина». (То была песня «Я последний поэт деревни». — А. С.) Остальные песни сочинились за две недели, залпом».¹

Первоначально поэма предназначалась для голоса и фортепиано. Но вскоре композитор понял, что по своему размаху новое произведение (как, впрочем, и «Страна отцов») выходит за рамки камерного жанра. Тогда он сделал окончательную редакцию для солиста (тенора), хора и оркестра², которая прозвучала впервые 31 мая 1956 года в Москве (куда к тому времени переехал Свиридов), в Концертном зале имени П. И. Чайковского (исполнители — Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, Государственный академический русский хор под руководством А. В. Свешникова, дирижер Евгений Светланов, солист Алексей Масленников).

К моменту создания свиридовской поэмы творчество Есенина было мало представлено в музыке. Один из самых песенных русских поэтов, стихи которого словно бы сами ложатся на музыку, Есенин тем не менее не привлек внимания современных ему композиторов, ценивших, как правило, совсем иную поэзию — символистов, футуристов, акмеистов и т. д. Сразу после смерти Есенина появились единичные романсы и песни на его стихи. А затем наступила полоса забвения поэта, причем не только в музыке... И лишь в середине пятидесятых годов советские композиторы снова пришли к нему.

До Свиридова музыканты (да и не только они) не видели в поэзии Есенина ничего кроме любовной лирики, сельских пейзажей и поэтических зарисовок деревенского быта. Порою взгляд на него был еще более узким: его воспринимали только как «певца любви» под гитару и героя «Москвы кабацкой» (вспомним, что в двадцатых годах самым популярным из романсов на есенинские стихи был «Ты жива еще, моя старушка» В. Липатова).

Свиридов подошел к творчеству поэта с принципиально новых позиций. Он открыл и музыкантам и слушателям иного Есенина — национального художника больших масштабов, певца революционной эпохи. Так оказалось, что композитор-мыслитель может влиять на представление общества о поэте.

В выступлении по радио перед первым исполнением «Поэмы памяти Сергея Есенина» автор сказал о ее замысле: «В этом произведении мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей. Именно эти черты творчества замечательного поэта дороги мне. И мне

¹ «Волны музыки». Беседа с Г. Свиридовым. «Смена», 1968, 17 декабря.

² Издан также вариант для тенора и баса с фортепиано.

хотелось сказать об этом языком музыки. Эпиграфом к поэме я взял слова С. Есенина:

... Более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла».

Первые четыре части поэмы образуют один большой раздел. Здесь предстает ушедшая в прошлое старая, крестьянская Русь с ее привычным, устоявшимся укладом жизни.

Первая часть — «Край ты мой заброшенный». Бескрайние поля и леса, среди которых сиротливо затерялись убогие деревенские избы. Опять, следовательно, как и в «Стране отцов», Свиридов дает в начале поэмы картину родины поэта, его земли. Но если там на первый план сразу выступили эпос и героика, то на этот раз пейзаж — лирический: Свиридов верен индивидуальному складу каждого из поэтов.

Хватающей за душу тоской веет от музыки. Собственно говоря, изобразительности в ней мало. Но есть ощущение простора, проникнутое щемящей грустью и болью. Возникает образ огромного обобщающего значения, образ-символ, стоящий в одном ряду с самыми замечательными выражениями горьких дум о вековечных бедствиях народных в русской литературе и музыке. Справедливо пишет С. Шлифштейн, что от встающей здесь перед нами картины «горькой народной жизни с ее бедностью и нищетой... сжималось сердце не у одного поколения русских людей. Вспомним «Лес да поляны» («Трепак») Мусоргского, наполненное любовью и горечью гоголевское «к Руси» в «Мертвых душах», «Россия, нищая Россия» Блока, «сердечную тоску» и «версты полосаты» Пушкина»¹.

О русском, о народном — по-русски и по-народному, но при этом по-своему. Таков принцип выражения Свиридова в первой части (как и во всей поэме). Это песня, родственная народным и по языку, и по строению². Ее истоки и в старой крестьянской песенности, и в более современной, городской. С начала до конца музыка выдержана в одном настроении. И в то же время при каждом повторении напев несколько изменяется — как в крестьянской песне.

Начало части — гудение басов с парящим высоко вверху флажолетом контрабаса, низкий, холодный звук флейты и тихие вибрирующие удары далекого колокола (дребезжащий звон челюсты да пустая квинта внизу у арф). Лаконичный, но очень емкий образ. В нем — и застылость, и простор, и печаль русских равнин.

¹ С. Шлифштейн. Еще о есенинской поэме Г. Свиридова. «Советская музыка», 1956, № 12, стр. 25.

² На основе пяти строк стихотворного текста Свиридов создал два песенных куплета (четыре строфы) с дополнением.

Когда вступает голос, в оркестре, у альтовой флейты, появляются «плачущие» секунды. Эта интонация стона, переходя затем от одного инструмента к другому, пронизывает всю первую часть. Минорный напев солиста опирается на квинтовый тон и из него изливается, как в грустных, задумчивых лирических русских песнях. Короткие нисходящие фразы приводят неизменно к тонике.

Лишь на миг неожиданно повеяло скрытой в этих просторах неведомой силой и почудилась возможность выхода из круга тоскливых настроений: на словах «лес да монастырь» вдруг сдвинулся с минорной тоники бас, зазвучал мажор (параллельный). Но это только на мгновение... И опять — минор.

26 Andantino $\text{♩} = 72-80$ [1] *pp*

Темор соло

Край ты мой за_бро_шенный,

Край ты мой, пус_тырь, се_но_кос не_

[2]

_ко_ше_ный, лес да мо_на_стырь

pp espr

Вторая половина куплета приносит рост того же щемящего чувства. Здесь все выражено с большим размахом — и тоска, и ощущение простора. Новые удары колокола звучат насыщеннее, мощнее, к ним затем присоединяется тянущийся стон басов: «А... а...».

Так подготавливается вступление мужского хора (второй куплет). Теперь мелодию ведут все тенора, а басы сопровождают ее подголоском с раскачивающимися квартами. И вот — вершина страстного напряжения:

Вороны без промаха
В окна бьют крылом,
Как метель, черемуха
Машет рукавом.

Вновь взметнулся напев вверх (его перенимает солист). Впервые гармонический бас надолго покидает тонику. Все ожило и затрепетало. А возникшие еще раньше в оркестре равномерные резкие аккорды дерева и взлеты октав у струнных звучат теперь с грозной силой, как страшные удары крыльев и порывы ветра. И все выливается в стон хора и два редких, но очень мощных (с участием трех тромбонов) аккорда: колокол зазвучал как набат.

Поистине трагическая картина! И не только потому, что в музыке столько боли и тоски, но и потому, что эти чувства выражены с огромной силой, с широким размахом и притом без какого-либо нервического содрогания: ни на миг не сбился, не участился ровный ритм песни. Величавость, присущая настоящей трагедии...

Все дальнейшее — это короткое послесловие:

Уж не сказ ли в прутнике
Жисть твоя и быть,
Что под вечер путнику
Нашептала ковыль?

Грозная картина удалилась, стала видением, призраком. Стонущие интонации подголоска превратились в вопросительные. У солиста одинокие, разделенные паузами отрывки напева, а последний звук — тянущаяся без разрешения квинта, повисающая, как безответный вопрос. Раздумье без вывода, оцепенение. Ровные, плавные, мягкие линии у скрипок бесстрастно уносятся ввысь, застилая простор пеленою. Сквозь нее, как последнее напоминание, доносятся — снова уже тихие — удары далекого колокола и плач флейты.

Написать такой пейзаж «заброшенного края», как у Есенина, можно лишь глубоко, всей душой любя эту родную сторону и страдая за нее. И столь же глубокое личное чувство захватывает в музыке Свиридова.

Таков один лик России. А другой показан во второй части — «Поет зима», которая почти целиком посвящена изображению вьюги.

Характерен и символичен именно для России самый этот образ — зимняя метель. Недаром так широко он представлен в русской лите-

ратуре, живописи, музыке («Иван Сусанин» Глинки, «Трепак» Мусоргского, Первая симфония Чайковского и т. д.). «Вьюга злится» или «плачет», олицетворяя собою грозное и мрачное предвестье смерти или же жалующийся голос одинокого бесприютного человека.

У Свиридова вьюга особенная: удалая, богатырская, полная здоровой, «ядреной» силы. С самого начала нас неудержимо увлекает за собою ритм бега гигантских саней — будто мчится, летит куда-то вдаль сама царица-зима. Гудит ветер, звенят бубенцы (арфы и рояль), и им отвечает эхо всего леса — «стозвон сосняка» (квинты высоких флейт, гобоев и ксилофонов — «деревянная» звучность!).

У мужских голосов (в этой части поет только хор) дважды проходит основная тема с призывными, горделивыми, можно сказать, героическими интонациями. Очень уместен здесь натуральный минор: в нем и суровость, и архаика, и глубоко заложенная мягкость, которая раскроется позднее, при модификациях темы. Квартовые кличи, разделенные паузами («Поет зима... аукает...»), так что звук разносится далеко-далеко, повторяются в оркестре, как «ауканье», потом их подхватывает хор. Опять, как в первой части, несется над просторами далекое «А-а-а», но теперь это не горький стон, а вихрь, могучее завывание ветра.

Чем дальше — тем сильнее разгул вьюги. Голоса устремляются ввысь (вступают сопрано и альты), в оркестре проносятся мощные волны падений и подъемов, ревет медь... Зима торжествует!..

И вдруг — новая картина, даваемая «наплывом», как это часто бывает у Свиридова, обычно избегающего длинных переходов и связок. Происходит резкий срыв звучности, остается лишь гудение альтов, напоминающее о метели, что шумит за окном. Слышится робкое чирикание (флейта-пикколо), и сопрано начинают свое «причитание» о воробышках — «пташках малых», которые «прижались у окна». Его мелодия — продолжение основной темы, но не тоника утверждается и опевается здесь, а квинта лада, и богатырские интонации превращаются в ласковые и жалостливые. Еще раз чирикнули малые флейты, а потом трогательно зашебетал малый кларнет. Все это — очень по-есенински, очень в духе поэта, которого отличала нежная «любовь ко всему живому в мире» (М. Горький).

Но бешеные порывы утихли ненадолго. Снова гремит буря. Теперь в ней появилась ярость. Ускоряется движение, нарастает звучность хора. И вот уже весь оркестр (редкий у Свиридова чисто симфонический эпизод!) передает ее свист, грохот и вой. А на кульминации, выделенной замедлением и тональным сдвигом (до-диез минор после ре минора и ля минора), основная тема проходит в басах мощными, тяжелыми, грузными унисонами, подобно богатырским темам у Бородина.

В конце части музыка преобразуется вновь. Смолкают завывания метели, растворяющиеся в светлых, мягких звучаниях. Квартовые

и квинтовые кличи зимы превращаются в нежные, еле слышные зовы весны (у кларнетов). Сквозь мрак и холод провидится желанный приход света и тепла. В тихих трелях скрипок слышится баюкающий ласковый шепот. Кажется, будто дрожит нагретый воздух. И опять вступают женские голоса. Они поют теперь о весне.

Еще раз изменяется первоначальный напев: утвердительность темы зимы (кварты с упором на тонику) соединяется с мягкой певучестью «причитания». Минор плавно переходит (через звучания с пропущенной терцией лада) в одноименный мажор, проступающий сначала в гармонии, а потом и в мелодии. Тут альты возносят напев высь, и дыхание его становится широким и вольным. Волшебнно-нежно звучат фигурации у арфы, флейты, челесты, словно струится сверху и сверкает солнечный свет, звенят капельки росы хрустальными колокольчиками, вибрирует воздух (тянущиеся звуки хора). Последний «мазок кисти» в этой чудесной картине — прощальное чириканье флейты.

Значительность и размах образов, созданных Свиридовым во второй части поэмы, не позволяют принять ее за обычный пейзаж. Видится здесь картина русской природы. А услышать можно нечто большее: мысль о могучих, богатырских силах, что таятся в русском народе, и мечту о лучших, светлых днях, которые должны наступить после гроз и бурь.

До поры до времени эти силы уходят куда-то и на что-то... Куда и на что? Ответ дают следующие две части, идущие одна за другой (как и вторая за первой) без перерыва.

Бесконечная дорога в Сибирь. «В памяти всплывает «Владимирка» И. Левитана с серовато-свинцовым небом и синеющими вдали перелесками. Тихо, трепетно и горько»¹. По этой дороге бредут каторжники, а герой поэмы провожает их взглядом и мыслью... Вот что рисует третья часть — «В том краю, где желтая крапива».

В стихах Есенина — сочувствие, сострадание к каторжникам как людям, понапрасну растратившим и погубившим себя, чья судьба — укор и вызов обществу. В таком смысле, и только в таком, надо понимать его слова: «Но и я кого-нибудь зарежу...». Смутной тоской и неудовлетворенностью жизнью рождены они.

Те же настроения, и особенно, сострадание, слышатся в музыке. О «людях в кандалах» поет чистый сердцем деревенский юноша, крестьянский сын. Его печальная песня проста и безыскусна, как излияние, как душевная исповедь. По своему интонационному складу она близка русским городским напевам, таким тюремным песням, как «Ах ты, доля, моя доля», а по типу развития — крестьянским протяжным: напев все время варьируется мелодически и ритмически (чем достигается ощущение свободы, импровизационности развертывания), оплетается подголосками.

¹ Л. Полякова. Образ и судьба поэта. «Советская музыка», 1956, № 8, стр. 6.

В первом куплете певца сопровождает солирующий фагот. Его подголосок стелется ровно, как дальняя дорога, о которой пойдет речь в песне. Во втором куплете — уже два подголоска, и оба новые. Чудесные наигрыши свирелей (дерево), нежные и грустные, звучат в третьем куплете, когда певец запекает о русских просторах. В напеве здесь появляются «зовущие» кварты. Где ты, далекая родина? «Затерялась Русь», затерялось и счастье...

Те же зовы — в тихом, мерном, печальном отыгрыше оркестра, что открывает и закрывает собою часть и повторяется время от времени в середине ее. В нем можно услышать и игру слепца-лирника, и звон кандалов.

Новые образы входят в музыку в следующих куплетах песни, посвященных колодникам и бунту героя. Сначала («Все они убийцы или воры») в музыке передана тяжелая поступь идущих людей: так судьба придавила их, прижала к земле. А затем ровными шагами обреченного человека (их ритм отстукивают литавры) идет на казнь и сам герой. Только что перед этим он пел на прежний напев: «Я одну мечту, скрывая, нежу, что я сердцем чист», — и кларнет, как пастуший рожок, выводил в это время красиво-грустный подголосок, который сопровождает и дальнейшие слова певца («Но и я кого-нибудь зарежу под осенний свист»), утверждая душевную чистоту героя. Теперь же в вокальной партии звучат новые напряженные интонации («И меня по ветряному свею...») — видоизменение тех, что впервые появились, когда речь пошла о каторжниках («Все они убийцы или воры...»). Герой словно сливается с их массой. В оркестре на фоне гулких ударов литавр трепещут струнные, звучат похоронные колокола (аккорды валторн, засурдиненных труб, арф, дерева и т. д.).

Но не этим заканчивается песня. Впереди кульминация: «И когда с улыбкой, мимоходом, распряму я грудь...». Сильнейшее нарастание звучности, широкие интонации, резкие аккорды, треск барабанчика... В музыке слышится скрытая угроза: что-то будет, если не один человек, а многие распрямят грудь?.. И перед грустной, покорной концовкой и заключительным мерным отыгрышем оркестра — могучий раскат всего оркестра (с тремоло литавр) на словах о «непогоде». Это отголосок бури, что шумела во второй части, это еще одно напоминание о потаенных силах Руси...

Совсем по-иному обнаруживают себя те же скрытые силы в «Молотъбе» (четвертая часть). Впервые в поэме предстает картина благодатного, хотя и тяжелого, крестьянского труда, звучит его прославление.

Свиридов создал здесь новую, на этот раз русскую, «Песнь о хлебе». Есть в ней нечто общее с гимном хлебопашцам из «Страны отцов». В частности, сходным приемом (ровное движение параллельных кварт) передан размеренный ритм работы. Но значительны и различия. Не два солиста, а мощный хор поет о дружном совместном труде кре-

стьян. И не вечером, на закате, а летним утром видим мы картину, полную жизни, движения, солнечного блеска.

Утренним пастушым наигрышем — свежей, звонкой фразой флейт и кларнетов — начинается часть. И с той же фразой вступает хор — сопрано. Это не только запевка, но и мелодическое зерно всей части, с ясными, по-глинкински светлыми и чистыми интонациями, напоминающими характерные обороты из «Руслана и Людмилы» (мажорное трезвучие с добавлением шестой ступени). Мажор пентатонической окраски и поворот в параллельный минор (переменный лад) звучат очень по-русски.

Сразу ощущаются в кратком «прологе» четвертой части и бодрость, и сила тех, кто трудится, и даже их удаль — правда, лишь угадываемая покуда в бряцании гуслей (арфа и рояль), отвечающих «зычным» (по ремарке композитора) возгласам мужских голосов: «Выходи-ка, сосед, старику подсобить».

И вот закипела работа... Начальная фраза разрастается в мелодию песни — такой же бодрой и звенящей. Свиридов дает необычное обозначение темпа и характера музыки: *Allegro pesante*. И действительно, в ней объединились подвижность и энергия с грузностью — признаки напряженного и нелегкого труда, периодический ритм которого передан в аккомпанементе. Мерно чередуются аккорды — тоника и неустой, но не трезвучия, а обращение септаккорда и нонаккорд. Функции их

27 [34] *Allegro pesante* ♩ = 120

Сопрано
Тенора

По_ло_жи_ли гу_рь_бой зо_лоты_е сно.

[35]

- пы,
на гу_мне ве_ре_бой

35

за_зве_не_ли_це_... ти.

f marcato

За_зве_не_ли_це_... ты

сглажены, они сливаются в одно гармоническое пятно, и мы различаем только его пульсацию (см. нотн. пр. 27).

Верный своему пристрастию к живописной конкретности изображения, Свиридов воспроизводит не только ритм, но и звуки молотьбы — стук цепа. Орудие крестьянского труда введено в оркестр в качестве ударного инструмента («две сухие деревянные палки, ударяемые друг о друга», как сказано в партитуре). Конечно, можно было бы изобразить стучащий цеп как-нибудь иначе, более или менее искусно применив традиционные инструменты. Но получилось бы и сложнее, и приблизительнее. А Свиридову дорого как раз обратное: простота и точность. Отсюда столь необычный шаг. Кстати говоря, в составе оркестра есть еще используемые в других частях деревянный брусок и молоток, ударяющий по деревянной доске. Все это постукивающее дерево придает звучанию оркестра особый колорит — русский сельский и притом несколько архаический.

Картина молотьбы залита светом. Лишь ненадолго набегают тень, происходит отклонение в минор («И ворочает дед...») — и дает себя почувствовать тяжесть работы. А потом приходит упоение: «И под сильной рукой вылетает зерно...». Весь оркестр — в движении, все стучит и «ходит ходуном». В басах — органнй пункт: раскачивающаяся кварта (как у Бородина в Первой симфонии). Интонации хора напоминают

молодецкие песни, ритм — подвижный, но притом широкий, свободный ($7/4$ — $6/4$). Волна нарастает, расширяется, достигает вершины («И на свадьбу вино...»).

Так передает Свиридов воспетую Есениным радостную, праздничную сторону крестьянского труда. Но подчеркивает он и другую сторону деревенской страды, ту, о которой поэт упоминает лишь мельком. После срыва звучности, в наступившей на миг тишине мужские голоса громко начинают медленную напряженную фразу: «За тяжелой сохой...», — а затем заканчивают ее тихо, с глубоким вздохом: «...эта доля дана». В ней — та же русская ширь, что и в песне «Есть на Волге утес» (сравните эту фразу с интонациями из волжской песни: «И стоит много лет, только мохом одет...»). Звучание гуслей в оркестре — не бряцание теперь уже, а раскаты — усиливает ощущение широты и величия. Будто видишь, как разогнул крестьянин усталую спину, расправил плечи, вздохнул... Здесь угадываются безмерная тяжесть его доли, огромное усилие, какого требует его труд, и богатырская мощь, проявившая себя в этом труде, однако способная и на что-то большее. В скромном, казалось бы, штрихе нарисованной картины заключено громадное обобщение.

И снова идет работа. Ударяют цепи, звенят голоса и, перекрывая их, ликующе гремит (у шести валторн в унисон) начальная фраза-игреш. Утро перешло в яркий солнечный день.

Таковы первые четыре части поэмы, сливающиеся в раздел, который можно назвать: «Родина поэта». Спаяны между собою и две последующие части, идущие без перерыва и объединенные общим названием — «Ночь под И в а н а К у п а л а».

Пятая часть — картина ночи. Своеобразие этого ноктюрна в том, что он рисует не только ночную природу, но и развертывающееся за ее лоне языческое действо. Необыкновенная красота музыки вдохновлена, как часто бывает и у Римского-Корсакова, поэзией народных обрядов и поверий, народных представлений о природе. Они претворены в некое «музыкальное таинство», в котором, впрочем, нет ничего мистического. Чары летней ночи, благоговение перед волшебной, «колдовской» силой и красотой русской природы — вот что стоит за таинственностью музыки.

Чары обволакивают слушателя с первых же звуков. Тихий, едва слышный гул литавр, гудящие квинты басов, высоко-высоко звенящая октава засурдиненных первых скрипок, а у вторых — мерцающие перебивы: так колышется и трепещет воздух теплой ночью, и в нем вспыхивают огоньки светлячков (флажолеты арф). Это оркестровое вступление, музыка которого повторится в середине и в конце части. Потом шелест и шорох струнных, и на их фоне — фразы сопрано («таинственно и нежно»): «За рекой горят огни, погорают мох и пни». «Заклинательные» интонации (квартовые или квинтовые, с повторением звуков) произносятся бережно, осторожно, чтобы не спугнуть очарования,

не нарушить завороченности волшебной «Ночи под Ивана Купала».

В обряд входит и громогласное звание всем хором (без оркестра), «одушевленно и страстно»: «Ой, Купала, Купала». На торжественный зов откликается вся природа — оркестр отвечает всплеском звучности. А издали, как эхо, доносится тихое: «Погорают мох и пни». Так рождается представление о широком просторе.

Музыка первого куплета «купальской песни» повторяется во втором без существенных изменений, только клич «Ой, Купала...» звучит теперь тихо, будто вдалеке (и гармония здесь несколько иная). Но — характерная для Свиридова деталь! — слова о лешем, что «плачет у сосны», вызывают к жизни новый изобразительный штрих в оркестре: малая секунда у гобоя воспроизводит всхлипывание лесного чудища. Обнаженный в своей нарочитой прямолинейности, этот штрих помогает донести до слушателей чистую и мудрую наивность народных преданий.

По своему обычаю, к пейзажу Свиридов добавляет в третьем куплете жанр. Возникает сцена девичьего корогада (хоровода). Устанавливается танцевальный ритм. Бряцают балалайки (пиццикато струнных), тихонечко наигрывают кугиклы (аккорды трех флейт), позвякивает бубен, подает свой тонкий голос пищалка (высокая нота вторых скрипок, берущих ее концом смычка). Доносится стук колотушки, звучание которой передано (как удары цепа) «натуральным» способом — с помощью деревянного бруска. Полная бытовая наглядность! И все же это — не только жанровая картинка. У хора сохраняются те же закладные интонации, и им отвечает еще более мощно, чем в первом куплете, выкликание Купалы. Танец соединяется с обрядом, вернее говоря, входит в него, участвует в нем, как то и свойственно языческому действу.

В шестой части «колдовская» ночь продолжается. Музыка полна прежней одухотворенности и красоты. Волшебно звенят хрустальные колокольчики (челеста) — будто падающие капли росы. Солист-расказчик ведет повествование как народный сказитель. Так же неторопливо и свободно льется его песенная речь, не скованная рамками строгого периодичного метра, с задержками и остановками на некоторых звуках и после каждой фразы. Не только ритм, но и мелодический строй несет в себе черты русского сказа (переменный лад, трихордовые обороты и т. д.).

Протянутые аккорды низких струнных поддерживают импровизацию сказителя, а краткие, повторяющиеся, подобно рефрену, реплики альтовой флейты (опять же трихордовая попевка) дополняют ее. Гармонии кое-где становятся жесткими, напряженными («Травы ворожбиные...»). И вдруг после них (как в «Джоне Андерсоне») — самые простые звучания: «Плакала родимая в купырях от боли». Сходная мелодическая фраза с интонацией глубокого вздоха встречается далее: «Охнула кормилица, тут и породила». В неприкрашенной безыскусной

простоте, естественности и проникновенности этих фраз слышится сердечное сочувствие к страданиям матери, любовь и боль. Это очень в духе поэзии Есенина. И это же очень по-свиридовски (вспомним обращение к матери в «Стране отцов»): необыкновенно просто, тепло, человечно. Среди сказочной нежности подает голос «жива душа» человека...

Из эпического рассказа народного сказителя, из картины таинства летней ночи вырастает песня поэта. Он сам возглашает о своем появлении на свет:

28 *Sop. moto* $\text{♩} = 98$ (свободно и страстно)

Тенор соло

Ро - дил - ся я с пе - снями

poco rit. *a tempo*

в трав ном э - де - я - ле, зо ри ме - ня

poco rit. *ppp*

веш - ни - э в ра - ду - гу сви - ва - ли...

Громкое, «свободное и страстное» (по ремарке автора) излияние солиста на фоне тихих тянущихся аккордов хора так органично вытекает из предыдущего, что кажется его прямым продолжением. И не сразу можно уловить, что здесь — реприза всего двухчастного раздела поэмы: снова вступает хор, возвращаются интонации (в измененном виде) и гармонии (в точности) первого выкликания Купалы из пятой части, повторяется всплеск оркестра.

Этим закрепляется единство образов природы и поэта. И кажется, что сама русская земля родила своего певца, одарив его чудотворной силой.

Так завершается второй раздел поэмы — «Рождение поэта». А далее рамки событий резко раздвигаются. Возвещает о своем приходе революционная эра. Ей посвящены последние четыре части поэмы.

Сначала новое в жизни России показано лишь с одной стороны, характерной для восприятия революции Есениным. В седьмой части — «1919...» (отрывок из есенинской «Песни о великом походе») — нарисована картина разрухи и запустения в родимом краю.

Бушуют вихри ветра, что гуляет по опустевшим нивам и огородам (хроматические завывания струнных и дерева в мрачнейшем ми-бемоль миноре). Слышатся зловещее гудение (тамтам) и удары набата (медь, очень низкий рояль, большой барабан). Громко, как крики о помощи, как стон из многих глоток, звучат возгласы хора: «Гой ты, синяя сирень...». В них можно узнать измененные квартовые попевки заклинаний из «Ночи под Ивана Купала». После новых страшных ударов набата продолжают стонать и жаловаться одни женщины (сопрано и альты). Их голоса звучат сиротливо, беззащитно. Речитативные попевки складываются в печальную песню народного склада. Женский хор поет ее почти без сопровождения, с очень скудным оркестровым аккомпанементом, в котором выделяются острые диссонансы гобоев.

Завершается эта часть вопросом, вырывающимся из груди подобно страстному, мучительному воплю: «Где теперь, мужик, ты приют найдешь?». Окончание вопроса покрывается набатным гулом.

Женщинам отвечают мужики — «Крестьянские ребята» (так названа восьмая часть, слова которой тоже взяты из «Песни о великом походе»). Они нашли себе «приют», заняли свое место в борьбе за новую жизнь, ушли воевать за Советскую власть. Потому-то и «опустели огороды» и «хаты брошены»...

Мужской хор запекает лихую песню с прибаутками. В ней многое идет от «Яблочка», от красноармейских частушек гражданской войны: удаль, бойкость, хлесткость. Характерны и отдельные стилистические черты музыки: короткие попевки, повторяющиеся попарно, трихордовые обороты старой крестьянской песни в сочетании с четким плясовым ритмом и частушечной скороговоркой (а позднее — и синкопическими выкрикиваниями части голосов).

Allegretto vivo

29 *f marcatisimo*

Тенора

Гой! Рыб_ ки мо_ и, мел_ ки ко_ сточ_ ки,

Басы

The image shows a musical score for a male chorus. It consists of three staves: Tenors (Тенора), Basses (Басы), and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (D major or F# minor), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto vivo' and the dynamic is 'f marcatisimo'. The lyrics are: 'Гой! Рыб_ ки мо_ и, мел_ ки ко_ сточ_ ки,'. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

крес . ти . ян . ски . е ре . бя . та под . ро . сточ . ки

Весь оркестр заливается как гигантская «гармонь с колокольцами». У дерева и рояля — фигурации с большими секундами, как в народных инструментальных наигрышах. Вместе с треугольником рояль передает звон бубенцов на гармонии (потом вступают и колокольчики). А аккорды струнных пиццикато (тоже с секундами) подобны бряцанию балалаек.

Перед нами — не та монолитная революционная масса, которая предстанет в «Патетической оратории», герои не Маяковского, а Есенина, сыны деревни, «крестьянские ребята», что «пошли гулять с партизанами». Но с самого начала звучит в этой части далеким сигналом труба, придавая музыке воинский характер. Манера хора — «сыпать» слова говорком (в клавире — авторское указание: «бойко, но увесисто») — заставляет вспомнить не только частушку, но и солдатскую песню. А на словах «Красной Армии штыки в поле светятся» разгулявшаяся стихия на короткое время и вовсе уступает место организованности. Частушечный ритм сменяется маршевым, весь хор объединяется в стройных аккордах, медь и барабанчик подчеркивают близость к походному маршу.

Частушка и короткие маршевые эпизоды чередуются и далее. То и другое варьируется, по-новому расцветивается. Ритмическое расширение частушки подводит к вершинным фразам: «Чтоб шумела рожь, чтоб овес звенел, чтобы каждый калачи с пирогами ел». Они звучат устойчиво, спокойно, утвердительно, как результат всего предыдущего музыкального движения. И по смыслу слов они тоже имеют итоговый характер, выражая мысль о целях борьбы в понимании героев Есенина. Аналогичная мысль воплощена в коде (после варьированной репризы), в заключительных строках текста:

За один удел
 Бьется эта рать —
 Чтоб владеть землей
 Да весь век пахать.

Строки эти подчеркнуты, даны как вывод. Частушка обретает здесь торжественность, приближаясь к гимну. Хотя общий темп музыки становится еще более быстрым, хор переходит со скороговорки на крупные длительности, широкое пение. «Крестьянские ребята» вырастают в былинных витязей-богатырей.

Так доводится до логического итога развитие темы партизанской вольницы, намеченной уже в начале части. Однако не брошена и вторая линия, связанная с образом сплоченного войска. В среднем разделе, перед репризой, двумя последовательными тональными сдвигами выделены фразы о Красной Армии, а затем — и о новом строе: «Веселись, душа молодецкая, нынче наша власть, власть советская». Прежде чем «войти» в репризу, композитор разрабатывает последнюю фразу гармоническими средствами (единственный во всей поэме, да и во всем зрелом творчестве Свиридова эпизод, где, по верному замечанию О. Тактакишвили, «можно говорить о развитии в несколько «обычном» представлении, тогда как везде оно нарождается закономерно и строго индивидуально»¹). Наконец, в репризе, перед самой кодой, повторяется маршевый эпизод: «Красной Армии штыки в поле светятся...». Но закономерно перевешивает в этой части все же стихийное понимание революции, какое было свойственно Есенину и выразилось в его творчестве.

Седьмая и восьмая части по своему содержанию эпичны. Фигура лирического героя временно отступила в тень, а на первый план выдвинулись картины объективного характера. Но подобно тому как в первых разделах поэмы, говоря о старой Руси, Свиридов каждый раз шел от образов земли к образу поэта, так и теперь, показав новый лик России в восприятии этого героя, композитор не смог не вернуться к его судьбе. Как ответит на революцию поэт, столь тесно связанный с прежней деревней, со старым укладом крестьянской жизни?

Есенин и революция — проблема сложная и острая. М. Горький видел в Есенине «яркий и драматический символ непримиримого раскола старого с новым»². «Драматический» — это сказано не случайно. «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном», — пишет сам поэт³. Бесчисленные строки его стихов говорят о приятии нового общественного строя, о радостном чувстве обновления. Есенин понимал, что старому навсегда пришел конец, и прощался с ним, приветствуя смутно провидимое им новое:

¹ О. Тактакишвили. О музыке Георгия Свиридова. «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 72.

² М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 17. М., Гослитиздат, 1952, стр. 212.

³ С. Есенин. О себе. В сб.: «Сергей Есенин. Избранные произведения». Л., Лениздат, 1957, стр. 4.

Я не знаю, что будет со мною...
Может, в новую жизнь не гожусь!
Но я все же хочу стальную
Видеть бедную, нищую Русь.

(«Неуютная жидкая лунность...»)

Поэт отвергает «тоску бесконечных равнин» — все то, что «любя, проклинал не один». Но тут же обнажается трагический разлад в его душе. Да, проклинал... Но любя! И в этом — драматизм поэтической судьбы Есенина, отмеченный Горьким. Есенин — не просто один из выразителей раскола старого с новым, он олицетворение и символ этого раскола. Как никто другой, ощущал он свою неотрывность от среды, в которой вырос как человек и художник:

Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.

Потому с особенной остротой чувствовал Есенин обреченность старой деревни, за которую у него «сжималось сердце». Потому же ему казалось, что с ломкой и гибелью патриархального крестьянского уклада должны умолкнуть его песни, что они не нужны будут «стальной», «машинной» Руси.

Вот откуда — мучительные переживания, воплощенные Есениным в стихотворении «Я последний поэт деревни», которое положено в основу девятой части поэмы Свиридова. И композитор выразил их в музыке с поистине потрясающей силой. Предсмертная исповедь героя стала в его музыкальном претворении не только вершиной лирической линии поэмы, но и одной из самых впечатляющих страниц всей русской музыки нашего века.

Без надрыва и плаксивости, «скорбно и отрешенно» (авторское указание певцу) отпевает себя герой поэмы. Отгремела частушка, и после паузы оркестр начинает новую часть предельно просто — тянущейся «оголенной» квинтой в холодноватой звучности низких флейт и кларнетов. Как и в начале первой части, от музыки сразу веет тоской, ощущением одиночества и безотрадности. Изложение здесь еще более скупое, без каких-либо изобразительных деталей. Взгляд героя устремлен не в окружающие поля, а внутрь души.

Прощальная песня народного певца по-народному проста, искренна и строга. И интонационный склад (сплав крестьянского и городского), и метрика (переменная), и детали оркестровки (стонущая альтовая флейта), и даже отдельные мелодические обороты — все роднит две песни: «Я последний поэт деревни» и «Край ты мой заброшенный». Но теперь в музыке гораздо больше внутренней остроты, скрытого напряжения, ощутимого за внешней отрешенностью. Да и чувство выражается временами более открыто — скорее так, как в третьей части («Догорит золотистым пламенем...»).

Скромная поначалу гармония постепенно усложняется, шемит все сильнее. И вот уже раздаются первые звуки колокола (арфы, челеста, дерево) — не тихие, задумчивые, как в первой части, а резкие, настораживающие, тревожные. Им отвечает тяжелейший глухой удар в сабах — будто рухнуло что-то, упало глубоко вниз... И литавры начинают медленно отбивать мерные удары — шаги похоронного шествия или бой «деревянных часов», который возвещает приближение смерти. Одновременно в том же ритме сменяются холодные, мертвенные звучания низких кларнетов. Фразы напева, исполняемого еле слышно, рвутся долгими паузами.

Неожиданный тональный сдвиг обозначает начало среднего эпизода. С основной тональностью (соль-диез минор) сопоставлена новая, предельно далекая (ре мажор). Речь заходит о том, что бесконечно чуждо строю чувств и мыслей героя, что является из совершенно постороннего для него мира, — о «железном госте». Правда, пока герой поет о «тропе голубого поля», его интонации сохраняют песенный характер. Но при словах о «госте» он переходит на речитативные возгласы и сухой говорок, будто страшась самого упоминания о пришельце. Отрывистые жесткие аккорды оркестра сопровождают этот говорок. Сопоставление песни («Злак овсяный, зарею пролитый») и речитатива («соберет его черная горсть») повторяется, и на сей раз контраст их еще сильнее. В речитативе голос движется теперь по ступеням увеличенного трезвучия — аккорда, который со времен Глинки служит выражению «странности» и зловещей безжизненности нечеловеческих видений.

Пауза — и оркестр дополняет певца двумя страшными, как выстрелы, аккордами¹. В смещении тембров (тромбоны и туба, литавры, струнные) можно различить треск малого барабана и удар молотка по доске. В этом звучании есть что-то безжалостно сухое, неживое, мертвящее. Вот образ самого «железного гостя», несущего, по мысли поэта, погибель «голубому полю» и «овсяному злаку».

Еще несколько мгновений продлилась пауза (при исполнении очень важно не затянуть ее, чтобы дальнейшее прозвучало прямым продолжением предшествующего) — и в ответ все встрепенулось, всколыхнулось, затрепетало и застонало, забилося в предсмертной тревоге, как раненое существо. Впервые ударил настоящий колокол, и к его звучанию присоединился весь оркестр. Вступил хор с громким стоном: «А... мм...». «С великой скорбью» герой запел о неизбежной гибели его песен. Та же мелодия, что в начале части (это тематическая и тональная реприза), звучит теперь с обнаженной экспрессив-

¹ Очень громкие и резкие, эти аккорды не должны, однако, звучать при исполнении оглушительно, действуя только как чисто физиологический раздражитель. Их функция — иная, образная!

ностью. Еще свободнее стала метрическая структура и оттого — непосредственнее, выразительнее фразировка.

Будет ветер сосать их ржание,
Панихидный справляя пляс,—

поет солист, а хор раздувает стон. Его звучание «напоминает и завывание ветра, и плач матери-природы, провожающей поэта в последний путь»¹. От безмерно захватывающего напряжением чувств напева, от дрожания струнных, от панихидного пения хора и погребального колокольного звона испытываешь подлинное потрясение — такая в этом слышится неизбывная тоска и такое нежелание расставаться с жизнью!... А литавры и «мертвенные» кларнеты (теперь уже вместе с солирующим контрафаготом) снова начинают отмерять последние предсмертные мгновения. Одиннадцать ударов сопровождают заключительные фразы певца с их ниспадающими интонациями бесконечной усталости и обреченности. Двенадцатый звучит уже тогда, когда певец умолк, и только контрафагот глубоко в басах повторяет конец его последней фразы.

Largo
90 *pp*

Тенор
соло

Ско-ро, ско-ро ча-сы де-ре-вян-ны-е пра-хри-

-пят мой две-на-дцат-ый час!

pp

¹ Л. Полякова. Образ и судьба поэта. «Советская музыка», 1956, № 8, стр. 9.

Если бы Свиридов не дал такой исповеди поэта в поэме, посвященной его памяти, — это было бы непозволительным отступлением от исторической правды о Есенине. Но, с другой стороны, если бы подобный монолог стал завершением поэмы и ее выводом, — это было бы тоже неправдой или неполной правдой. Единственно верный выход заключался в том, чтобы вслед за панихидой по отжившей, уходящей Руси сказать словами поэта о том, ради чего она умерла. И Свиридов избрал именно такой путь.

Финал поэмы — «Небо — как колокол» — торжествен и величав, подобно финалам русских эпических опер (хотя и короток, быть может, даже чересчур). С начала до конца играет весь оркестр, поет весь хор, выдерживается звучность фортиссимо (а в конце — *fff*). Голос героя (солиста), который высказал до конца свое, личное в предыдущей части, здесь уже больше не слышен. Одинокая фигура поэта растворилась в безграничном «вселенском» пространстве. В этом — и смерть поэта, и его бессмертие. Теперь поет только хор, который от его имени провозглашает:

Небо — как колокол,
Месяц — язык.
Мать моя — родина,
Я — большевик.

(Из поэмы «Иорданская голубица»)

Музыкально-образное решение финала определилось начальными строками стихов. Оркестр и хор сливаются в одном мощном гудении исполинской звонницы. Оно льется плавными волнами, то сжимаясь, то расширяясь. Колокольный перезвон передан звучанием не только всех групп оркестра (включая рояль), но и натуральных колоколов.

Верхний, мелодический голос хоровой партии лапидарен. Напев строится всего лишь на четырех звуках, образующих архаический бесполутоновый звукоряд (лишь в конце появляется еще один — верхнее *ля-бемоль*). Повторяются одни и те же короткие «элементарные» попевок. В них есть что-то от старины, от суровой архаической простоты древнерусских фресок. Но, с другой стороны, подобная лапидарность свойственна и плакату (а в первые годы революции плакат к тому же нередко тяготел как раз к «космической» символике такого же типа).

Все голоса хора сливаются в одном ритме перезвона, что обеспечивает четкость произнесения слов, их «ударную подачу». Скандированная патетическая манера пения связана и с острой ритмической акцентировкой (двойные точки).

Важную роль в создании гудящего колокольного звучания, а тем самым и монументального характера целого, играет гармония. Начинается финал в фа миноре. Но тоника здесь необычна: тонический аккорд объединяет трезвучия фа минора, до минора и ля-бемоль ма-

жора, заключая в себе, следовательно, предпосылки ладовой переменности (иначе говоря, это тот же тонический нонаккорд минора, что и в начале первой части). Образовавшаяся диатоническая гармония благодаря своей многозначности все время отливает разными оттенками, как звон громадного колокола, и вместе с тем придает тоническую устойчивость любому мелодическому обороту напева, поскольку каждый из звуков напева входит, по крайней мере, в одно из трех трезвучий «комплексной» тоники [см. пример 31].

Перед концом части появляются новые гармонии — субдоминанта и доминанта ля-бемоль мажора. Приходит в движение весь оркестр, вверх и вниз перекатываются громадные валы. И, наконец, утверждается мажорная тоника (но опять-таки «гудящая», с отпечатком переменного лада: к ля-бемоль-мажорному трезвучию присоединено *фа*). Оркестр вибрирует, как гигантский небесный колокол, и по-колольному же раскачиваются аккорды хора.

В целом, в финале возникает образ воистину «космического» масштаба. «Вселенское братство людей» — вот что воспевает здесь поэт, вот идеал, ради которого была неизбежной гибель старого уклада жизни, а с ним и ее певца...

О чем же говорит поэма Свиридова, какие мысли высказывает композитор?

Совершенно очевидно, что композитор не ставил и не мог ставить перед собою задачу — нарисовать на основе стихов Есенина сколько-нибудь полную и объективную картину жизни русской деревни. Такой картины нет и в есенинской поэзии. В то же время нельзя видеть в «Поэме памяти Сергея Есенина» только портрет самого поэта. Не жизнь или поэт, взятые сами по себе, а их взаимоотношения, судьба поэта в переломную эпоху истории его страны — вот истинная тема свиридовского произведения. Иначе ее можно сформулировать так: поэт и Родина, поэт и Революция. «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине. Чувство Родины — основное в моем творчестве¹». Так говорил Есенин. И таким предстает перед нами герой свиридовской музыки.

Свиридов взял и такие стихотворения (или отрывки из крупных произведений) Есенина, где речь ведется от лица поэта, и такие, в которых содержится объективное повествование. Чередуются части с лирическим уклоном (почти все нечетные по порядку) и с эпическим (почти все четные). Но принципиального различия между ними нет. Есенин — «певец российских деревень» — всюду предстает как частица народа, России, как поэт, чья сложная и трудная судьба неотделима от судеб родной страны. Лирический герой поэмы показан в окружении картин русской природы и народной жизни. И в то же время эти кар-

¹ См.: Иван Розанов. Есенин о себе и других. М., 1926, стр. 13.

Largo maestoso

31 *ff*

C. Не бо как ко-ло-кол, ме-сяц я-зык

A.

T. Не бо как ко-ло-кол, ме-сяц я-зык.

B.

ff

Мать мо-я Ро-ди-на, я боль-ше-вик.

Мать мо-я Ро-ди-на, я боль-ше-вик.

тины даны в музыке как бы сквозь восприятие ее героя — человека нежной, возвышенной и чуткой души.

В переплетении и слиянии субъективного с объективным, личного с общенародным, лирики с эпосом и жанром и раскрывается в поэме ее философская идея.

Очевидно, неизменное присутствие в музыке личного начала и наличие лирического героя стали причиной того, что Свиридов назвал свое произведение не ораторией или кантатой, а поэмой. Это обозначение говорит и о другом — о единстве целого, достигаемом благодаря внутренней связи всех частей, которая основана на последовательном развитии не сюжета, а темы и идеи произведения (родина поэта — его рождение — поэт и революция).

Связаны воедино части поэмы и «сквозными» образами: поэта и русской земли.

Еще один объединяющий образ — колокольные звучания как музыкальный символ есенинской Руси. Это доносящийся издали монастырский звон (первая часть), бубенцы саней (вторая часть), позвякивание кандалов (третья часть), хрустальные колокольчики (пятая и шестая части), тревожный набат (седьмая часть), гармошечные колокольцы (восьмая часть), похоронные удары (девятая часть), величавый «вселенский» благовест (десятая часть).

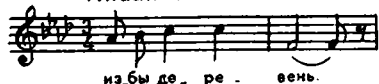
Наконец, способствует единству поэмы замечательная цельность ее музыкального языка. Вернувшись к родной для него русской песенной стихии, Свиридов безраздельно отдался ей. То, что делает композитор, — это не «обработка» фольклора и не подражание ему, а самостоятельное творчество по его законам. И результаты таковы, что некоторые напевы, звучащие в поэме, достойны встать в один ряд с лучшими образцами русской народной песни.

Свиридов поднимает широкие пласты русской песенности: крестьянской (старой и новой), городской, частично солдатской. Но стиль его музыки остается единым как внутри каждой отдельной части, так и на протяжении всего цикла. Попевки одного и того же типа встречаются в разных частях. Это не традиционные лейтмотивы, а скорее родственные интонационные образования, зерна, которые в новых условиях каждый раз дают новые ростки, побеги. Можно выделить две основные группы таких интонаций. Одна — лирические попевки в миноре, опирающиеся на тоническую квинту и опевающие ее или основанные на плавном нисходящем движении от четвертой ступени к тонике. Они встречаются в первой, третьей, седьмой, девятой частях.



32^b

Andantino



избы де ре вень.

32^a

Largo (с горбю и отрешенно)



Я по следний по эт де ре вни



Мой две над ца тый час

Другая группа — призывные или заклинательные квартовые попевки в миноре (пятая ступень — первая) и разного рода трихордовые обороты в переменном ладу (остальные части).

33^a

Allegro non troppo



По от зи ма а у ка ет,

33^b

Misterioso



За ре кой га рят ог ни

Festoso



Ой, Ку па ла, Ку па ла

33^b

Allegretto vivo



Гой! Рыб ки мо и, мелки ко сточ ки,

33^c

Largo maestoso



Но бо как ко ло кол,

При этом в последних двух частях поэмы завершаются линии развития обеих групп: квинтовые и нисходящие минорные попевки, связанные с лирическими раздумьями, с настроениями тоски и обреченности, полнее всего обнаруживают себя в монологе «Я-последний поэт деревни», а квартовые и трихордовые, лежащие в основе зовов, кличей и богатырских образов природы или народной жизни, обобщены в финале.

В целом поэма Свиридова — оригинальное, необычное по жанру произведение. Это не традиционная оратория, поскольку в ней нет

сюжета, драматического действия без сцены. Это и не традиционная кантата, поскольку цикл объединен образом одного героя. Необычно также отсутствие в произведении с участием оркестра сколько-нибудь развитых, самостоятельных по значению симфонических эпизодов. Такого жанра — многочастной вокально-симфонической поэмы — раньше фактически не существовало. Но нечто очень близкое Свиридов создал за пять лет до «Поэмы памяти Сергея Есенина». Это «Страна отцов», также многочастная вокальная поэма и также на стихи одного поэта, чей образ стоит в центре произведения (последнее свойственно и циклу на стихи Бернса).

Романс и оратория прежде никогда не влияли друг на друга. Теперь же, как видим, Свиридов смело сблизил их между собой. В романс вошло ораториальное начало — оно ясно ощутимо в поэме «Страна отцов», с ее чертами картинности и героической эпичности (кстати говоря, композитор предполагает переработать это произведение для солистов, хора и оркестра). А оратория преобразилась в результате внедрения в нее новых принципов, найденных в циклах романсов. Из камерного цикла вырос новый жанр ораториально-кантатного творчества.

Проложив новый путь оратории, Свиридов в то же время не оставил работы над камерными вокальными произведениями. Вскоре после «Поэмы памяти Сергея Есенина» он написал на стихи того же поэта цикл песен для тенора и баритона с фортепиано «У меня отец — крестьянин».

К нему примыкают написанные в 1956—1958 годах отдельные романсы на слова Есенина. Один из них — «Любовь» — своеобразная песня-легенда, в которой высокая гуманистическая мысль, облеченная поэтом в аллегорическую форму притчи, выражена повествовательной музыкой простого народнопесенного склада, строгой и возвышенной, но притом очень теплой, «доброй». Полным контрастом этой песне служит другая — «На земле живут лишь раз». Здесь сам Есенин — совершенно земной, воспеваящий жар страстей, «кипяток сердечных струй». И музыка этой застольной песни под гитару заражает пылкостью и пьянящей нежностью.

Цикл «У меня отец — крестьянин»¹ — не продолжение «Поэмы памяти Сергея Есенина» и не параллель к ней, а дополнение. В обоих произведениях воспета русская природа, воплощена сыновняя нежность поэта к родной земле. Но в цикле отражено и то, что было сознательно обойдено в поэме: быт дореволюционной деревни, любовные переживания, сожаления о потерянной молодости. Там были картины большого масштаба, «живопись маслом», здесь — скромные «ак-

¹ Исполнен впервые в Москве, в Малом зале консерватории 15 декабря 1957 года (Алексей Масленников, Евгений Кибкало и автор).

варели», лирические высказывания и небольшие жанровые зарисовки, «сельские картинки».

Если есенинская поэма продолжила линию «Страны отцов», то предшественники есенинского цикла — это песни на слова А. Прокофьева и Р. Бернса (с тем различием, что в новом цикле больше лирики).

Общее у есенинского цикла с прокофьевским и бернсовским еще и в том, что по своему строению он тоже представляет собою не поэму, а сюиту, объединенную лишь стоящим в центре образом героя — молодого поэта, «крестьянского сына» (от имени которого идут сольны песни, почти все — теноровые, то есть написанные для того же голоса, что и партия солиста в «Поэме памяти Сергея Есенина»). Порядок песен здесь не столь строго обусловлен, как в поэме¹. Поэтому оправдано самостоятельное звучание отдельных номеров с концертной эстрады. Есть в цикле и некоторые черты, роднящие его со «Страной отцов»: объединение песен в крупные разделы (два раздела и эпилог), участие двух солистов, выступающих временами вместе в «массовых» сценах (дуэты) в роли хора.

Даже в сюите Свиридов ищет внутреннего оправдания порядка частей. Как и песни на стихи Бернса, есенинский цикл открывается «словом от поэта». Это песня «Сани» (тенор). Герой спешит из города навестить родные деревенские места, и дальнейшее содержание цикла составляет его впечатления от встреч со своей молодостью.

Господствует в песне «Сани» образ дороги, «излюбленный в русском искусстве образ... еще со времен гоголевской «птицы-тройки» как бы слившийся с образом Родины»². Через всю песню проходит безостановочное и ровное, как бег саней, звучание колокольчиков. Здесь можно услышать и пение «заливных бубенцов», и «звень» свежего морозного воздуха, и «звоны мерзлые осин». Передано это звучание тремолирующим движением у фортепиано. Широкое расстояние между партиями правой руки и левой (две или три октавы) дает ощущение дали, пространства, воздуха. В правой руке (высокий регистр) гармония не меняется — так звенят неумолчные колокольчики под дугой. В левой же руке (средний регистр) — изгибы линии, подъёмы и спуски, плавная частая смена аккордов. Так движутся сами сани по извилистому проселку... А вместе образуется сплошной цветистый фон, переливающийся оттенками гармонических красок. И его значение не только изобразительное. Красочность создает радостное ощущение, отвечающее настроению героя.

¹ Поэтому оказалась возможной предпринятая автором во втором издании цикла перестановка второй и третьей песен, которые обменялись местами, в результате чего стали рельефнее контрасты между соседними номерами.

² В. Васина-Гроссман. Есенинский цикл Г. Свиридова. «Советская музыка», 1958, № 5, стр. 16.

34 С движением, легко

Тенор

Мел_ко_ ле_ сье. Сте_пь и да_ ли. Свет лу_ ны во все кон_ цы.

8-

Вот о_ пять вдруг за_ ры_ да_ ли раз_лив_ ны_ в бу_ бен_ цы.

В среднем разделе песни фактура аккомпанемента становится несколько иной. В верхнем регистре появляется подголосок, основанный на отдельных попевах вокальной партии, дублирующий, имитирующий или даже превосходящий их (ср., например, часто повторяющееся в подголоске нисходящее поступенное движение и интонация голоса на словах «этот край и эту гладь»). Будто ветер насвистывает тот же мотив, что поет герой. Временами «пляшут» отдельные отрывистые созвучия (параллельные квинты и кварты¹), будто звенят встряхиваемые на ухабах бубенчики. В этом опять-таки — не одна лишь изобразительность, но и выражение внутреннего ликования.

То же состояние — радость и нетерпение ожидания — передано в вокальной партии. Напев своеобразен: почти без кантилены, построен на интонациях говорка, а вернее — бодрых кличей (квинты), опирающихся на «звонящую» тоническую квинту. В ровном частом последовании коротких звуков есть и что-то от пляски, быть может, от частушки². Душа веселится!..

¹ В репризе эти кварты войдут в тремолирующую гармонию верхнего регистра.

² Примечательно совпадение ритмических формул этого напева и частушечного «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» (шестая песня цикла «Вечером»).

Когда же в стихах речь заходит о любви героя к родным местам (средний раздел), напев становится более песенным. Мягче мелодический рисунок, свободнее и разнообразнее по метрической структуре фразы, постепенно сливающиеся в непрерывную плавную линию. Но приподнятость настроения ощутима и здесь — во взлетах голоса, в тянущихся высоких звуках («не видал», «гладь»). А в репризе снова рвутся наружу жизненные силы, переполняющие героя, и вместо заключительных слов («Ну, а я крестьянский сын») звучит удалой возглас — «Га!».

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать.

Так поет в песне «Сани» герой. Но если здесь белоствольное деревце только названо, то в реальный образ оно превращается в песне «Березка» (тенор). Неброская красота, душевность и целомудренная чистота — вот что олицетворяет собою березка и для поэта, и для композитора. Поэтому и в стихах и в музыке деревце с «зеленой прической» предстает не только явлением природы, но и глубоко человеческим символом девушки.

Песня эта, внешне очень простая, скромная, впечатляет и прочно запоминается с первого же знакомства. В строении целого Свиридов кое в чем отстывает от чисто песенной формы, но напев, в котором прежде всего заключена вся прелесть его музыки, отличается истинно песенной простотой, непосредственностью и неразложимой цельностью. Он сродни мягким задумчивым лирическим напевам из есенинской поэмы: такое же опевание минорной квинты, такое же плавное нисходящее движение в конце к тонижке. Только повышение шестой ступени (дорийская секста) просветляет колорит и вместо «щемянки», «слезы» проглядывает робкая, доверчивая улыбка. От ровного, периодичного ритма колыбельной исходит ласковая дремотность: так убаюкивает березку шепчущий ветер.

Цельность не исключает внутреннего разнообразия. Песня написана в варьированной куплетной форме с припевом (где текст каждый раз иной). И припев вносит новый оттенок в общий характер. В нем более открыто и напряженно выражена «предосенняя» печаль (не дорийский лад, а минор, повторение элегических ниспадающих концовок фраз). Метр здесь более широкий (растянута первая доля каждого такта), и поэтому в мелодии больше распева, больше задумчивости.

Во втором куплете достигается синтез: непосредственно в запев (вместо его прежнего третьего предложения) включены теперь фразы, близкие припеву («Луна стелила тени, сияли зелены»).

Фортепианная партия в пьесе «Березка», как, впрочем, и во всем цикле, играет скромную роль сопровождения. Подобно напеву, она одновременно и проста, и полна поэтичности. В запеве гармония и фактура (аккорды в верхнем регистре) создают ощущение прозрачной чистоты и хрупкости. В припеве же у фортепиано плетение подголосков и затем ровное плавное движение триолей (как в песне «Всю землю тьмой заволокло» из бернсовского цикла) передают то впечатление нежного и тонкого изящества юного деревца, то печальный шум его листвы и грусть прощания.

На протяжении всей песни сохраняется основная тональность и хотя бы в одном из голосов сопровождения почти постоянно звучит тоническая педаль (*соль*). Это способствует ощущению цельности настроения, усиливает впечатление созерцательности. И только в новых фразах второго куплета («Луна стелила тени...»), где возникает какое-то отдаленное видение (может быть, мечта о любви), движение несколько оживляется. У рояля появляется сравнительно далекая гармония — субдоминанта до минора (седьмая ступень фригийского лада *соль*). Призраком надежды звучит то же далекое отклонение и в краткой коде, где в вокальной партии тает вверху мечтательное «А...».

Оригинальна по замыслу и выполнению песня «В сердце светит Русь» (баритон) — «своего рода дифирамб Родине» (В. Васина-Гроссман). Его возвышенность подсказана торжественным строем есенинских стихов с их библейскими образами. Как известно, эти образы, частые в раннем творчестве Есенина, но встречающиеся нередко и в его стихотворениях первых революционных лет, придают его поэзии не только характер архаичности, «исконности», но и сказочный колорит и настроение приподнятости. Поэт говорит о Родине как о самом высоком, самом священном, заключающем в себе поистине волшебную, сказочную силу.

Так понята гимническая суть стихов Есенина и в песне Свиридова. Первые звучания рояля — зовы, разносящиеся по бескрайним просторам пашен. Земля манит, требует, властно призывает к себе певца! И он опять отвечает кличками (кварти), но теперь уже не такими неперпеливыми, как в «Санях», когда он только еще стремился навстречу этим полям. Здесь это вольный и светлый привет родным местам, в котором проникновенность соединяется с горделивостью. А рояль воспроизводит однообразие тянувшихся нив, гулкие удары копыт коня по дороге (раскаты в басах), брошенные пригоршнями пятна солнечного света (звонкие аккорды с гроздьями секунд, разбросанные по клавиатуре).

После новых, эпически могучих призывов песнопение становится особенно торжественным. «О край разливов грозных», — восклицает певец. Эта широко «разлившаяся» мелодическая фраза, исполняемая баритоном в высоком регистре, звучит напряженно, вдохновенно, экста-

тически. Ее поддерживают мощные раскатистые аккорды фортепиано, а неожиданный гармонический сдвиг (си-бемоль минор — ля-бемоль минор) подчеркивает слово «грозных». И тут же другая сторона величия Руси — добрая, поэтическая («и тихих вешних сил»), отраженная в задумчивых созерцательных интонациях голоса, в красивых, мягких гусельных переливах у рояля.

Продолжая свое раздумье, герой возвращается к полуречитативному складу начала песни. Будто про себя произносит он слова воспоминаний о юности, тогда как высоко-высоко у рояля проходят первые фразы напева¹. И снова льется дифирамб. Но теперь с эпическим началом соединяется лирическое. В партии фортепиано появляется размеренное движение: нанизываются короткие мотивы, складываются в одну линию, струятся непрерывно. Вот так же текут думы героя и уходят вдаль, принося успокоение и возвышенное просветление.

После трех лирических высказываний поэта в цикле следуют три объективные зарисовки — картинки быта и типов дореволюционной деревни.

Первая из них — дуэт «Рекрут á». В стихах Есенина переплетаются рассказ о проводах новобранцев и их прощальная песня. У Свиридова же — песня самих рекрутов, удалая, молодецкая, очень мужская по настроению. Некоторыми чертами стиля она перекликается со старыми крестьянскими и солдатскими песнями (обороты переменного лада, высокий подголосок тенора, что вьется над основным напевом, как в солдатской песне). Но ясно чувствуется, что деревня, показанная здесь, — не старинная, а позднего времени, та, в которой парни гуляют с гармонью (ливенкой). В мелодии — ни одного распева, много повторяющихся звуков, как в частушке. У рояля — гармошечная фактура (бас и аккорды «вразбивку»).

И в напеве, и в отыгрышах многократно повторяются одни и те же обороты. В их настойчивом утверждении, «вдалбливании»² чувствуется что-то нарочитое, не совсем естественное. Начинает казаться, что поющие не столько веселы и беспечны, сколько хотят убедить в этом всех, включая и себя. Так проступает второй план, подтекст этой столь простой, на первый взгляд, песни.

До рекрутства горе маяли,
А теперь пора гульнуть!

¹ Это реприза тематическая, но не тональная, так как здесь — субдоминантовая тональность (ми-бемоль минор). Поэтому она устремлена вперед, к последней строфе песни.

² Повторяется (пять раз) и напев в целом: песня написана в куплетной форме с небольшими вариантами изложения в отдельных куплетах (в частности, третий и четвертый проходят в тональности субдоминанты).

— поют рекрута. Но в их словах Свиридов верно почувствовал «маяту», продолжающую мучить их и в самой гульбе. И музыка выразила именно такое веселое, каким пытаются заглушить тоску.

Есть второй план и в «Песне под тальянку» (баритон). Стихи развивают типичный для Есенина мотив пропащей молодости и силы. И в некоторых элегических интонациях романсового склада («Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?») выражена Свиридовым та же горечь сожаления о былом.

Но чувствуется в песне и нечто иное — нерастраченная сила молодого человека, которому только кажется в горькую минуту, что все позади, хотя на самом деле сохранились у него и удаля, и жажда жизни. Именно о таком замысле говорят исполнительские указания автора: «Довольно скоро, не затягивая», «размашисто». В самой музыке этот подтекст ощутим и в энергичности ровного безостановочного движения у рояля, и в круто восходящих мажорных интонациях голоса в припеве. Нет в ней ни сладкой чувствительности, ни горького надрыва. Пробивается и жар искренней любви («Пусть несется песня к милой до порога»).

Перед нами, следовательно, другой герой, чем в городской есенинской лирике: не опустошенный человек с погасшими страстями, а просто — задумавшийся о своей судьбе крестьянский парень, которому еще рано прощаться с молодостью. И в этом смысле «Песня под тальянку» не выпадает из своего окружения, рисующего быт русской деревни.

Третья зарисовка — дуэт «Вечером» — столь наглядна и жанрово сочна, что не составляет труда пересказать ее словами. Летний вечер, едва слышные переборы гармошки, наигрыш далекой свирели... Вдруг в тишину врывается звонкая задорная частушка: то по улице идут парни с тальянкой, горланя песню... Они прошли мимо, и снова тишина... Парни возвращаются с удалой частушкой, а потом уходят совсем, и песня замирает вдали...

Казалось бы, это и все, что есть в песне. Но в таком пересказе пропадает самая прелесть этого маленького шедевра, его свежесть, необыкновенная поэтичность, едва уловимая добрая усмешка. Чтобы оценить их, надо вслушаться в музыку.

Очень простыми, но точно, безошибочно отобранными средствами нарисован звуковой пейзаж. Перемежаются протяжные тихие аккорды, и сразу слышишь, что это именно русская гармоника (натуральный минор, параллельные трезвучия тоники и седьмой ступени). Они звучат вверх, эти неторопливые «ленивые» переборы клавиш, а внизу — устойчивый долгий бас. Он сменяется таким же долгим неподвижным аккордом, на который тонким узором накладываются наигрыши — «пиликанья» с квартами и секундами, также очень русские по характеру. А потом опять застывает движение. И все это нежно, в мягких пастельных тонах:

Не затягивая

35

pp dolce

Особенной тонкостью письма отличается заключение дуэта, где те же наигрыши звучат октавой выше и сопровождаются мерцающими отголосками, тающими в тишине. В этих заставках и концовках — созерцательность, задумчивость, мечтательность девичьих посиделок.

Парни со своей песней вторгаются оба раза неожиданно и дерзко. Но и в их «бойкой» (по обозначению автора) песне есть своя поэзия и красота. Песня дышит задором, смелостью, удачью. Так бравые «женихи» красуются своим молодечеством перед девушками, заставляя и любоваться ими, и добродушно посмеиваться.

«Прибаски», с которыми проходят по улице шарни, близки частушке и в какой-то мере солдатской песне (местами, как и в «Рекрутах», тенор ведет высокий подголосок над баритоном). При общем оживленном характере есть тут и разнообразие приемов (почерпнутых из народной музыки): «дробь» говорка переходит то в молодецкие квартовые взмахи мелодии, то в высокие протянутые ноты, то в глассандо. Много свежей выдумки в структуре напева, в метрике и динамике: несимметричное построение фраз, ритмические перебои, неожиданные акценты («Я играю», «про синие глаза»), остановки на отдельных словах: «синие» (глаза), «красавицы», чтобы привлечь внимание этих синеглазых красавиц...

36 **Бойко, как частушка**

Тенор

Баритон

я иг - ра - ю на таль - я - но - ч - ке про си - ни - е,
Я иг - ра - ю на таль - я - но - ч - ке про си - ни - е,

про си-ни-е гла-за.

про си-ни-е гла-за.

Трижды подряд и каждый раз по-новому произносится фраза: «Я играю на тальяночке про синие глаза». Мол, умеем петь по-всякому!.. И опять невольно возникает улыбка — такая в этом проявляется щедрость фантазии при невинном бравировании.

Рояль и тогда, когда аккомпанирует дуэту, продолжает подражать тальянке. Фактура все время варьируется, как в наигрышах народных инструментов: то аккорды вразбивку, то плотные вертикали, то пассажи и фигурации... Гармонический язык идет от русской крестьянской песни и инструментальной музыки (натуральный минор, диатонические гармонии, параллельное движение аккордов). Притом и здесь сказывается юмор: перед каждым куплетом в аккомпанементе подготавливается минор, но в самый последний момент обнаруживается «обман» — происходит внезапный поворот в мажор (тональность шестой ступени).

Особняком в цикле стоит последняя, седьмая песня — «Есть одна хорошая песня у соловушки...»¹ (тенор). Поэт вернулся из родных мест в город. В руках у него уже не тальянка, а гитара, и поет он не крестьянскую песню, а городской романс. Иными стали и настроения. Горечи и тоски полон монолог человека, промотавшего молодость «без поры, без времени». Возникают ассоциации с жизненной драмой самого Есенина.

Есенинские стихи по духу и складу близки на этот раз кольцовским:

До чего ты, моя молодость,
Довела меня, домыкала.

Молодую жизнь до времени
Как попало, так и прожили.

(А. Кольцов. «Перепутье»)

От Кольцова в стихотворении «Есть одна хорошая песня у соловушки» — и мотив сожаления о загубленной жизни, и характер героя — былого «молодца», удальца. Отсюда — переключки с «молодецкими» народными песнями.

¹ Первоначально она предназначалась для «Поэмы памяти Сергея Есенина», но не вошла в окончательную редакцию поэмы, так как выпадала из ее замысла.

О них напоминает с самого начала и музыка Свиридова. Первые же фразы, своего рода запев, поражают какой-то особенной размашистостью, в которой слышатся и сила, и вызов судьбе, и отчаяние. Широта мелодических линий, переменность метра ассоциируются с крестьянскими песнями. Но интонационный склад более типичен для песни городской. Характерно, что в такой широкой песенной мелодии нет ни одного распева (каждому слогу соответствует лишь один звук), и оттого усиливается ее речевая выразительность: она звучит как страстная исповедь. Особенно выразительно окончание второго предложения («головушке»), где напев вдруг «надламывается». Обнаруживаются надорванность и боль, скрытые за молодецким размахом начала песни. Вместо терции (как в конце первого предложения) теперь звучит острый интервал увеличенной секунды, входящей и в гармонию аккомпанемента (обращение уменьшенного септаккорда):

Протяжно

37 Тенор *f* *rit p*

Тенор

Есть одна хо-ро-ша-я пес-ня у со-ло-вуш-ки

пес-ня па-ни-кид-на-я по-мо-ей го-ло-ву-шке.

«Надломившись», напев переходит в речитатив («Цвела — забубенная, росла — ножевая...»), который замирает на интонации бессилия и обреченности («словно неживая»).

И снова повторяется песня, и снова она сменяется говорком — еще более сдержанным («Как случилось — случилось, сам не понимаю...»). Так обрисовывается основная драматическая коллизия —

противоречие между богатством природы героя и его внутренней опустошенностью и бессилием, между его прошлым и настоящим.

Этот конфликт раскрывается и далее в песне. Средний раздел возвращает героя к мыслям о светлой юности. В мажоре, на фоне брицания гуслей, льется «песня звонкая». Вокальная мелодия по-песенному плавна и закруглена, и даже говорок («В темноте мне кажется — обнимаю милую») не контрастирует окружающей его песне, а вливается в нее.

Увлечение и волнение разгораются. Из интонаций первого раздела песни (ср. «Эх, любовь-калинушка» и «Думы, мои думы») вырастают новые, выражающие воодушевление, напряжение сил. Мелодия, гармония, фактура — все средства участвуют в создании большого подъема, приводящего к кульминации — началу репризы.

Возвращается первая мелодическая фраза «запева»: «Пейте, пойте в юности...». И здесь трагический разлад обнажается до конца. Песня, поддержанная мощными аккордами и октавным движением у фортепиано, звучит с огромным размахом и страстью, воспевая полноту жизни. Вторая фраза — «бейте в жизнь без промаха» — заканчивается отчаянным взлетом. Но... внутри ясно ощутима прежняя надорванность, трещина, которую так и не удалось преодолеть. На взлете («промаха») звучит та же пониженная вторая ступень (*соль-беккар*), что и в надломленной концовке фразы из первого раздела («головушка»), а у рояля — тот же интервал увеличенной секунды и уменьшенный септаккорд. И новая кратковременная вспышка («все равно любимая») сразу гаснет, приводя опять к речитативу.

Рухнула последняя надежда. Воспоминания о юности не помогли герою с опустошенной душой обрести снова силу и уверенность. И все дальнейшее — завершение песни — звучит «отходной» ему. Остается лишь говорок, даже единственная фраза о молодости, исполняемая певуче («в молодости нравился...»), интонационно ничем не отличается от этого говорка. Бессильно падающими репликами певца и тоническим аккордом рояля (гитары), ставящим точку, заканчивается это «печальное послесловие, итог неудавшейся жизни» (Л. Полякова).

Последняя песня цикла — не столько вывод, подготовленный всем предшествующим развитием, сколько эпилог, что вполне естественно для сюиты. Все же завершение ее таким значительным по мысли эпилогом, заставляя по-новому взглянуть и на остальные, непритязательные, казалось бы, по содержанию песни-зарисовки, позволяет увидеть в цикле сквозную тему. Опять, как и в есенинской поэме, говорится о поэте и жизни. Только теперь охват явлений уже: и жизнь показана с другой стороны (любовная лирика, быт, лирический пейзаж), и личная судьба поэта выдвинута на первый план. Она оказалась драматичной из-за того, что герой не сумел сберечь идеалов юности (последняя песня). Но сила притягательности цикла и его значение не только

в выражении этой мысли, но и в ярком воплощении самих идеалов, в создании новых замечательных образов русской земли и русских людей.

Как и в «Поэме памяти Сергея Есенина», Свиридов в цикле «У меня отец — крестьянин» говорит на русском песенном языке, избегая цитатничества и стилизации. От русской народной песни он берет не напевы или отдельные попевок, а типичные жанры, причем те (и только те), из которых исходил Есенин: крестьянскую лирическую песню, обрядовую, трудовую, солдатскую, городской романс (его значение в цикле еще более велико, чем в поэме), частушку. И все они взяты не в архаическом виде, а так, как звучали в русской деревне перед самой революцией или в первые годы после нее.

Критики, писавшие о есенинском цикле, находили в некоторых песнях («Рекрута», «Вечером») известную модернизацию языка, неоправданное сближение с советской массовой песней. Действительно, кое-что в цикле напоминает современное песенное творчество. Но не Свиридов сближает здесь свою музыку с массовой песней, а сама советская песня давно уже сблизилась с теми источниками, на которые опирается эта музыка, в частности с частушкой, солдатской народной песней и т. д. И «созвучие» цикла Свиридова с современными массовыми песнями свидетельствует лишь о том, что композитор поднял пласты живых для современности интонаций, полностью сохранивших в наши дни свою действенность.

Специфика же камерного жанра соблюдена в цикле в должной мере. Образы песен всюду индивидуализированы. В разработке песенных жанров найдено много свежего, самостоятельного, нового по части мелодики, гармонии и формы.

Стройный по замыслу и оригинальный по решению цикл Свиридова «У меня отец — крестьянин», подобно есенинской поэме «утвердившейся на многих концертных эстрадах Советского Союза и ряда зарубежных стран), прочно вошел в нашу музыкальную жизнь в качестве одного из самых ярких образцов современной вокальной лирики.

Глава пятая

«РАЗВОРАЧИВАЙТЕСЬ В МАРШЕ!»

Творческая и общественная деятельность Свиридова в конце 1950 годов. Пять хоров без сопровождения: «Об утраченной юности», «Вечером синим», «Повстречался сын с отцом», «Как песня родилась» и «Табун». Песни на слова Б. Корнилова, А. Прокофьева, М. Исаковского, А. Твардовского. Первый опыт музыкального прочтения В. Маяковского («История про бублики и про бабу, не признающую республики»). «Патетическая оратория» на слова В. Маяковского. Ее «шестствие» по стране.

Конец пятидесятих годов ознаменован рядом новых важных событий в творческой жизни Свиридова. Он создал в эти годы «Патетическую ораторию», пять хоров без сопровождения, вокальную тетрадь «Лесная сторона» и несколько других песен на слова советских поэтов, а также новые редакции ранних сочинений (песни на стихи А. Прокофьева и т. д.). В центр его внимания встала русская советская поэзия с воплощенными в ней образами современников, картинами нашей эпохи.

В этот же период широко развернулась его общественная деятельность. В 1957 году, на Втором Всесоюзном съезде композиторов, Свиридов был избран членом Правления СК СССР. Вскоре он вошел в редколлегию журнала «Советская музыка». В 1958—1959 годах он был заместителем председателя оргкомитета Союза композиторов РСФСР, а с 1960 года, после Первого Всероссийского съезда композиторов, стал членом Правления СК РСФСР. Композитор выступал со статьями по актуальным проблемам нашей музыкальной жизни в «Правде», «Комсомольской правде», «Литературной газете» и других органах печати, участвовал в творческих дискуссиях, многократно встречался со слушателями.

То обстоятельство, что подъем и творческой и общественной активности Свиридова пришелся на конец пятидесятих годов, нельзя, конечно, считать случайным. В период после XX съезда КПСС благодаря принятым партией мерам решительно оздоровилась вся обстановка развития советского искусства. Одновременно возросла важность задач, стоящих перед советскими композиторами. Об этом говорил Свиридов на общемосковском собрании членов Союза композиторов, по-

священном обсуждению Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»: «Советские композиторы глубоко благодарны партии за высокую оценку их творческого труда. Партия вновь сказала, что музыка не есть частное дело отдельных композиторов, что советское музыкальное искусство рассматривается у нас как часть общегосударственного, общенародного дела, как одна из важных отраслей духовной жизни советского народа. Придавая такую огромную общественную значимость музыкальному искусству, партия вместе с тем возлагает большую ответственность на всех деятелей советской музыки»¹.

Основные по своему значению свиридовские сочинения этого периода связаны с именами советских поэтов, в том числе живущих и творящих в наши дни.

По-разному могут сложиться взаимоотношения автора песен, романсов, ораторий с поэзией и поэтами. Бывает так, что в течение многих лет (или даже всей творческой жизни) композитор верен двум-трем поэтам, вновь и вновь возвращаясь к их стихам (Шапорин — Пушкин, Тютчев и Блок). В других случаях круг авторов поэтических текстов широк, но к отдельным фигурам композитор эпизодически обращается по нескольку раз (Шуберт — Гете и Мюллер, Глинка — Пушкин, Шуман — Гейне и т. д.). Еще чаще творец вокальной музыки делит свое внимание между разными поэтами, не отдавая решительного предпочтения ни одному из них (Брамс, Мусоргский, Чайковский и др.).

Сделать отсюда какие-либо обобщающие выводы трудно, так как распределение поэтических имен во многом зависит от личных склонностей композиторов и индивидуальных особенностей их творческого пути. Но для каждого отдельного автора такое распределение по-своему характерно и многозначительно и помогает понять важные закономерности его творчества².

У Свиридова — особая, своеобразная картина. Песни (романсы) на стихи какого-либо одного поэта почти всегда объединены у него в «именные» циклы или сгруппированы вокруг таких циклов (Пушкин, Лермонтов, Прокофьев, Шекспир, Исаакян, Бернс, Есенин, Блок). Каждое поэтическое имя обычно представлено в свиридовской музыке не одной песней, а большой группой произведений. Таким образом, в его вокальном творчестве обозначаются этапы, «полосы», которые можно

¹ «Материалы обсуждения Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». М., «Советский композитор», 1958, стр. 36.

² Например, для творческой эволюции Балакирева весьма показателен тот факт, что во второй половине жизни он обращался, как правило, к совсем иным поэтам, чем в первой, причем до перелома (начало 1870 годов) его излюбленными поэтами были Лермонтов и Кольцов, а после стал Хомяков.

назвать именами поэтов: пушкинская, прокофьевская, исаакьяновская, бернсовская, есенинская, блоковская.

1957—1960 годы были связаны в творчестве Свиридова с именами Маяковского и других советских поэтов (М. Исаковский, А. Твардовский, Б. Корнилов, А. Прокофьев, С. Орлов).

Центральное место среди сочинений этих лет занимает «Патетическая оратория». А на подступах или рядом с этой вершиной расположились другие, быть может, не столь крупные, но также приметные, образующие вместе с главным пиком один могучий горный хребет: хоры без сопровождения и песни на слова советских поэтов.

Пять хоров без сопровождения на слова Н. Гоголя, С. Есенина, А. Прокофьева, С. Орлова не составляют единого цикла, хотя и написаны для одного состава исполнителей (четырёхголосный смешанный хор; в первом участвует также солист-тенор). Поэтому они поются обычно лишь по одному или по два в концерте (хотя очень интересно услышать их подряд в виде сюиты, что позволяет слушателям раскрыть новые стороны в каждом из номеров).

Обособленные одночастные вокальные пьесы Свиридов трактует в жанровом отношении так же, как и части своих циклов. Каждая из них — это песня, и притом рассказ, или картина, или сцена. Но при значительной роли эпического, пейзажного и жанрового начала в хорах Свиридова всюду чувствуется мощное «подземное» течение лирики. Опять, как и в есенинской поэме, общее неотрывно от личного, а личное — от общего, судьбы героя и народа сливаются, и объективное повествование неизменно проникнуто субъективностью раздумий о жизни, о природе, о человеке. Должно быть, отсюда, из такой многозначности, объёмности содержания хоров и рождается при их восприятии ощущение глубины, что скрыта за простотой.

Оно исходит уже от первого хора — «Об утраченной юности». Взятые Свиридовым слова Гоголя (сильно сокращенный и при этом несколько измененный прозаический отрывок из шестой главы «Мертвых душ») — одно из замечательных лирических отступлений в поэме, монолог умудренного жизнью человека, утерявшего вместе с детством непосредственность и свежесть чувства, но не забывшего об этих душевных свойствах, ясно сознающего свою утрату. И музыка выражает ту же глубокую мысль, какую высказал Гоголь в ином месте «Мертвых душ»: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом».

Первая половина пьесы — воспоминания о былом, уносящие в «лета невозвратно минувшего детства», воспоминания, которые согревают. Мелодия с интонациями, близкими порой бытовому романсу, проникнута тихой и светлой грустью: так думаешь о весне в прозрачные холодные дни осени... Элегично, как сладкие вздохи, звучат ниспадающие квартетные интонации и концовки фраз: «прежде», «юности»,

«детства». Подголосок сопрано (из хора) с «романсовой секстой» подчеркивает теплоту эмоциональной атмосферы.

Иной становится музыка во втором разделе (он начинается словами: «Теперь равнодушно, безучастно гляжу на дорогу...»). Пианиссимо, застывшие аккорды хора... Пустая квинта на слове «равнодушно»... Образ, от которого веет холодом и усталостью. Движение, трепет жизни — позади. После простых и плавных гармоний первого раздела кажутся резкими гармонические сдвиги на словах, в которых с наибольшей силой выражен контраст двух жизненных состояний («И то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и неумолчные речи, то скользит теперь мимо, молчат уста...»).

Объединены же эти контрастные разделы кратчайшим «рефреном». В конце каждого раздела звучит одна и та же умиротворенно-светлая лаконичная фраза: сначала без слов (подголосок), а потом со словами «О моя юность! О моя свежесть!». И этого оказывается достаточным, чтобы придать целому прочное единство, потому что здесь, в одной фразе, в предельно сжатой форме выражена главная мысль всего хора: не забывайте о юности, об этой прекрасной поре жизни!..

Делясь своими думами, Гоголь говорит с читателем, как с самим собой. И Свиридов тоже во всем стремится к наибольшей непосредственности, искренности, безыскусственности высказывания. Солисту-тенору не «выпевают» ноты, не старается блеснуть преодолением вокальных трудностей, короче — не концертирует. Герой просто рассказывает, переживая прошлое. Впечатление разговора возникает, в частности, и оттого, что текст здесь не стихи, а проза. И хотя он «уложен» в метрическую сетку (переменный метр: 6/8—9/8) и передан закругленными мелодическими фразами, все-таки его прозаическое строение дает себя знать: образуются несимметричные и неповторяющиеся фразы, ритм и структура которых свободны от «квадратности», так что всюду есть ощущение непринужденного, импровизационного высказывания.

Та же тема утраченной юности звучит во втором хоре — «Вечером синим» (слова С. Есенина). С предыдущей пьесой он связан и интонационно — начинается той же попевкой, которой заканчивается первый хор («О моя свежесть!»)¹. Но образы его иные. В первом хоре под «юностью» подразумевалось детство, ясное и простодушное, во втором речь идет уже о молодости, о времени любви, расцвета жизненных сил.

Начало хора — густые аккорды с глубокими басами. Воображение рисует картину «бархатного» лунного вечера, той поры, когда герой был молод и прекрасен. Все упитательно красиво и окрашено мечтательностью.

¹ Оба хора были первоначально задуманы как единое двухчастное произведение.

Выразительно поданы слова «красивым и юным»: в интонациях здесь слышится какая-то горделивость, патетика. Таким образом, музыка выражает не только мечтательность юности, но и ее силу, что особенно ощутимо в момент взлета всех голосов («Был я когда-то...»).

А дальше, как и в первом хоре, — контраст: от видений юности мысль возвращается к настоящему. Но теперь в музыке слышится уже не одно лишь сожаление, а и крик души, передана большая жизненная драма, непоправимая катастрофа.

Простыми и оригинальными средствами создано ощущение крушения, «слома». Дважды произносятся кульминационные, ключевые по смыслу слова: «Все пролетело». Один раз фраза начинается с мелодической вершины всей пьесы (ля) резким вскриком (ff после tr) на слабой доле — будто вырвался вопль, которого не сдержать. Мелодия движется плавно вниз от ре-мажорного трезвучия и вдруг роковым образом «оступается»: в верхнем голосе появляется чуждый звук — фа-бекар (ми-диез), в гармонии — аккорды далеких тональностей (си-бемоль мажор, ми минор). Затем движение вниз возобновляется уже не с ре-мажорного, а с ре-минорного трезвучия, с фа-бекара в мелодии — с того звука, на котором произошел «срыв»:

Спокойно, не затягивая $\text{♩} = 70-80$

rit.

За сжатой кульминацией наступает развязка. «Сердце остыло, и выцвели очи», — печально, устало произносят басы и альты в своих низких регистрах. А потом снова звучат начальные интонации как зачин той песни, что могла бы развернуться и расцвести, предвещала счастье, но надломилась. Теперь они произносятся медлительно и застывают на гулких вибрирующих аккордах. Видения юности остались в прошлом, они живут только как мучительно сладкие воспоминания.

Так в своеобразной и лаконичной форме выражена в этом хоре та же мысль, что и в эпилоге цикла «У меня отец — крестьянин» — «Есть одна хорошая песня у соловушки»: молодость прекрасна, и горе тому, кто растратит ее впустую...

Своеобразен по замыслу и построению хор «Повстречался сын с отцом» (слова из стихотворения А. Прокофьева «Ой, шли полки»). Это повествование об одном из эпизодов гражданской войны, где нет ни имен героев, ни их характеристик, так что можно лишь

догадываться, что погибший в схватке (сын) — красный партизан. Зато много места занимают образы природы. Все — как это бывает в народной песне, для которой важны не сами события, а их смысл, раскрывающийся, в частности, через эмоциональный отклик природы, выступающей как живое, одушевленное существо.

Хор Свиридова построен в необычной форме «музыкального рассказа», состоящего из пяти «звеньев», каждое из которых — самостоятельная по материалу песня (вернее, песенный куплет с напевом народного склада). В результате музыкальная драматургия становится очень рельефной: каждый из образов и лаконичен и обобщен, его грани резко очерчены. В небольшую по объему пьесу вместились монументальное содержание.

Запев служит одновременно и экспозицией, и завязкой: «И поныне на воспомине по-за Доном и Донцом: у Звени-горы в долине по-встречался сын с отцом». Поют только мужские голоса, большей частью в унисон. Движение широкое, «былинное». Диатоническая мажорная мелодия размашиста и угловата, без полутонов, с решительными, удалыми бросками — нечто могучее, цельное, глыбистое. Эпический образ, напоминающий и народные напевы донских казаков, и некоторые из лучших песен А. Давиденко (например, «С неба полуденного», «Первая Конная»).

Это воплощение мужественного начала. Иное, женственное, показано в следующем эпизоде: «У тропиночки бросовой...». Плавную песню лирического склада «заводят» женские голоса, и льется она прозрачной родниковой струей. Народная диатоника (и мелодия, и подголосков, и гармонии) проявляет себя теперь с другой стороны — не суровостью и мощью, как в запеве, а целомудренной чистотой лирического высказывания. Здесь звучит голос природы — голос сочувствия и успокоения.

Центр и вершина рассказа — сцена схватки отца и сына (третий и четвертый эпизоды). Поначалу будто продолжается мирная песня, но ее течение «разгоняется», и вот уже раздаются решительные фразы: «Закрутил родитель шашкой, сын привстал на стременах». Чудесным образом песня превращается в картину. Фразы с ораторскими возгласами (в духе революционных напевов) построены так, что за ними «видятся» движения обоих бойцов: в первой — взмах (взлет на квартиру: «...родитель шашкой»), во второй — подъем и остановка («рывок» к квинте и ее окружение: «привстал на стременах»). Изобразительность есть и дальше, где говорится о гибели сына («Покатилась по долине...» — нисходящее движение).

В кульминации господствует мужественное, героико-эпическое начало. Когда все голоса поют фортиссимо в унисон: «Распустила хвост павлиний», — мы узнаем ритм и характер былинных фраз запева.

Казалось бы, цепь событий замкнулась, рассказ окончен. Но как не оборвалась бы на этом народная песня, так не завершается хор

Свиридова. Следует еще один и, быть может, самый замечательный эпизод — «реквием» по убитому, его «отпевание».

Наступает успокоение. Сменяется тональность. Ведущую роль берут на себя альты (в изгибах их извилистой первой фразы угадываются преобразенные контуры запева) и сопрано.

Кто это поет? Женщины ли отпевают сына? Или сама земля, за которую он погиб, принимает его в свое лоно? Воображение может подсказать слушателю и тот и другой образ. А смысл один: звучит снова голос сострадания и умиротворения, и благодаря необыкновенной его чистоте еще более возвышается подвиг героя.

Весь последний эпизод — торжество лирики. Уже с самого начала в музыке царят свет, покой, задумчивость (хороши, между прочим, остановки на каждом слоге в слове «ясному»). Затем музыкальный поток разливается все шире, женские голоса увлекают все дальше ввысь (плавный переход из ре мажора в си мажор). И все-таки даже здесь напоминает о себе эпическое, «былинное» начало. Строгая заключительная фраза басов (резкий поворот обратно в ре мажор) заставляет вспомнить о запеве, возвращая мысль к героическому образу, образу мужества и силы.

Труднее всего рассказать о четвертом хоре — «Как песня родилась» (слова С. Орлова). Трудно потому, что в нем «ничего не происходит» и музыка его, на первый взгляд, предельно проста и однообразна, но воздействует с какой-то магической силой, рождая и глубокие переживания, и бесконечные раздумья. На протяжении девяти стрóf сохраняется одна тональность (натуральный ре минор с отклонениями в фа мажор и си-бемоль мажор), варьируются одни и те же попежки и фразы, выдерживается примерно один и тот же ритмический рисунок: волнообразный, покачивающийся, «убаюкивающий»... В этом постоянстве и самоограничении проявляется то, что восхищает нас в русской народной песне: цельность настроения, неторопливость развертывания чувств и сдержанность их выражения (замечательно, что во всем хоре лишь однажды встречается звучность *тí*, остальное идет на *р* и *pp*). А внутри — богатство оттенков и деталей.

Начало хора — своеобразная экспозиция, знакомящая не столько с героями и обстановкой действия, сколько с настроением, какое будет господствовать в пьесе. Без всяких «предуведомлений» и запевов музыка начинается с основной песенной мелодии (сопрано, затем и альты). Отталкиваясь от лирических городских напевов (типа «Ах ты, доля, моя доля»), Свиридов создает совершенно новый мелодический образ — подкупающе естественный, прямодушный, сердечный и притом строгий, лишенный какой-либо чувствительности. Глубоко родственной русской народной песне, он и развивается по ее самобытным законам (притом не городской песни, к которой тяготеет по своей интонационной природе, а крестьянской!). Свободная вариантность основного на-

пева (соединяющегося с иными попевками), подголосочная полифония, ладовая переменность — все наполняет песню богатой внутренней жизнью и разнообразием.

С самого начала песенное в этой музыке неотрывно от речевого. Мелодия округла и певуча, в ней опеваются минорная квинта, как во многих других лирических напевах Свиридова, как в русских народных песнях. Вокруг квинты вращается напев и в мажоре и оттого кажется легким, парящим в воздухе, звенящим. А с другой стороны, отчетливо «поданы» каждое слово и каждый слог. Местами же распев сменяется говорком на двух-трех нотах. Несмотря на то, что главнисе здесь настроение, в музыке отражены и зрительные образы стихов: взлетают и тянут высокий звук сопрано, когда говорится о «дыме кудлатом»; как язык огня, вырывается вверх мелодическая фраза на словах «пляшет пламенем у виска».

Начало хора создает атмосферу сосредоточенности, спокойного раздумья и доверительности. И песня зарождается внутри этой среды. Она возникает в самой гуще музыкальной ткани, в том регистре, который уже «освоен» женскими голосами. Не извне занесена она сюда, а выливается из самого сердца... «Высоко-высоко и тонко тенор песню вывел...», — поют женские голоса, а солист-тенор в это время ведет свой чудесный раздольный подголосок без слов, будто предоставляя женщинам сказать, о чем его песня: «Она все о том, как жила девчонка... за рекой за Шексной одна...».

39 Не спеша, распевно $\text{♩} = 50$

С. Вы - со - ко - вы - со - ко и то - чко те - нор пес - ню вы - вел, о - на

А. Вы - со - ко - вы - со - ко и то - чко те - нор пес - ню вы - вел, о - на

Т. *ppОдин*

А...

Потом песню перенимает солист-бас.

Снова видно, как умело и чутко использует Свиридов хоровые тембры в драматургически образных целях (вспомним «Повстречался сын с отцом»). Мало того, что мужские голоса вступили лишь тогда, когда в стихах впервые зашла речь о них. У каждого из них — своя линия, свой характер: подголосок тенора — свободный и гибкий, а у «упрямого, низкого» баса — более прямолинейный.

И далее тембры тоже участвуют в действии. «Вторая экспозиция» хора («Бородатые, в полной силе...») в противоположность первой — чисто мужская (басы и тенора). Здесь проще, чуть грубее и мелодическая линия, и хоровая ткань (вначале унисон, потом параллельные

терции, и только слово «запели» выделено полным аккордом). Хорошо «обыграна» приземистость, тяжеловесность звучания глубоких басов тогда, когда говорится о «тяжелых земных дорогах», о том, что «давалась жизнь неспроста». Напротив, лирику, то сердечное и мягкое, что кроется за мужественностью, опять высказывают женские голоса. Удивительно трогательно, как неожиданная, но по-человечески понятная откровенность, звучит у них открыто эмоциональная романсовая интонация на словах «пронеслось у них стороной» и «просто трудно было не раз».

В сопоставлении и соединении мужской суровости с женской мягкостью и теплотой раскрывается не только прямой смысл, но и подтекст той песни, что поют у костра двое мужчин. «И не то, чтобы счастье мимо пронеслось у них стороной, и не то, чтобы нелюбимы, одиночки в стране лесной», — говорит о них поэт. Нет оснований жаловаться на судьбу, но... они загрустили, вспомнив «о девчонке». И мысль о чем-то светлом, хорошем, оставшемся позади, воспоминание о молодости, отнюдь не вызывая драматических переживаний (в отличие от первых двух хоров), согревает душу, вносит в песню высокую поэтичность. Так обнаруживается внутренняя красота душевного мира «бородатых мужиков», так их суровая жизненная зрелость соединяется преемственной связью с чистыми мечтами юности. В этом подлинная современность этих героев, противостоящих есенинским своей цельностью и нерастраченной силой.

Но нигде в хоре чувство не обнажается, не выплескивается наружу. И вывод — «Так вот песня и родилась» — произносится тоже с совершеннейшей простотой и безыскусственностью. А дальше певцы провожают мыслью и взглядом родившуюся песню, которая «к синим звездам летит», и она уносится ввысь, тает в воздухе, как дымок костра...

Таков этот хор, где строгая правда слита с трепетной поэзией, где возвышенное, глубокое, мудрое выражено с редкой обобщающей силой и с предельной простотой.

Другая вершина художественного обобщения — хор «Т а б у н». В стихотворении Есенина идея любви к родине передана свежо и необычно: будто поэт, взглянув на свою землю, вдруг увидел ее сказочным краем, где силой его воображения все обыденное расцвело волшебными красками и предстало фантастически красивым, чудесным. Луг превратился в синеватый залив, куда «упала смоль качающихся грив» табунов, а сами кони «сдувают ноздрями златой налет со дней». Как, оказывается, прекрасна родина! Сколько необычайной красоты в ее лугах и холмах, в простом наигрыше пастуха!.. Так можно выразить мысль поэта. И так понял ее композитор.

Вот почему начало хора звучит подобно гимну. Свиридов «высекает» здесь тему мощного, можно сказать, героического характера, раскинувшуюся привольно (как широкие луга) и в то же время пол-

ную огромной силы и пафоса¹. Это величавый призыв, «трубный глас», несущийся над полями и буграми. Его излагают сначала одни басы, а потом он переходит в гимнические аккорды всех мужских голосов.

Рядом — иной образ: «Пастух играет песню на рожке». У сопрано вьется узором скромный бесхитростный наигрыш с подголоском. Это другая сторона облика родной земли, воплощение ее душевности и неброской красоты, это образ человека на фоне пейзажа. И он — в единстве с величественной картиной природы: у басов некоторое время еще продолжает звучать фундаментом пастушьей песни октава (до), оставшаяся от вступительного гимна.

Постепенно все шире разворачивается эта новая картина (по отношению к которой предыдущая была эпической заставкой). Все в ней дышит покоем, миром, тишиной. Снова перед нами, как и в «Дыме отечества» и Эпilogе из «Страны отцов» или в романсе «Изгнанник», — символ полнейшего слияния человека с землей, его погружения в природу и растворения в ней. Но есть здесь и нечто новое: эти образы перенесены на иную национальную почву, и теперь композитором воспета его Родина, русская земля.

Чудесны образные детали в этой картине. Вот поэт говорит о том, как, «уставясь лбами, слушает табун», — и неповоротливо топчутся на месте массивные созвучия с параллельным движением крайних голосов и неподвижной педалью в средних. Одним штрихом обрисовано в музыке и «эхо резвое» (возглас у сопрано).

Немного сдержанней. $\text{♩} = 88$

40 unis

С. (закр. ртом)

А. Уста вьсь лба ми, слушет табун, V

Т. (закр. ртом)

Б. Уста вьсь лба ми, слушет табун, V

¹ Характерны ритмические особенности темы — двойные точки, усиливающие ее патетическое звучание.

что им по... от вих... рас... тый га... ма... юн.

что им по... от вих... рас... тый га... ма... юн.

А затем незаметно возникающее далекое гармоническое отклонение (ми-бемоль мажор — соль-бемоль мажор) словно расширяет горизонт, раскрывая новые, неведомые дали...

После этого особенно рельефно выделяются заключительные фразы:

Любя твой день и ночи темноту,
Тебе, о Родина, сложил я песню ту.

От картины Свиридов опять идет к мысли. Любовь к Родине охватывает и силу ее, и нежность, отражает в себе то, что дорого в ней для всех вместе и для каждого в отдельности. И в этом заключительном разделе хора вновь громко провозглашается величие Родины, вновь звучит гимн ей (повторяется одна из фраз вступления), и тут же в тихой, скромной, доверчивой фразе («и ночи темноту») патриотическое чувство высказывается как личное, сокровенное.

Последним отблеском ушедшего дня (сопоставление ми-бемоль мажора и до мажора) озарено окончание этого хора. В рамках миниатюры композитор снова создал образы большого обобщающего значения, выразил большую мысль.

Таковы пять хоров Свиридова. Пусть они не составляют цикла. Но, зная о тяготении автора к созданию единых по замыслу композиций, стоит попытаться найти и в хоровой сюите объединяющую идею. При первом знакомстве бросается в глаза лишь связь между первыми двумя хорами, поскольку оба они посвящены воспоминаниям о юности. Дальше как будто бы композитор уходит от этой темы. Но, если охватить все пять пьес единым взглядом, можно заметить, что в них все же развивается одна мысль.

Когда-то в «Осени» и «Джоне Андерсоне» из цикла на стихи Бернса Свиридов передал раздумья о смене возрастов и поколений, о переходе от весны и лета к осени и зиме, от утра и полдня жизни к ее вечеру... Не такие ли раздумья воплощены и в хорах? Первый

говорит о детстве, второй — о юности, третий — о молодости, вступившей в смертельную схватку за свое будущее, четвертый — о жизненной зрелости, пятый — о закате, аллегорически — о вечере жизни. И здесь выражена основная идея сюиты: итог прожитого, «вывод мудрости земной» — слияние человека с его родной землей, гармония с природой, любовь к Родине. Поэтический и мудрый замысел!

Хоры Свиридова — значительный вклад в советскую хоровую литературу, новое слово в ней. Так относятся к ним слушатели, принимая их исполнение с неизменным восторгом, так оценивают их и крупнейшие мастера хорового искусства.

Что же нового в этих произведениях? Не какие-либо экстравагантности — всякий изыск органически чужд Свиридову. Напротив, его хоры тесно связаны с традицией, впитали в себя лучшие достижения прошлого. Но при этом они вовсе не академичны. Нигде в них не встречаются в чистом виде такие канонические композиционные схемы, как трехчастная, рондо, фуга и т. п.; каждая пьеса построена по-своему, свободно, она может начаться в одной тональности, а закончиться в другой (№ 1, 3). Нет здесь и некоторых употребительнейших в хоровом письме «академических» фактурных приемов (имитация, канон, фугато). Любой прием имеет конкретный образный смысл, подсказанный текстом, и в результате авторская идея всякий раз находит непредвзятое и оригинальное выражение.

Пожалуй, хоровое письмо Свиридова больше всего напоминает манеру Кастаньского и Давиденко — по антиакадемической направленности исканий, по опоре на русскую народную песню (в частности крестьянскую и революционную), на свойственные ей ладовые черты и приемы многоголосия. «В хоровом письме он преимущественно тяготеет к диатонике, широко использует унисон, подголосочность, хоровую педаль, словом, все, что характерно для русского народнопесенного творчества. Особое значение придается выразительности мелодии, также неизменно тяготеющей к народнопесенной основе. Подлинно русское дарование Г. Свиридова органически связано с истоками национальной хоровой культуры, но при этом оно глубоко самобытно и ново. Слушая превосходные свиридовские хоры, вспоминаешь о другом замечательном новаторе — А. Кастаньском, чье творчество в свое время также казалось и близким и новым»¹. Так пишет о хорах Свиридова выдающийся хоровой дирижер К. Птица.

По своему образному строю и чертам стиля в одном ряду с пятью хорами стоят написанные Свиридовым в те же годы песни для голоса и фортепиано на слова советских поэтов.

Одна из них — «Лесная сторона» (слова Б. Корнилова) дала название тетради, в которую вошли еще «Рыбаки на Ладоге» и

¹ Клавдий Птица. Новая хоровая музыка. «Советская музыка», 1961, № 12, стр. 98.

«Осенью» (а также «Русская девчонка», включенная позднее в цикл «Слободская лирика»).

На стихи Б. Корнилова, родственные и по содержанию, и по слогу есенинским, Свиридов написал песню чисто лирического характера, созерцательно-задумчивого настроения, с мелодией русского народнопесенного склада, близкой некоторым современным городским напевам («Как пойду я на быструю речку», «Под окном черемуха колышется» и т. п.). Такой ее тип отвечает чертам романсовости, которые ощутимы в стихах: ведь в них выражается сугубо личное чувство, а герой — горожанин, устремляющийся в тишь лесной стороны «из гула голосов».

В глуши герой чувствует себя как дома, здесь его родной край. Смысл стихотворения Корнилова — в воспевании благодатной, очищающей душу первозданной поэтичности лесного края. И это тоже тонко передал Свиридов. Его песня, в отличие от обычных бытовых городских романсов, совершенно свободна от «романсовой» чувствительности, хотя напоминает по мелодическому и ритмическому рисунку известную песню-романс П. Булахова «Гори, гори, моя звезда» (сходство пришло в песню Свиридова вслед за строкой «Гори, гори, заря вечерняя», которую композитор ввел от себя в стихотворный текст).

41

Не спеша, в умеренном движении
pp певуче и связно.

Уста лость ти - хя - я, ве - чер - ня - я зо -
вет из гу - ла го - ло - сов в Ни - же - го - род - ску - ю гу -

- бер-ни - ю и всинь Се. ме - нов.ских ле - сов.

В аккомпанементе безостановочное повторение одного и того же мотива воспроизводит ровное колыхание леса. Так в песне возникает второй план образного содержания. Вокальная партия передает субъективное — чувства героя, а инструментальная — объективное, манящий его образ заповедных, «непочатых» лесных краев.

Если «Лесная сторона» примыкает к тем есенинским песням Свиридова, где любовь к своему краю раскрывается в лирическом преломлении (например, «Березка», «Сани»), то «Рыбаки на Ладоге» (слова А. Прокофьева)¹ продолжают другую линию песен на ту же тему — гимническую. Ближайший предшественник новой песни — «В сердце светит Русь». В «Рыбаках на Ладоге» стихи тоже содержат воспевание родной земли, это тоже — дифирамб ей и ее людям. Есть здесь и сказочные картины («опускалось солнце на тридцать якорей»), и мифологические образы. Напев опять носит характер гимна с торжественными восклицаниями-кличами (кварты, квинты). Местами звучат совершенно те же попевки, что в песне «В сердце светит Русь» (ср.: «И опускалось солнце...» — «И брызжет солнце горстью...» и т. д.).

Но в музыке прокофьевской песни имеется и нечто свое, особенное: в ней больше громогласности и красочности (в частности, в напеве выделяются обороты с третьей пониженной ступенью в мажоре — за ними стоит колористическое сопоставление двух мажорных тональностей на расстоянии малой терции). Прокофьевские места — не есенинская средняя Россия, а северная, со свежими ветрами, озерными просторами, студеной прозрачной водой. И снова, как и в некоторых из ранних прокофьевских песен («Свежий день»), Свиридов дает почувствовать своей музыкой характер северного пейзажа². В фортепиан-

¹ Текст песни смонтирован композитором из нескольких «Песен о Ладоге» А. Прокофьева.

² Отсюда — возникающие местами ассоциации с музыкой Грига — композитора, горячо любимого Свиридовым.

ной партии — колористические гармонические последования (на основе «сцепления» или совмещения ми-бемоль мажора с соль-бемоль мажором), плотные, крепко сбитые квартово-секундовые («бородинские») аккорды, параллельное перемещение гулких созвучий, тяжелые и звонкие удары, топот, рождающий в воображении картину торжественного шествия каких-то сказочных богатырей.

42 Энергично и бодро, не затягивая

Потом появляются арпеджиобразные фигуры (всплески воды), которые объединяются в конце песни с аккордами.

Так обрисована в «Рыбаках на Ладоге» картина широкого раздолья «былинной стороны» и одновременно выражено приподнятое, праздничное настроение рыбацкой трудовой страды.

Для третьей песни — «О с е н ь ю» — Свиридов взял стихи М. Исаковского, кончающиеся, как выводом, словами: «...всего дороже сторона родная». Здесь, следовательно, выражена та же мысль, что в предшествующих двух песнях, но еще полнее и глубже благодаря тому, что лирическое и эпическое в этой песне объединяются. Повествование достигает в ней широкого размаха, и камерная песня перерастает в эпическое полотно, в целую небольшую поэму¹. Подобно народным песням, она затрагивает самое затаенное, сокровенное, дорогое

¹ Она состоит из нескольких разделов песенного характера, разных по музыке, но родственных между собой в интонационном отношении. Отдельные фразы повторяются как рефрены, скрепляя форму воедино.

в душе слушателя — впитанное с воздухом русских полей, с материнским молоком чувство Родины.

В стихах Исаковского, как обычно у этого поэта, все очень конкретно, зримо, отнесено к определенному времени и месту: осень, Приднепровье, две девушки идут по лесу, в небе кричат гуси... И Свиридов не упускает возможности сделать музыкальные образы также максимально конкретными. В фортепианной партии и живописуется простор полей (протянутая октава — тоника — вначале), и изображается крик гусей — то далекий, то совсем близкий, то снова удаляющийся и замирающий в воздухе (трель). Чудесно обрисована осень — больше через ассоциации, чем через изобразительные детали: тихо, печально струятся линии фигураций, высоко вверху прозрачно звенят наигрыши, противопоставленные глубоким басам, и кажется, будто видишь очень высокое, холодноватое и чистое небо. Ровно гудит колышущийся фон, как прощальный шум осеннего леса (потом, в последнем разделе, слышится отголосок этого шума в остинатном движении восьмых). Даже в напеве встречаются картинные штрихи: на словах «далеко над ними» и «голова закинув» мелодическая линия взмывает ввысь...

И все же главное в песне — не зарисовка осеннего пейзажа, а выражение той мысли, которая составляет вывод и существо стихотворения Исаковского, подчиняя себе изобразительные подробности. Воплощена она так, как это свойственно именно музыке: в особом эмоциональном строе повествования и изображения, в лирической наполненности высказывания.

Уже в самом начале песни, когда в партии рояля изображается крик птиц, к отрывистым повторяющимся звукам (с форшлагами) присоединен напевный мелодический оборот — минорная ниспадающая концовка. Она повторяется и далее. В ней звучит печаль расставания. Да и самый птичий крик тоже не остается простым звукоизображением. Постепенно в нем все отчетливее проступает грусть, слышатся шмящие нотки (см. полутоновые интонации жалобы в фортепианной партии на словах «о разлуке тяжкой, о своей печали», терпкие гармонии на словах «улетели гуси»). Но только грусть здесь иная, чем в есенинских песнях («Край ты мой заброшенный», «В том краю, где желтая крапива» и т. д.), потому что иным стало само чувство любви к России. В нем нет теперь страдания, боли за родной край, и грусть, неизбежно связанная с впечатлениями осени (прощание с порою расцвета природы), светла и прозрачна.

Всего полнее, конечно, лирическое чувство высказано в вокальной партии, в собственно песне. Она столь же естественно, органично звучит по-народному (в смысле близости русскому фольклору), сколь народны — без всяких потуг на это, без стилизации и диалектизмов — стихи Исаковского. Равно примечательны и распевные фразы, и повторяющиеся интонации говорка-причитания, которыми начинается

песня. Такой же говорок встречается и далее, но постепенно он все в большей степени уступает место плавному пению. Особенно широко, светло и звонко (по ремарке автора) льется песня, выросшая из распевных фраз начального раздела, в конце поэмы. И пусть в стихах нигде не сказано о том, что действие происходит не в старой, а в новой России, что поют наши современники, а не герои Есенина. В самом образно-эмоциональном строе песни о родной стороне, о любви к Родине ясно ощущается то новое, современное содержание, которое вкладывает композитор в это высокое чувство.

К трем песням из «Лесной стороны» вплотную примыкают «Смоленский рожок» и «Станция Починок» на слова А. Твардовского. Здесь та же поэтическая тема: в любви человека к родному уголку проявляется большое чувство всенародного патриотизма. Но как и в тех трех песнях, каждый раз тема получает в песнях на стихи Твардовского своеобразный, индивидуальный поворот.

«Смоленский рожок» написан на стихи из поэмы «Василий Теркин». Герой поэмы, всегда оставаясь в душе безупречно прямым и искренним, любит высказываться лукаво, с добродушной хитрецей и затейливостью. Так происходит и в отрывке из поэмы, который взят Свиридовым. Хотя выводом здесь становится прямое и открытое провозглашение патриотического чувства:

Мне не надо, братцы, ордена,
Мне слава не нужна,
А нужна, больна мне Родина,
Родная сторона!

— герой приходит к нему словно окольным путем — через восхваление любимой в его краях «старинной музыки — рожка».

И в музыке тоже соединились простота и затейливость. Напев напоминает удалые русские солдатские песни и основан на типичных для них квартových «раскачиваниях» и утвердительных канансах со столь же решительными квартами. Из прежних сочинений Свиридова вспоминаются «Рекрута» и «Вечер». Но еще в большей степени, чем там, мелодия «Смоленского рожка» чужда прямолинейности. Она складывается из внутренне несимметричных и ритмически разнородных фраз (по пять тактов), включает наряду с традиционными элементарными оборотами неожиданные изгибы и завитки, ритмические растяжки и перебои и т. д. А в фортепианной партии воспроизведена искусная манера внешне простых, но на деле тоже замысловатых инструментальных наигрышей, присущая русским народным мастерам. Трехдольные мотивы накладываются на двудольные, затейливо переливаются красочные оттенки внутри одной гармонии, варьируется фактура — и мы ощущаем себя в атмосфере деревенского народного музицирования.

Allegro non troppo

43 *mf*

За-ве-дет, за-ду-ет си-ва-я ли-ха-ябро-да:

Все же выдумка не заслоняет в «Смоленском рожке» искренности, непосредственности. Удаль солдатской песни, смягченная лирической теплотой, оборачивается пылкой воодушевленностью.

Близка по своему характеру к «Смоленскому рожку» другая песня на слова Твардовского — «Станция Починок». Ее напев тоже прост, заставляя вспомнить солдатские и плясовые народные песни (а также бытовые песни прошлого и нашего столетия). Сходство усиливается тем, что вокальная партия разделена между запевалой-солистом и хором, который подхватывает вторую половину каждого куплета. Аккордовые «припевки» хора напоминают отыгрыши баяна в частушках. Тому же инструменту подражает фортепиано в аккомпанементе, простому и единообразному по фактуре. Лишь перед первым и пятым куплетами имеются вступления виртуозного склада с юмористическим эффектом — неожиданным уходом в далекую тональность и благополучным возвращением в основной строй.

В целом в «Станции Починок» меньше черт своеобразия, чем в «Смоленском рожке». Индивидуальное растворяется здесь во всеобщем как в содержании песни (очень показательно, что хор всюду поет от имени героя: «Счастлив я, отрадно мне...», «И успел услышать я...» и т. д.), так и в манере выражения. Но бесхитростная «отдача» себя массе, цельность прямодушного настроения подкупает и в этой песне.

Особняком среди свиридовских вокальных произведений рассматриваемого периода стоит «История про бублики и про бабу, не признающую республики» — своеобразная песня-лубок. Написанная Свиридовым во время работы над «Патетической ораторией», она явилась его первым законченным произведением на стихи В. Маяковского — одной из ступенек, непосредственно подводящих к оратории.

Очень сложная задача музыкального воплощения поэзии Маяковского была облегчена в «Истории про бублики...» тем, что взятые композитором стихи (как и многие другие из «Окон РОСТА») написаны в стиле частушки или раешника. Отсюда песенные черты в самом

их строении (четкое членение на куплеты, ровный, «правильный» размер), которыми и воспользовался Свиридов.

Напев в его пьесе — это, по существу, частушечный говорок с речевыми и песенно-плясовыми интонациями — бойкими, насмешливыми, острохарактерными. Нередко слышатся и обороты солдатских песен, будто речь ведется непосредственно от лица «красного защитника». Подобные интонации, как известно, не отличаются особой плавностью и закругленностью. Свиридов же гиперболизирует их прямолинейность, делает их особенно «рубленными», нарочито упрощенными, подобно контурам фигур на агитплакатах РОСТА. Но сохраняется образная гибкость музыки: от куплета к куплету напев меняется в зависимости от стихов (см., например, как выделены слова «тетя», «бублик», «прочь»), в нем появляется широкий минорный припев, связанный с жалобными словами в тексте («Коль без дела будет рот, буду слаб, как мощи...» и «Шел наш полк и худ и тощ...»).

Ясная жанровая основа ощущается также в партии рояля. Он подражает гармонике. Свиридов и здесь использует гиперболу. На рисунках Маяковского для «Окон РОСТА», если красноармеец высок — то достаёт до солнца, если пан толст — то совершенно кругл, как шар. То же в стихотворных подписях к этим рисункам (по существу, гиперболична ситуация и в данном стихотворении: пан проглотил бабу вместе с бубликами). Аналогичным образом в фортепианной партии у Свиридова по-лубочному преувеличены признаки гармошечно-частушечного стиля. Для данного стиля типичны созвучия с секундами (вспомним «Крестьянские ребята») — и в «Истории про бублики...» секунды звучат в каждом аккорде, причем не по одной, а по две-три одновременно¹ (см. примеры 44а и 44б).

Гиперболизация есть и в отыгрышах рояля, напоминающих воинские фанфарные сигналы. Они звучат по-лубочному «грозно» (но на самом деле не пугают) из-за «устрашающего» наслоения секунд, аккордов разных функций и тональностей. Очень смешно охарактеризована рассерженная баба — отрывистыми акцентированными басами с форшлагами (соединение преувеличенной массивности и неуклюжести с несоразмерной прыткостью).

В тех же красках изображен во втором разделе песни (он начинается в миноре!) приход пана. Когда происходит «роковое» событие — съедение бабы, — пение у солиста сменяется речевым говорком («съедена она, и она и бублики»). Впервые, таким образом, Свиридов при встрече с поэзией Маяковского использует прием, который получил затем развитие в «Патетической оратории» (вторая часть). Как и там, он применен здесь в момент, когда стихи говорят о сугубо прозаичных, антипоэтичных вещах.

¹ Истоки этих секундовых созвучий и «гроздьев» — в скоморошьях образах русской музыки, начиная со Скулы и Ершки у Бородина.

446 Оживленно и бойко

Ба - ба мол - ви - ла: „Ни в жисть не от - дам я буб - ли - ки!

Рояль подхватывает «игру во всамделишность»: если поэт «всерьез» рассказывает о том, что баба была съедена среди бела дня, то почему бы не изобразить, как ее проглотили?.. И мы слышим то ли заглатывание, то ли бурчание в животе прожорливого паня (нисходящая арпеджиобразная фигура у рояля). Комизм этого штриха неподражаем!

45 *ff*

Миг - и съе_де_на о_на, -

sf *p*

8-----

3

3

Медленнее

и о_на и Буб_ли_ки

sf *p*

8-----

Потом идет короткий «похоронный марш», или «реквием», с преувеличенными стенаниями рояля (плачущие секунды: *do—si*) и тяжелыми раскатами в басах (неуклюжие форшлаги). И после строгого предупреждения: «Надо вовремя кормить красного защитника» — следует заключение-кода: «Так кормите красных рать...». Это торжественное шествие-гимн с патетическими интонациями у голоса, со стройными аккордами труб и ударами литавр в партии рояля, с красочными гармоническими оборотами, напоминающими «Рыбаков на Ладоге» (мажор на пониженной третьей ступени). Такое послесловие, неожиданно приводящее от шутливой «раешной» истории к гимну, в общем, вполне оправдано, так как весь рассказ поэта имел серьезный подтекст, нешуточный смысл. Но торжественность заключения не должна была «убивать» юмористический озорной тон предыдущих, основных разделов песни. Свиридов же искусственно растянул заключение на лишних шесть тактов (путем повторения слов), завершил его колокольным перезвоном, и оно стало чересчур «солидным» для такой песни, придав ей чрезмерную серьезность, тогда как ее прелесть как раз в возрождении жанра «агитки» — острой, бойкой, смешной и краткой.

Песни на слова советских поэтов сочинялись Свиридовым группами или порознь в течение 1957—1958 годов, одновременно с подготовкой новых редакций прокофьевского и лермонтовского циклов, первой фортепианной партиты и некоторых других произведений. И все это время он обдумывал и писал «Патетическую ораторию». Эскиз «Марша» — будущей первой части оратории — Свиридов набросал еще в начале 1956 года. Но так как композитора отвлекали другие творческие замыслы (а отчасти и из-за его длительной болезни), работа над ораторией растянулась на три года и была завершена лишь в 1959 году.

Первое исполнение нового сочинения состоялось 15 октября 1959 года в Москве в Большом зале консерватории (оркестр Московской филармонии, Государственный академический русский хор под руководством А. В. Свешникова, дирижер Н. Г. Рахлин, солисты Александр Ведерников и Нина Исакова). Из числа исполнителей особенно выделился А. Ведерников, замечательно понявший и передавший дух новой музыки.

К Маяковскому Свиридова привела не боковая, случайная тропинка, а основная магистраль его творческого развития. Когда в первой половине пятидесятых годов определилась главная тема его творчества — исторические судьбы русского народа и революция, — стало ясным, что он не сможет миновать Маяковского. К нему неизбежно вел путь от поэтов-декабристов, от Есенина, от «Двенадцати» Блока (сочинение, к которому Свиридов обратился еще в середине пятидесятых годов). После Есенина и Блока — великих русских поэтов революционной эпохи — Маяковский занял свое место в творчестве Свиридова как третий из триады наиболее выдающихся певцов нашей революции.

Стихи Маяковского Свиридов знает еще со школьных лет. «За что я люблю Маяковского? — говорит композитор. — За его глубокую честность, за возвышенность его мыслей и чувств, за его ненависть к мещанству во всех видах, за его бескорыстную любовь к отчизне. И, конечно же, прежде всего за его замечательный, неповторимый поэтический талант. Общение с его поэзией всегда настраивает душу на какой-то особо возвышенный лад»¹.

Для понимания замысла «Патетической оратории» весьма важно также следующее высказывание ее автора: «При создании оратории я увлекся не мыслью положить стихи Маяковского на музыку, а меня интересовала тема России, тема народа и народной революции. И все это я нашел в революционной поэзии Маяковского. Я пытался передать в своей музыке мысли поэта, его думы о будущем нашей страны»².

¹ Георгий Свиридов. Источник вдохновения. «Смена», 1963, № 13, стр. 12.

² «Как создавалась «Патетическая оратория». Беседа с Г. Свиридовым. «Ленинская смена», 1961, 18 января.

Нельзя сказать, чтобы поэзия Маяковского до «Патетической оратории» игнорировалась советскими композиторами. К концу 1959 года насчитывались уже десятки музыкальных сочинений на сюжеты и тексты поэта. Среди них немало более или менее удачных. Но ни об одном нельзя было сказать, что оно представляет собою решающую творческую победу в музыкальном освоении Маяковского. И дело не только в том, что композиторам не удавалось найти интонацию, отвечающую особому поэтическому складу стихов Маяковского, их ораторскому звучанию. Главное — самый подход к творчеству этого великана советской поэзии был слишком узким и приземленным. У Маяковского брали, как правило, отдельные стихотворения, нередко частного значения, и стремились по возможности точно, метко, выпукло воссоздать в музыке заключенные в них конкретные образы.

Обратившись к Маяковскому ради воплощения грандиозной темы «народ и революция», Свиридов подошел к нему с принципиально новой для советской музыки меркой, увидев в его поэзии образы огромного символического значения, гигантское обобщение идей и событий советской эпохи. Не отдельные моменты нашей эпохи, а вся она в целом, взятая в самом широком охвате, — вот масштаб, которым измеряются образы и картины, воплощенные в «Патетической оратории».

В одном из выдающихся произведений советской живописи последних лет — триптихе Г. Кожьева «Коммунисты» — предстают образы революционера, идущего на штурм («Поднимающий знамя»), красноармейца времен гражданской войны, гибнущего, но не сдающегося в бою («Интернационал»), и рабочего, пришедшего с фронта в художественную мастерскую («В рабочей студии»). Разрушитель старого мира, защитник нового мира, его творец... Это ведь, по существу, три лика одного образа — революционной России, символическое выражение самых главных ее черт. И вот такое же обобщение лежит в основе замысла «Патетической оратории» Свиридова.

Его масштаб определил собою и строение оратории, и размах музыкального повествования в ней. Оратория состоит из семи частей, следующих одна за другой без перерыва. Для ее исполнения требуются симфонический оркестр большого состава с мощной медной группой (восемь валторн, шесть труб, шесть тромбонов, туба), двумя роялями и органом и большой хор (сто шестьдесят — двести человек).

Свиридов сам создал композицию из текстов Маяковского, объединив в ней отрывки из поэмы «Хорошо!» и отдельные стихотворения. При этом, как и в других своих произведениях, он не ограничился ролью компилятора, а выступил в известной мере соавтором поэта, отбирая, по-новому сочетая и в отдельных случаях видоизменяя стихи ради их наибольшего соответствия замыслу данной композиции, то есть создал собственное «либретто» (по выражению М. Элик).

В первой части соединено начальное четверостишие «Левого марша» со стихотворением «Наш марш» (без последней строфы). Во вто-

рой части использован отрывок из шестнадцатой главы поэмы «Хорошо!» (с очень небольшими изменениями). Третья часть написана по стихотворению «Последняя страничка гражданской войны», откуда взяты три строфы, из которых две основательно изменены. Первая читается у Маяковского так:

Слава тебе, красноезвездный герой!
Землю кровью вымыв,
во славу коммуны,
к горе за горой
шедшей твердынями Крыма.

В оратории она приняла следующий вид:

Слава тебе, красноезвездный герой!
Ты землю своей кровью вымыл.
В этот последний решительный бой
Шел ты твердынями Крыма.

Вторая из использованных строф имеет в оригинале такой текст:

Они за окопами взрыли окоп,
хлестали свинцовой рекою, —
а вы
отобрали у них Перекоп
чуть не голой рукою.

Свиридов оставил без изменений первую половину строфы, но вторую заменил новыми строками:

Своими телами покрыв Перекоп,
Врага разгромили герои.

Отсюда ясно видно, что композитор перерабатывал стихи поэта, преследуя две цели: сделать их более песенными (первая строфа) и еще более патетичными (вторая строфа), чем в оригинале. Обе эти цели непосредственно вытекают из замысла оратории и им оправданы.

Очень своеобразно сконструирован текст четвертой части. Свиридов смонтировал его из последних строф тринадцатой, четырнадцатой и пятнадцатой глав поэмы «Хорошо!». Каждая из этих глав, содержащих рассказ о событиях гражданской войны, завершается лирической концовкой — высказыванием поэта о любви к своей земле. Объединив три концовки, Свиридов получил законченный и внутренне цельный текст монолога «Наша земля».

В основу пятой части оратории положено стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». Здесь меньше всего отступлений от поэтического первоисточника — изменены лишь отдельные строки с целью сделать их более удобными для пения. То же в шестой части, которая написана на несколько сокращенный текст стихотворения «Разговор с товарищем Лениным».

Последняя, седьмая часть оратории — еще один яркий пример подчинения поэтического материала замыслу композитора. Из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» Свиридов взял лишь начало и конец — картину лета и заключительное обращение солнца к поэту¹, обойдя сцену чаепития поэта и солнца, с их «болтовней» в бытовых тонах.

В результате тот же сюжет оказался истолкованным по-новому — у Маяковского нарочито «снижено», спущено на землю светило, превращенное в собеседника и сотрапезника поэта, а у Свиридова возвышен поэт, поднятый на один уровень с солнцем, как его союзник. Поэтому финал оратории получил название «Солнце и поэт».

Обращение Свиридова со стихами Маяковского оказывается, таким образом, достаточно вольным. Кто-нибудь может даже быть шокирован подобной свободой, усмотрев в ней отсутствие должного пиетета композитора к автору текста, найдя ее неслыханно дерзкой. Действительно, в ораториях такого раньше не бывало. Но нечто аналогичное, и в меньших масштабах, издавна встречалось в операх. Никто не посмеет упрекнуть Глинку, Мусоргского и Чайковского в недостатке уважения и любви к Пушкину, но в текстах их опер «Руслан и Людмила», «Борис Годунов» и «Евгений Онегин» на каждом шагу встречаются отступления от пушкинского оригинала: сокращения, перестановки и замены слов, строк и целых строф. И мы воспринимаем такие отступления как должное, понимая их обусловленность и требованиями жанра, и, что особенно важно, идеей оперы, принадлежащей самому композитору и не во всем совпадающей с идеей поэтического первоисточника.

Так же надо оценить позицию Свиридова по отношению к Маяковскому. Как и Исаакян, Бернс, Есенин, Блок, автор «Хорошо!» для композитора — соратник в его борьбе за утверждение своих идей. Ради выражения сегодняшних мыслей о народе и революции, «о месте поэта в рабочем строю» и строит Свиридов из стихов Маяковского самостоятельную поэтическую композицию, жертвуя иногда буквой текста ради лучшего выявления его духа.

Согласно внутренней логике развития идеи (сюжетная канва в этом цикле, как и в предыдущих свиридовских, отсутствует) части оратории группируются в три раздела. Условно их можно назвать «Прошрое», «Настоящее» и «Будущее».

Один из таких разделов образуют первые три части, внешне приуроченные ко времени революции и гражданской войны.

Необычно, но в то же время очень характерно для Свиридова начало первой части — «М а р ш а». Никакого вступления. Тишину взры-

¹ В соответствии с музыкальным планом части в этом заключительном разделе стихотворения переставлены две строфы и произведены замены или перестановки отдельных слов.

вают громогласный унисон оркестра и решительная команда оратора: «Разворачивайтесь в марше!», за которой следует тяжелый и резкий, как пушечный выстрел, аккорд (тромбоны, туба, литавры, два рояля). Сразу, без всякой подготовки мы попадаем в самую гущу событий.

«Слово от поэта», которым открывается оратория подобно всем вокальным циклам Свиридова, заметно отличается от аналогичных «заставок» в предыдущих его сочинениях. Не лирик и не задумавшийся мыслитель встает перед нами, а трибун, бросающий в огромную толпу боевые лозунги. Так с самого начала, с первых тактов оратории обрисовывается и сущность эпохи, и характер героя. Реплики солиста — это призывы, убеждающие обращения, приказы. Они изложены скупым языком речитатива с многочисленными повторами звуков, среди которых единичными повышениями на терцию или кварту точно, строго отмечены все интонационные и смысловые акценты текста, благодаря чему он произносится очень четко, скандированно. Но есть здесь и отдельные широкие интервалы (квинты, сексты), относительно распевные обороты («Довольно жить законом, данным Адамом и Евой!»), в которых прорывается революционный темперамент «агитатора, горлана-главаря», — и вся речь оратора обретает приподнятый, патетический характер.

Фоном для этой речи служат громовые удары и гул в оркестре. То рунится старый мир под натиском революции.

На последний призыв — «Левой!» накладывается начало марша, вступает хор. Слово оратор дал своей командой шаг толпе, и она двинулась вперед. Это, по существу, сценический эффект — один из тех, которыми богата «Патетическая оратория». В ответ на обращение трибуна разворачивается картина шествия огромной массы народа.

В отличие от «Левого марша» стихотворение «Наш марш», которое взял Свиридов для эпизода шествия, отражает революцию в отвлеченной и условной форме, в «космических» образах, столь характерных для многих первых поэтических откликов на Великий Октябрь. Но в нем ощущается неудержимый порыв и пафос того времени, воплотившийся в чеканном маршевом ритме, в броских лозунгах-афоризмах: «Выше, гордых голов гряде!», «Наше оружие — наши песни, наше золото — звенящие голоса»... Вот такое настроение и передал в своем марше Свиридов.

Мелодия запева (ее исполняют в первом куплете одни мужские голоса в унисон) поначалу предельно проста: повторяющиеся обороты из двух нот — тоники и доминанты (*фа — до*), квартовые «раскачки»... Из-за того, что звуков мало, каждый получает большую нагрузку, произносится очень весомо. То же и дальше («Мы разливом второго потока перемоем мир городов»): почти все звуки — ровные четверти, и на каждую из них приходится ударение, соответствующее шагу в шествии и подкрепленное унисоном или аккордом в оркестре. Рождается тяжелая, мерная, грозная поступь. Так шагает сама революция!

46 Allegro moderato

f marcato

Г. Бей-те в пло-ща-ди бун-тов го-пот! Вы-ше, гор-дых го-

f marcato

Б. -лов гря-да! Мы раз-ли-вом вто-

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

sempre marcato

Г. -лов гря-да! Мы раз-ли-вом вто-

Б. -ро-го по-то-па пе-ре-мо-ем ми-ров го-ра-да.

Г. -ро-го по-то-па пе-ре-мо-ем ми-ров го-ра-да.

Б. -ро-го по-то-па пе-ре-мо-ем ми-ров го-ра-да.

«Оголенная» простота и лаконичность мелодического рисунка снова, как и в «Истории про бублики...», заставляет подумать о плакатах первых лет Октября, но на этот раз не о сатирических лубках, а о монументальных плакатах-фресках. Припев («Дней бык пег...») вызывает ассоциации с другими явлениями агитационного искусства первых революционных лет — с массовыми театрализованными действиями. Свиридов создает нечто вроде «хоровой декламации под шаг», излюбленной в таких представлениях: слова отрывисто скандируются по слогам (на определенной высоте) в ритме марша. И будто оттуда же, из массового действия, — ответные фанфары в оркестре (трубы и тромбоны): не реальный сигнал, а обобщенный образ — боевой победный клич.

Во втором куплете марша поет уже весь хор, вступая на кварту выше, чем в первом. Толпа прибывает и приближается, ее сила и натиск растут... В припеве декламация перерастает в распевные возгласы, летящие далеко над толпой: «Радуга, радуга, дай лет коням!». И снова гремят фанфары духового оркестра, также отнюдь не бытового, а символического, — трубные звуки, подымающие дух бойцов революции и оглушающие ее врагов (здесь нетрудно узнать интонации солиста-оратора: «Разворачивайтесь в марше!» и т. д.).

Весь этот хоровой эпизод идет под гул и рокот оркестра, передающего гудение колоссальной толпы. Ее топот большей частью заглушает слова, не позволяет слушателям различить их. Но общий строй стихов Маяковского, их пафос и «полетность» лишь усиливаются музыкой, подобно тому как умножается звучание ораторской речи на площади, заполненной тысячами людей.

В композиционном отношении марш — это основной раздел трехчастной формы со вступлением, каковою является первая часть оратории в целом. Форма эта, обычно уравновешенная и статичная, трактована здесь весьма динамично благодаря тому, что реприза сильно сокращена и не завершается кадансом.

Марш ненадолго прерывается, словно толпа остановилась, чтобы вновь услышать оратора. Вступает орган. Тут, как и дальше в оратории, его звучание связывается с «космическими», вселенскими образами. Трибун, поддержанный всей массой народа, обращается к звездам, бросая смелый вызов самим небесам.

Начинает он с того, что... кричит: «Видите!...». Такой же прием встретится и в некоторых других эпизодах оратории (первая, вторая, седьмая части). Столь необычная для музыки манера произнесения отдельных слов служит у Свиридова отнюдь не физиологическому, а исключительно образному воздействию, внося особую краску в тембровую палитру вокальной партии. Можно сказать, подобно тому как речь переходит в пение в момент высокого эмоционального подъема, когда для выражения чувств недостает уже обычных речевых средств, так и крик (разумеется, лишь такой, как в оратории, то есть не физиологич-

но грубый и резкий, не оглушающий¹ и к тому же включенный в строгую ритмическую организацию музыки) возникает среди пения тогда, когда предельного напряжения достигает волевая, убеждающая, призывная интонация. Подобный прием может показаться «грубым», как и весь стиль оратории, но не в большей степени, чем сам Маяковский рядом с Игорем Северяниным, чем «Двенадцать» Блока после лирики Бальмонта, чем «булыжник — оружие пролетариата» по сравнению с изящным офицерским пистолетом.

Обращение певца и реплики присоединяющегося к нему хора — опять речитатив, как в начале части. Однако теперь он более напевен, мелодизирован, а потому и более обобщен. Особенно заметно это, когда речь оратора подхватывается массой («Эй, Большая Медведица, требуй...»). Здесь есть нечто сходное с интонациями из марша («Наше оружие — наши песни...»). Но они приподняты, звучат с большим пафосом.

Такова кульминация первой части, ее вершина, устремленная, фигурально говоря, прямо в небо... И после того как на заключительном слоге хор делает бросок к высокому *ля*, а оратор выкрикивает команды «*Левой!*», «*Левой!*», прорезая гул органа, договаривают хор и оркестр. Марш окончательно теряет черты прикладного, бытового жанра, перерастая в грандиозный символ победного движения революции. Оркестр гудит, ревет и дрожит от невиданного напряжения (тремоло струнных и трели дерева), неумолчными призывами звенят трубы (остинатные триоли). Тема марша сконцентрировалась в секундовые последования мощных созвучий. Они вначале «переступают» тяжело и неповоротливо, а потом движение ускоряется, и его уже не остановить, не удержать! Музыка получает сильнейший разгон и уносится вперед, взвиваясь вихрем, чтобы оборваться где-то вверху, на новой кульминации...

И почти без паузы, полнейшим контрастом к громкому маршу звучит далекая молитва.

Так начинается вторая часть оратории — «Рассказ о бегстве генерала Врангеля».

Если судить по внешним признакам, она относится к жанру повествования с иллюстрациями, редко встречающемуся в серьезных по замыслу произведениях и редко удающемуся. Солист-певец рассказывает последовательно о паническом отступлении белых из Крыма под натиском красных войск, о подробностях бегства последнего главнокомандующего белой армии. Большая часть этого рассказа идет не в пении, а в разговоре, чем, казалось бы, подчеркнут его информационный характер. А музыка рисует картины: вот поет церковный хор, и его пение накладывается на понемногу усиливающиеся звуки приближающихся выстрелов (удары тамтама), вот выходит из своего штаба

¹ Об этом должен помнить исполнитель!

Врангель, и мы слышим его шаги (размеренные удары барабана, которые должны, по указанию композитора в партитуре, «имитировать шаги идущего человека»), вот одинокие отрывистые звуки флейт передают ощущение тишины и пустоты в брошенном городе, а короткая дробь барабанчика воспроизводит ружейные выстрелы («Под пули в лодку прыгнул»). Наконец, изображен и обмен репликами между генералом и гребцом с лодки.

Все это будто бы так же, как в массовых театрализованных действиях, где иллюстративность была ведущим принципом, и вместе с тем совершенно не так. Форма сходна, но перед нами не иллюстрация, а художественное раскрытие глубинного смысла событий.

Начнем с рассказчика. Если бы он действительно только информировал и изображал, его партию гораздо лучше певца мог бы исполнить чтец. Но опыт показал, что даже хороший актер для этой роли не подходит. Он невольно придает своему чтению оттенок бытовой конкретности, характерности. Здесь же она исключена. Вся первая половина части (до появления Врангеля) выдержана в одном настроении — нарастающей тревоги, в одном динамическом плане — постепенного неудержимого подъема. Из-за этого, а также благодаря строгой ритмизации, партия солиста звучит не рассказом рядового очевидца, а обличительной речью оратора, настигающей беглецов. Не Павла Ильича Лавута слышим мы, а самого поэта — того, кто обращался к массе с трибуны в первой части. И сейчас он снова говорит с той же высокой трибуны как прокурор или судья...

Далеко по своей роли от бытовой иллюстрации и церковное пение. Уже в самом начале, когда хор вступает непосредственно после марша, обнаженно ясен смысл этого резкого противопоставления двух образов: в первой части возглашал о своем приходе народившийся новый мир, во второй — отпевает себя умирающий старый. Несколько далее тихие благостные аккорды хора накладываются на резкие, крепкие словечки у чтеца, рисующие отнюдь не благостную картину: «На рейде транспорты и транспорточки, драки, крики, ругня... Бегут белогвардейцы, задрав порточки, — чистая публика и солдатня». Драматический контраст двух планов создает острое ощущение неблагополучия, приближающегося краха.

И вот уже молитва звучит все громче, настойчивее, тревожнее, пока не обрывается на отчаянном вскрике «Амины!». Ее «преследуют» и «подгоняют» торжествующий возглас рассказчика «Бегут!» и фанфарные сигналы труб, напоминающие о грозном шествии революции в «Марше». Теперь, для белогвардейцев, они звучат как «трубы страшного суда», своего рода «Dies irae».

Точно так же подчинены обобщающему выражению внутреннего большого смысла событий театрализованные моменты второй половины части. «Сухой, как рапорт», появляется здесь Врангель — и разговор рассказчика сух, четок, отрывист. Но за разорванностью коротких реп-

лик, за возобновляющимся далее заупокойным пением хора стоит призрак потерянности, катастрофы. И переданная музыкой пустота брошенного города вырастает в символ полной внутренней опустошенности и безнадежности беглецов.

На этом мертвеном фоне особенно заметно выделяется напряженнейшая фраза солиста, единственный раз за всю вторую часть оратории запевшего в полный голос:

И над белым тленом,
как от пули падающий,
на оба
 колена
упал главнокомандующий.

Она звучит, как крик отчаяния, как стон смертельно раненного, и обреченность старого мира обнажается до конца. Все, что дальше делает Врангель (перекрестил город, поцеловал землю, прыгнул в лодку, распорядился грести), выполняется им машинально. Это неизбежное и неотвратимое следствие не только внешней, но и внутренней катастрофы. Заключительные аккорды оркестра подобны точке в конце приговора. Точке, поставленной историей.

В поэме Маяковского «Хорошо!» описание бегства Врангеля — только эпизод, хотя и важный, среди нескольких подобных. В оратории же данное событие символизирует конец целой эпохи: разгром и гибель белой армии, крушение старой России. Вот почему о нем говорится серьезно и веско, внимание композитора сосредоточено на исторической значительности происходящего. Не измельчив фигуры врага, Свиридов тем самым возвеличил победу над ним, которая прославляется в следующей части.

Третья часть — «Героям Перекопской битвы» — составляет непосредственное продолжение второй. Звучит гимн, «благодарственная песня» в честь тех, кто разбил Врангеля, в честь всего победившего народа. Вместо говорка солиста в предыдущей части — мощное, широкое пение всего хора. Вместо повествования и сценических зарисовок — дружная громогласная песня.

Интонационные источники гимна не замаскированы, сознательно обнажены композитором. Так, тема среднего эпизода («Они за окопами взрыли окоп...») восходит к «Ермаку» и к массовым песням о гражданской войне («Расстрел коммунаров», «Там вдали, за рекой»). Заключительная мелодия («В одну благодарность сливаем сердца...») явным образом сходна с песней «Славное море, священный Байкал». Труднее указать прообразы начальной темы — наиболее оригинальной, «свиридовской» («Слава тебе, красноезвездный герой...»). Но и в ней местами ощущается известная связь с революционными гимнами — больше, правда, в общем характере звучания (торжественность, приподнятость, соединение распевности с ораторской интонацией), чем в отдельных оборотах.

Басы *Andante maestoso* -

47

Сла ва те бе, крас но звезд ный ге рой! Ты

зем лю сво ей кровь ю вы мыл.

В э тот пос лед ний ре ши тель ный бой

шел ты 3 твердынями Крыма

Итак, перед нами песня, достаточно простая и ясная, по-песенному изложенная (в каждом эпизоде запевают басы, а хор повторяет вторую половину строфы или присоединяется к запевалям). Но было бы ошибкой видеть в ней бытовой образ. Обобщив черты отдельных песенных жанров (революционный гимн, боевая песня-марш, величание) и создав на этой основе индивидуальные по облику темы, Свиридов поднялся над бытом. Его мелодии идут в широком немаршевом движении $\frac{3}{2}$, в них встречаются отступления от простой ритмической структуры (несимметричные повторения фраз, расширения на кульминациях). При кажущейся простоте гармония, самобытная по приемам, выходит за рамки средств, принятых в народной и в массовой песне.

Особенно торжествен и величав заключительный эпизод, где в оркестре появляется пышная фигурация в виде повторяющихся звенящих аккордов, а терцовые сопоставления мажорных тональностей и возгласы хора «Слава!» напоминают оперные финалы (например, «Ивана Сусанина»). При плохом исполнении он может даже прозвучать с трафаретной «оперной» помпезностью, тогда как оперности-то как раз здесь не должно быть вовсе: до самого конца части сохраняется песенная простота и строгость выражения. Музыка эта торжественна и проста, как зная!

Основываясь на песне, но подняв ее на уровень песнопения, Свиридов создал обобщенный образ народной славы, народной победы. Таков вывод из всего первого раздела оратории, посвященного грандиозным событиям революционной эпохи и наполненного их грохотом — «гулом восстаний, на эхо помноженным».

Иного характера второй раздел (четвертая, пятая и шестая части). В нем нет рассказов о точно датированных событиях (таких, например, как бегство Врангеля) и вообще отсутствуют приметы исторического повествования, связанного с прошлым, так что он воспринимается как отражение настоящего, современности. Отличается он от первого раздела и своим «тоном». Здесь все тише, сдержаннее, камернее. Внимание сосредоточено не на действиях героев, а на их внутреннем мире. К героике и эпосу прибавляются раздумье и лирика.

Лирический центр оратории — четвертая часть, «Наша земля».

Резким контрастом громогласию первых частей звучит тихое оркестровое вступление — музыкальный пейзаж русских просторов. У флейты, поддержанной лишь одинокой pedalю валторны, — узорчатый свирельный наигрыш-импровизация, с широкими интервалами (ощущение далей), с ломаными ходами по ступеням пентатоники (архаика и созерцательность). В конце он переходит в песенные интонации с опорой на минорную квинту, как в лирических есенинских напевах Свиридова. Присоединившийся нижний голос (вторая флейта) образует с верхним квинты, что повторяются, как вековые зовы полей. Одновременно вступают две флейты-пикколо со «звенью» кварт вверху, с ними сливаются тихие флажолеты скрипок. Типично есенинская картина Руси, с прозрачными чистыми красками, оваянная задумчивостью и грустью.

Andante $\text{♩} = 60$ Con moto $\text{♩} = 72$ poco rit. a tempo

p espr

Picc. 8-

Когда та же музыка повторяется после первой строфы вокального монолога, наигрыш флейты расширяется благодаря «вставке» с отклонением в другую тональность (из до минора в ре минор). Импровизационный характер этого расширения усиливает ассоциации с пастушьими наигрышами, с русской крестьянской песней.

Конечно, образ деревенской Руси не типичен для Маяковского. И если бы Свиридов ограничил свою задачу музыкальным «комментированием» и «иллюстрированием» текста поэта, он должен был бы от-

казаться от такого пейзажа. Но композитор выразил свое чувство Родины, воплотил собственное видение русской земли, собственное эмоциональное отношение к ней, близкое отношению Есенина. Вот откуда есенинские краски во вступлении. Вот откуда и весь склад вокальной партии: не ораторский, а лирический, песенно-ариозный.

Такая трактовка патриотической темы в произведении на стихи Маяковского, разумеется, необычна, но вполне допустима и художественно оправдана. Объект чувства не изменился — та же «наша земля», которую воспевают Маяковский, хотя и увиденная в несколько ином свете. Неизменной осталась и сущность чувства — любовь к Родине. Иной эмоциональный оттенок получило только само его переживание — то, что всегда носит индивидуальный характер.

В стихах Маяковского все время сопоставляются два образа: чужие края, где «воздух, как сладкий морс» и растут «инжир с айвой», — и родная земля, промерзшая и голодная. Трижды сопоставлены они и у Свиридова в вокальном монологе (он состоит из трех варьированных строф и заключения). В первой половине каждой строфы, где речь идет о «той» земле, пение сопровождается красивыми и несколько экзотичными звучаниями арф и челесты, мягкие сладкозвучные гармонии, а в третий раз — и томный подголосок фагота. Можно сначала подумать, что именно та земля, такая знойная и благоуханная, и есть любимая, обетованная для героя.

Когда же он поет о земле, «с которой вместе мерз», «с которой вдвоем голодал», — сопровождение становится строгим и суровым. Голос поддержан только скупыми аккордами струнных, сумрачными гармониями.

Но вокальная партия на протяжении всей строфы едина по настроению и складу, воплощает одно чувство. В минорной ариозной мелодии с закругленными контурами, сочетающей речевую выразительность с певучестью, выделяются ниспадающие терцовые и квартовые интонации с ударением на первом звуке: «землю», «бросишь», еще раз — «землю», «иначе» и т. д. В них — теплота и доверительность ласкового обращения и признания. Больше всего таких мелодических оборотов в первых половинах каждой строфы. Во вторых же, когда говорится о нашей земле, появляются и иные интонации — возвышенной ораторской речи: восходящие квартовые возгласы («Но землю»), речитативные обороты с повторяющимися звуками («с которой», «вовек раз любить»). Однако они тоже певучи, тоже входят в лирический ариозный напев, хотя чувство выражено здесь гораздо более сдержанно. Суровая нежность — так можно определить его, и относится оно целиком к нашей многострадальной земле. Такая любовь скромнее в своем выражении, но стократ глубже и дороже тех чувств, которые вызывают далекие чужие страны.

Противопоставление образов, намеченное в первых двух строфах, становится наиболее выпуклым в третьей. О «той» земле здесь поется

Несколько распевнее вокальная партия становится на момент лишь на словах: «где каплею льешься с массаами». Но затем опять идет строгая речитация. Дважды она прерывается длительными паузами, когда слышны только мерные аккорды в оркестре: и маршевые шаги, и удары сердца... Это мгновения, когда герой будто еще раз продумывает каждое слово, проверяет себя, прежде чем произнести самое важное, заветное, выношенное: с такую землей пойдешь не только на жизнь и на праздник, но и «на труд и на смерть». И едва лишь признание произнесено — обрывается марш. Можно ли что-либо добавить к этой клятве?..

У Свиридова и до «Патетической оратории» было немало прекрасных страниц, выразивших глубокое и нежное чувство любви к родной стране, но нигде раньше не воплотил он с такой определенностью и силой новые качества народного патриотизма, свойственные именно нашей эпохе: его суровость и выстраданность, величие и мужественность. Передав революционный патриотизм русского народа столь проникновенно, строго и глубоко, композитор обогатил советскую музыку подлинно современным произведением.

С четвертой частью перекликается своим лирико-философским характером шестая часть. Между этими двумя монологами солиста, в середине второго раздела оратории, расположилась пятая часть — «Здесь будет город - сад!». С нею в ораторию входит тема труда, созидания, будущего.

Стихотворение Маяковского названо «рассказом» и построено как живое повествование очевидца. Эту форму сохраняет и Свиридов. Как и во второй части, в пятой снова имеется партия рассказчика (солистка — меццо-сопрано), произносимая большей частью говорком (*parlando*), оркестр снова рисует картины, о которых говорится в тексте, а хор (мужской) изображает действующее лицо — массу (рабочие). Но в то же время в еще большей степени, чем «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», пятая часть не является просто «рассказом с иллюстрациями». И по смыслу, и по строению это — песнь. Песнь в честь тех, кто сегодня созидает будущее, в честь их веры и высоких помыслов.

В отличие от второй части, с ее разомкнутой, «сквозной» композицией, пятая построена в трехчастной форме с кодой. Первый раздел представляет собою песню из трех варьированных куплетов (тогда как сокращенная реприза — лишь один песенный куплет). Партия солистки (с хоровой концовкой) — не бытовой разговор и не речитатив, а балладный напев, заключающий в себе самостоятельную мелодическую образность. Короткие фразы с повторяющимися звуками, «привязанные» к тонике и квинтовому тону, ровное движение коротких долей (восьмые) — все создает ощущение настороженности, собранности, «сжатости» («дождями сумрак сжат»).

Мужественная сдержанность и простота мелодии, в которой чувствуется большая внутренняя сила и устойчивость (как и в маршах из первой и четвертой частей, где мелодия тоже опиралась лишь на самые главные устойчивый лада — тонику и пятую ступень), делают музыкальный образ не приземленно жанровым, а обобщающим по своему значению. Завершают же куплет реплики хора: «Через четыре года здесь будет город-сад!», где решительные интонации революционного марша (квартово-квинтовые) предстают в обнаженном виде:

Poco allegro
 50 *M. сопрано соло (из хора)*
ppp говорливо

По небу тучи бегают, дождями сумрак сжат, под
 ста-ро-ю те-ле-го-ю ра-бо-чи-е ле-жат. И
 слы-шен ше-пот гор-дый, он кро-ет ка-пель спад:

Тенора и басы
ppp

„Че-рез че-ты-ре го-да здесь бу-дет го-род-сад!“

В прозаическом, повседневном заключено, таким образом, возвышенное, идущее от революционных заветов. Так раскрывается Свиридовым героика буден.

Героическое, утверждающее начало проявляется наиболее отчетливо в третьем куплете. Если первые два проходят в тихом, приглушенном звучании, то тут шепот, что «громче голода», звучит уже уверенной речью (к тому же куплет идет на кварту выше предыдущих).

Подобно тому как партия солистки — это не только рассказ, так и роль оркестрового аккомпанемента не сводится к описанию обстановки действия. Правда, фигурки шестнадцатых у засурдиненных альтов изображают, как «по небу тучи бегают» и шуршит дождь, высокие трели и пассажи флейты пикколо в репризе — как свистит ветер, а гудение бас-кларнета в низком мрачном регистре и ползущие по полутонам аккорды дерева и струнных вызывают представление о темноте «свинцовоночия». Но изобразительность всюду подчинена выразительности: мы ясно ощущаем промозглость «мокрого уюта», которая навеивает тоску и тем острее понимаем величие трудового подвига рабочих.

Полный контраст первому эпизоду представляет второй.

Здесь
взрывы закупахтают
в разгон
медвежьих банд...

И в музыке тоже «кудахчут» взрывы — в небольшом оркестровом эпизоде, где весь оркестр гремит канонадой. Когда же вступает хор, — уже достигнута победа. О ней громко, звонко возглашают все хорové голоса (здесь к мужчинам присоединяются женщины). Сверкают аккорды меди.

Так встает образ будущего. И здесь Свиридов снова перебрасывает мост к первому разделу оратории, но теперь уже к образам не борьбы, а торжества. Как и в третьей части (возгласы всего хора: «Слава тебе, краснозвездный герой» и «Во веки веков, товарищи, вам»), звучат ритмически упругие горделивые секстовые интонации с упором на мажорную терцию — очень светлые, подъемные, призывно-ликующие («мы в сотню солнц мартенами», а до этого: «в разгон медвежьих банд»). Такого рода мажорные интонации предвосхищают финал оратории.

За киноэффектом «затемнения» (на тонику ре мажора накладывается секундаккорд первоначальной тональности — до-диез минора и «гасит» собою свет мажора) следует возвращение к картине ночи (реприза, которая идет уже в ре миноре, в чем сказывается воздействие среднего эпизода).

В конце куплета, перед кодой, движение постепенно затормаживается, и тогда опять вступают женские голоса, произносящие лишь два слова: «город-сад». Слова эти поются тихо, на одной высоте, фраза застывает на квинте. Это — мечта... Какова же она?

И вот видится, что мечта стала уже явью. Музыка струится покойно, уповательно, мягко, разливается широкой волной. В оркестре — хрустальные звучания, радужные переливы красок (пассажи челесты и

Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше.
Я боюсь
этих строчек тыщи,
как мальчишкой
боишься фальши.

— пишет Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин», сознавая громадную ответственность, какую берет на себя художник, обратившийся к ленинской теме. Но и не обратиться к образу Ленина нельзя, если хочешь «плыть в революцию дальше».

За него дрожу,
как за зеницу глаза,
чтоб конфетной
не был
красотой оболган.
Голосует сердце —
я писать обязан
по мандату долга.

Так мог бы написать о себе и Свиридов. Вслушиваешься в его музыку, придирчиво взвешиваешь каждую интонацию, и уже кажется, что раздумья ее героя — это твои раздумья и что только так и можно передать их в музыке. Значит — не фальшь, не «конфетная красота», а настоящая большая правда!

«Разговор с товарищем Лениным» прочитан Свиридовым как «размышление вслух». Герой монолога обращается к Ленину «не по службе, а по душе» как к олицетворению высшей мудрости и совести народной и в то же время как к «самому человеческому человеку», рассказывая о трудностях, делясь сомнениями, ища поддержки. И решающий успех композитора определился тем, что он нашел единственно верную интонацию этого разговора — одновременно и возвышенную, и теплую, простую.

В шестой части несколько музыкальных тем. Первая из них, звучащая в оркестровом вступлении (виолончели и контрабасы, *espressivo*¹), серьезна и нетороплива, как раздумье героя. Басовые голоса оркестра произносят ее сосредоточенно, впеваясь в каждую ноту. Величавы и строги квартетные ходы.

Тема начинается с тоники как с незыблемой исходной точки. Но устойчивость этой опоры тут же ставится под сомнение понижением второй ступени, разрушающим стройность минорного лада. А остановка в конце на доминанте дает ощущение незавершенности движения. С чего начать раздумье — ясно. Но к чему оно должно привести?.. Недаром эта вступительная «тема сомнений» в дальнейшем снова прозвучит в орке-

¹ Это обозначение встречается в шестой части еще несколько раз.

стре тогда, когда речь пойдет о трудностях, с которыми приходится бороться.

Новая тема появляется у певца: «Грудой дел, суматохой явленный...». Мелодический речитатив (вернее, «говорящая мелодия») отличается цельностью настроения столь же серьезного, как во вступлении, но не такого сумрачного. Дорийская секста (она появляется уже в гармонии первого такта и неоднократно звучит в мелодии) высветляет ладовый колорит темы (в миноре возникает мажорная субдоминанта). Очень выразительна она в интонации: «я и Ленин». Употребление более высокой ступени (по сравнению с тем, что ожидается в миноре) создает здесь непосредственно осязаемый, «зримый» выразительный эффект, рождающий чувство возвышенности:

La: 20 $\text{♩} = 40$
 Бас соло
mp poco pesante

51 6

Гру - дой дел, су - ма - то - кой яв - ле - ний
 день о - то - шел, па - сте - пенно стем - нев. Дво - е в ком - на - те:
 ро - со rlt.
 я и Ле - нин - фо - то - гра - фи - ей на бе - лой сте - не.

Продолжение раздела являет собою редкий пример слияния мелодической плавности и естественности с конкретно-изобразительным раскрытием поэтического текста. Маяковский описывает фотографию Ленина — и напев воспроизводит в своем движении каждую деталь портрета. «Рот открыт в напряженной речи» — скандируемый хроматический ход, наполненный внутренним напряжением. «Усов щетинка вздернулась ввысь» — в конце этой фразы мелодия взмывает скачком вверх. «В огромный лоб огромная мысль» — широкие плавные интонации, охватывающие большой диапазон. В целом же возникает не только оригинальнейший по своей конкретности «музыкальный портрет» (в самом буквальном смысле этого понятия) оратора и мыслителя, но и обобщенный мелодический образ, ибо напев остается цельным и закругленным, несет большое чувство.

Molto tenuto $\text{♩} = 104$

51 6

Рот - от - крыт на - пря - жен - ной ре - чи, у - сов ще - тин - ка вздер - ну - лась ввысь,

a tempo (♩ = 40)

в склад, как лба за жа та че ло вечь я, в ог.

molto tenuto ♩ = 104

ром ный лоб ром на я мысль.

Тема «Грудой дел...» проходит затем в оркестре, у гобоев и кларнета. Теперь она становится и оживленнее, и свободнее в своем движении, и еще теплее. Так выявляют себя чувства, которые герой не высказывает вслух.

Прямое обращение к Ленину выдержано в складе речитатива — тут важно каждое слово! Терцовыми и квартовыми повышениями интонации выделено самое главное: «Товарищ Ленин» (дважды), «работа адова будет сделана и делается уже» — аналогично тому, как было в ораторской речи из первой части («словесной не место кляузе, тише, ораторы» и т. д.). Революционный пафос не угас, не выветрился! Исповедь героя звучит как клятва...

По-ораторски патетична и первая кульминация монолога — короткий мощный подъем на словах: «Освещаем страну, одеваем нищету и голь...». Музыка отнюдь не изображает, как «растет добыча угля и руды», а передает подъем страстного воодушевления. Впервые в этой части сквозь тучи пробивается яркий луч солнца (мажор).

И тут же — сильнейший контраст: погружение в мрак размышлений о мешающей нам «разной дряни и ерунде» (в оркестре у засурдиненных альтов, а затем скрипок, играющих бесплотным, призрачным звуком — *ppp* *pop vibrato* — вступительная «тема сомнений»). После нараставшего громкого звучания ораторской речи и вспышки света — тишина и темень. Низкие регистры, мрачные гармонии с пониженными ступенями у засурдиненных тромбонов, мерцающие флажолеты арф и редкие «удары курант» — аккорды арф и челесты. Отрывистые фразы и части фраз речитатива разделены продолжительными паузами. Герой подолгу обдумывает и будто нехотя произносит слова о «разных мерзавцах», что «ходят по нашей земле и вокруг». Неприятно вспоминать их и говорить о них вождю. Но надо!.. И то, что не умалчивается о теневых сторонах жизни, о моментах усталости борцов, увеличивает ценность их победы и над внешними препятствиями, и над внутренними.

О преодолении трудностей и говорит заключительный раздел монолога. Из обращения к вождю — «Товарищ Ленин, по фабрикам дымным...» — рождается новый подъем, проникнутый волнением и пафосом. Мелодическое движение достигает вершины, и здесь опять, как и в третьей и пятой частях, звучат призывно-победные интонации с опева-

нием терции мажора («боремся и живем»). «Ленин!» — могучим эхом отвечает хор. Его возглас — кульминация всей части и ее вывод.

Краткая постлюдия снова переводит возвышенное и общее в план личного, лирического. Патетическая фраза (с хроматизмами), громко прозвучавшая только что в унисон у восьми валторн, трубы и тромбоннов перед хоровым возгласом «Ленин!», дважды повторяется в тихом, умиротворенном, теплом звучании альтов.

Так завершается второй раздел оратории. Как и первый, он насыщен конфликтностью. Но не с внешними препятствиями борется теперь страна, а с внутренними, будь то тяжелые условия труда, или люди, которые «отбились от рук», или сомнения и усталость в душе. Эти враги живы и сегодня, как живо и то, что им противостоит: героизм строителей нового мира, их любовь к советской земле, их преданность революционным заветам. Вот чем определяется значение идей и образов второго раздела оратории. Подобно первому, он представляет собою не хронику, а эпопею, не частные зарисовки одного исторического периода, а обобщение, охватывающее всю современную эпоху.

Такой же обобщающий смысл имеет финал — «Солнце и поэт». Хотя он и начинается колокольными звучаниями, но это — вовсе не трафаретная «слава» или шаблонная, условная «картина всеобщего ликования», какие мы привыкли встречать в финалах многих ораторий и кантат. Возникающий здесь образ совершенно конкретен и в то же время совершенно необычен по значительности.

В начале части громкие звучания (мажорная тоника) высокого дерева, высоких струнных, колоколов, арф и роялей излучают яркий свет, сияние и блеск. Это — пылание «ста сорока солнц», о которых поет хор, чья мелодия шагает широко и важно. «...Будто само солнце, сверкая буйством красок, шумно и радостно вваливается в концертный зал», — пишет о начале финала И. Нестьев¹.

Так же конкретны музыкальные образы и следующего эпизода.

Пригорок Пушкино горбил
Акуловой горою,
а низ горы —
деревней был,
кривился крыш корою.

У Маяковского приведенное описание — «проходное», необходимое лишь для придания наибольшей достоверности его «необычайному приключению» (поскольку через все стихотворение проходит игра во всамделишность: «верьте — не верьте, но это было так, и я даже сообщаю точные приметы времени и места»). Свиридов же пользуется этим четверостишием, чтобы создать новый музыкальный пейзаж — еще одну

¹ И. Нестьев. Музыка, вдохновленная большой поэзией. «Литературная газета», 1960, 26 марта, стр. 4.

зарисовку русских сельских просторов. Тонкими линиями очерчен чудесный пасторальный образ.

Так композитор, в соответствии с замыслом всей части, переводит игру в серьезный разговор, не боясь даже показаться наивным. Принимая вызов поэта, он нарочито простодушно изображает в музыке с полной серьезностью даже «дыру» за деревней (глухой удар тамтама, как от падения в бездну!) и спуск солнца в эту дыру (ровное нисходящее движение басов — бас-кларнета, контрафагота, виолончелей и контрабасов). Снова, как и в «Историн про бублики...», вспоминаются рисунки Маяковского для «Окон РОСТА».

Итак, Свиридов, следуя за Маяковским, создает в финале очень наглядные образы, но масштаб их совсем иной. Место действия в финале оратории — не дача и не поселок, а весь земной шар или, по меньшей мере, вся Россия.

Первая тема финала — «В сто сорок солнц...» — близка некоторыми своими сторонами таким русским богатырским образам, как напев «Молотьбы» и тема финала из «Поэмы памяти Сергея Есенина», как «Рыбаки на Ладоге». Здесь тоже подчеркнутая мажорность, утвердительные квартовые попевки и кличи, трихорды и другие обороты бесполутонового звукоряда. Трихордовая попевка лежит в основе и колокольных звучаний, весьма сходных со «звоном цепов» (в мажоре) из «Молотьбы».

С другой стороны, плакатная четкость и простота первой темы финала вызывает в памяти первую часть оратории — «Марш». Как и в «Марше», в этой теме выделены и оголены главные устои лада (теперь мажора) — первая и пятая ступени (особенно во второй половине напева: «Была жара, жара плыла, на даче было это»). На устойчивой (тонической) квинтовой интонации основана также вторая тема финала («А завтра снова мир залить...», а до этого, в минорном варианте: «Пригорок Пушкино горбил...»).

Из второй темы (в сочетании с первой) вырастает оркестровая картина шествия солнца. Этот необычно большой для Свиридова симфонический эпизод прямо перекликается с революционным маршем из первой части. Два шествия — в начале и в конце оратории... Они и сходны между собою, и отличаются друг от друга так же, как начало революционной эпохи от нашего будущего, которое воспето в финале. Сходство — в мощи и монументальной простоте. Различие — в том, что марш революционного народа, идущего на приступ, грозен и аскетически суров, тогда как шествие солнца светится победным ликованием, сверкает ослепительным богатством красок (сияющие фанфары меди на фоне колокольного звона, терцовые сопоставления мажорных тоналностей и т. д.).

Как и в первой части, наряду с хором выступает солист. Мысленный разговор с вождем (шестая часть) стал для героя источником новых сил. И поэт снова поднимается на ту высочайшую, «космическую» трибуну, откуда он обращался в первой части оратории к звездам.

Опять вступает орган, и на его фоне звучит усиленный с помощью радио, несущийся словно с небесных высот и гремящий над всей землей голос. Сначала он поет от имени солнца:

Andante maestoso $\text{♩} = 72$

52 Бас (в микрофон)

росо rit. „Пой, дем, по_эт, возо_

- рим, вспо_ем у ми_ра в се_ром хла_ме.

Потом, когда к солисту присоединяется хор, герой выступает уже от своего лица. Но одно служит непосредственным продолжением другого. Поэт и солнце шагают рядом «рука об руку».

Широкое, величавое пение вначале, когда призывные зовы растворены в плавном мелодическом потоке, незаметно переходит в ораторские возгласы и выкрики:

Стихов и песен кутерьма —
сияй во что попало!

В них снова — тот революционный порыв, что звучал в голосе певца-трибуна еще в первой части. «Сияй во что попало!» — таков девиз музыки, которая хочет «во весь голос» донести слово и мысль поэта — «агитатора, горлана-главаря».

И такая же свободная смелость, соединившаяся с организованной стройностью и четкостью революционной ораторской речи, слышится в заключительных воззваниях певца и хора:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Нетрудно узнать в их возгласах уже известные нам по третьей, пятой и шестой частям оратории призывные мажорные интонации. Здесь они представлены наиболее широко, причем отобраны и сведены воедино самые утвердительные и патетические по звучанию обороты, идущие от революционных гимнов (со скачком на сексту от пятой ступени мажора к третьей, с хроматической вспомогательной к третьей ступени). Так в финале достигает вершины и итога линия роста победных образов.

Возвращаясь к героике и эпичности первого раздела, Свиридов в то же время придает этим качествам новый смысл, обусловленный развитием содержания во втором разделе. Богатство финала — не простое повторение революционного прошлого, а возрождение его традиций, обогащенных опытом настоящего и теми элементами будущего, которые вызревали в настоящем (середина и кода пятой части, заключение шестой).

Поэтому последняя часть оратории становится ее обобщающим выводом, который, однако, не является результатом сюжетного развертывания. Развитие нескольких образов, тем, идей на протяжении всего цикла — вот что сообщает единство циклу.

Основные герои «Патетической» — народ и поэт. Народная масса показана в некоторых местах оратории так, будто она — действующее лицо оперы: в движении, с конкретными приметами обстановки и поведения, на основе определенных песенных жанров (первая, третья, пятая части). Но если взять образ народа в оратории в целом, то он настолько укрупнен, монументализирован, что черты бытвой конкретности отступают на задний план, а основным становится иное — обобщение характера русского народа, совершившего и отстоявшего революцию: его мощи и стойкости, его душевного взлета и озаренности. Так рождается образ эпохи, образ истории. Это — «по-Маяковски!».

Автору «Хорошо!» Свиридов верен и в том, как трактует он роль поэта.

Это время гудит
телеграфной струной,
это
сердце
с правдой вдвоем.

Это было
с бойцами
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

Казалось бы, в этих словах у Маяковского выражена мысль о растворении поэта в массе. Однако их истинный смысл в другом. Единство, слияние — да! Но не растворение. Ведь в представлении Маяковского поэт — это и «народный слуга», и «народный водитель», чей голос не тонет, не должен потонуть в многоголосном говоре миллионов. И тема поэта, его «места в рабочем строю» становится в «Патетической оратории» важной самостоятельной темой.

Развитие обоих основных образов «Патетической оратории» — народа и поэта — выражает авторскую идею, которую можно сформулировать примерно так: великое призвание народа — во всем быть верным заветам революции, и великое призвание художника — до конца быть со своим народом в качестве его водителя и слуги, гореть огнем революционных идей, «светить всегда». Как актуальна эта мысль сегодня, когда новые грандиозные задачи поставлены историей перед советскими людьми, продолжающими дело революции — дело строительства коммунизма, перед нашим советским искусством! «Этот ликующий финал победителей... будоражит мысли и требует, чтобы человек нашего времени не тлел угольком мещанского благополучия, а горел пламенем великих дерзаний во имя Человека». Эти слова из письма учителя Г. Митрохина¹ показывают, что идея «Патетической оратории» понята и поддержана ее слушателями.

Большим мыслям, значительности содержания отвечает в оратории весь стиль изложения. О серьезном повествуется серьезно, о могучем — мощно, о величественном — величаво, о высоком — возвышенно.

Масштабы образов и размах действия в «Патетической оратории» огромны. Но сами по себе они еще не дали бы ощущения монументальности, столь необходимого в этом произведении, если бы не простота музыкального языка. Ведь монумент надо высекать из мощной глыбы гранита сильными ударами резца, а не вырезать мелкими движениями ножичка...

В ряде высказываний об оратории говорится о ее «плакатном» стиле. Действительно, некоторые эпизоды напоминают плакат нарочитой прямолинейностью и обобщенностью контуров. Но в целом «Патетическую ораторию» нельзя назвать плакатной. Специфика плаката — отражение только общего, а не индивидуального в объекте, сознательная двухмерность изображения. В музыке этому виду изобразительного ис-

¹ Г. Митрохин. Музыка героев. «Комсомольская правда», 1960, 24 апреля.

куства соответствует массовая хоровая песня. У Свиридова же иной принцип построения образа, чем в массовой песне. Музыкальные образы его оратории, будучи подняты по значению до символов, сохраняют при этом конкретность своих индивидуальных признаков. В них всегда есть «третье измерение» — подтекст, внутреннее богатство смысла. Ни масса, ни герои монологов «Наша земля» и «Разговор с товарищем Лениным» не могут быть названы плакатными фигурами, их нельзя представить себе в массовой песне. И мелодика оратории, при всей ее простоте, большей частью не отличается той степенью закругленности, той обобщенностью по отношению к тексту, какая требуется в массовых песнях, хотя ясно ощутима ее песенная интонационная основа.

С чем же вернее сравнить «Патетическую ораторию»? Думается, не с плакатом, но с фреской — жанром, который тоже характеризуется широким, крупным штрихом, большими масштабами образов, монументальной простотой стиля и одновременно требует живописной конкретности изображения, определенной индивидуализации характеров и ситуаций. Такой вот современной «музыкальной фреской», аналогичной некоторым композициям А. Дейнеки или (в несколько ином плане) настенным росписям мексиканских революционных художников (Риверы, Ороско, Сикейроса), и представляется оратория Свиридова.

Соединение значительности смысла и мужественности тона с могучим размахом и лапидарностью выражения придало музыке Свиридова подлинный пафос, сблизив ее по духу с поэзией Маяковского. А благодаря этому решилась и задача музыкального переложения стихов поэта, над которой столько лет безуспешно бились композиторы.

Оказалось, что нужные средства нашлись совсем не там, где их долго искали, то есть не в области речитатива, к чему, казалось бы, неизбежно толкала «ударная», тоническая природа стихов Маяковского, где едва ли не каждое слово несет большую самостоятельную смысловую нагрузку. Речитатив, правда, встречается и у Свиридова, но только в тех случаях, когда в стихах воспроизведена чья-либо прямая речь в определенной жизненной обстановке: обращение оратора к массе с трибуны, реплики рассказчика — очевидца события, разговор рабочих, мысленный разговор поэта с Лениным. Такое использование речитатива носит частный характер и не выходит за рамки обычного: ведь на чьи стихи ни писалась бы музыка любым композитором, прямая речь воспроизводится в ней, как правило, подобным образом.

В остальном же стихи Маяковского в оратории поются (притом нередко даже по-песенному). Вокальная мелодия воплощает в таких случаях (как это и бывает всегда в песне, романсе или арии) общий образный смысл текста, его главенствующее настроение. Сделать это оказывается почти всегда возможным, так как стихи Маяковского, при богатстве смысловых оттенков, отличаются единством настроения на достаточно большом протяжении. И Свиридов выражает в вокальной

партии лишь это общее: в первой части (шествие) — грозную решительность и воодушевление революционного народа, в третьей — его победную гордость, в четвертой — суровую и нежную любовь героя к Родине, в пятой — мужественную собранность массы и ее светлые мечтания... А детали изображаются, если это нужно, оркестром, так что цельность мелодической линии не нарушается.

Характерен в этом отношении пример финала (первый, хоровой раздел). У Маяковского в стихах обилие подробностей. Свиридов же первое четверостишие целиком воспринял как один образ — солнечного сияния, второе и третье четверостишия — как картину русской деревни («дыра» в земле и спускающееся туда солнце изображены в оркестре), четвертое — как образ шествующего солнца. В соответствии с этим и вокальная мелодия оказалась цельной, единой по характеру.

Конечно, к стихам Маяковского подходит далеко не любой распевный мелодический стиль. В частности, тот, которым написаны есенинские песни Свиридова, для них был бы и слишком мягок, и недостаточно современен (в том смысле, что он не выходит за пределы интонационного словаря песен предреволюционной и начальной революционной поры).

Хотя в оратории порою ясно слышны те же задумчиво лирические попевки русской крестьянской или городской песни и те же узорчатые пасторальные наигрыши, что и в есенинской поэме (о них уже говорилось достаточно в связи с четвертой и седьмой частями), но в целом мелодический строй здесь иной. Значительную роль играют патетические ораторские возгласы и интонации типа рабочих революционных и советских массовых песен. Именно они господствуют в этом произведении, придавая ему современное звучание и прекрасно сливаясь со стихами Маяковского, интонационную основу которых составляет тот же самый сплав (ораторская речь и революционная песня).

Вот настоящее новаторство, вот принципиальный успех и в творческом развитии Свиридова (не прекратившемся в пору его зрелости, как у всякого большого художника), и в музыкальном «освоении» Маяковского, и в движении советской музыки в целом.

Необычным, новым получилось произведение Свиридова и по своему жанровому облику. В нем есть и музыкальные картины, и театрализованные сцены, и песни, и монологи, и разговорная речь, и шумы... И потому наиболее естественно оно может прозвучать не в концертном зале, а в театре или даже на просторе улиц и площадей.

В первые же годы своей жизни «Патетическая оратория» прошла триумфальным шествием по многим городам нашей страны. За Москвой последовал Ленинград, а далее — Киев, Воронеж, Горький, Саратов, Рига, Свердловск, Пермь, Грозный, Томск, Вологда, Минск, Луганск, Фрунзе, Алма-Ата... И каждый раз исполнение оратории становилось не только художественным, но и общественным событием. После Седьмой симфонии Шостаковича история советской

музыки не знала другого произведения, которое имело бы такую же судьбу.

В Новосибирске «Патетическая оратория» была поставлена в 1961 году на сцене Театра оперы и балета (постановщик Э. Пасынков, дирижер М. Бухбиндер).

Инсценирована была «Патетическая оратория» и в Народном театре оперы и балета ленинградского Дворца культуры им. С. М. Кирова (постановщик А. Винер).

Интереснейшим опытом явилось также исполнение оратории в Свердловске 9 октября 1961 года пятьюстами музыкантами. Наряду с профессиональными коллективами (Республиканская русская хоровая капелла под руководством А. Юрлова и оркестр Свердловской филармонии, дирижер М. Паверман, солисты Б. Мазун и В. Кулешова) в нем приняли участие самодеятельные хоры Уральского университета (руководитель В. Серебровский), Политехнического института (руководитель М. Рожанский), Уральской консерватории (руководитель Г. Рогожникова), городской сводный хор.

Концерту предшествовал год напряженной работы. Когда в Свердловск приехала Республиканская хоровая капелла для совместных репетиций с местными хорами, свердловские участники встретили ее на вокзале пением марша из оратории: «Бейте в площади!» «Певцы были поистине влюблены в сочинение: и в музыку, и в стихи Маяковского, — рассказывает А. Юрлов. — Привлекая такое большое число исполнителей, мы задумали показать ораторию как музыкальное «действие», как разговор массы с массой... На концерте, который состоялся в Свердловском оперном театре, в зале буквально яблоку негде было упасть... Концерт превратился в подлинный праздник большого искусства, которое объединило в одном порыве и публику, и зал. Словом, разговор массы с массой состоялся!»¹.

На концерте присутствовал приехавший специально в Свердловск Г. Свиридов. «Когда я писал ораторию, то мечтал именно о таком массовом ее исполнении, о таком мощном звучании хора», — сказал он после концерта.

В мае 1963 года произведение Свиридова было вновь исполнено в Свердловске, на этот раз — оркестром и хором из восьмисот человек на центральной площади города, у памятника Ленину.

«Патетическая оратория» многократно исполнялась также за рубежом, не раз звучала по радио. Ее единодушная общественная оценка выражена в многочисленных откликах слушателей, в том числе и в письмах, опубликованных в нашей печати сразу после ее первых исполнений. Вот некоторые из наиболее интересных отзывов:

«Я учитель, живу очень далеко от столицы в горах Дагестана. Мне поэтому довольно трудно следить за новинками музыкальной

¹ «Звучит «Патетическая». «Советская музыка», 1962, № 1, стр. 144—145.

жизни, но все, что возможно, я слушаю, — пишет Г. Митрохин, письмо которого частично уже цитировалось выше. — Оратория произвела на меня такое сильное впечатление, что молчать об этом я не могу. Такие крупные и значительные произведения у нас создаются не так уж часто, и поэтому я считаю, о них нужно громко говорить всему миру... Оратория покоряет и потрясающим трагизмом, и проникновенным лиризмом, объединенными одной мужественной темой — темой борьбы за светлое начало»¹.

«Только что прослушал вашу «Патетическую» на слова Маяковского, — обращается к композитору слушатель С. Шевердин из села Чернухи Котовского района Горьковской области. — Спасибо! Думается, что нужна была любовь к творчеству поэта, смелость, беспокойство искателя и задор полемиста, чтобы делать ораторию из этого безусловно страстного материала, но отмеченного ярлыком «непоэтичности» и «немелодичности». Настоящим любителям и знатокам Маяковского видна и новая поэтичность, и новая мелодичность его творческой системы, его стихов... Приятно то, что у Вас и для выражения высокой патетики находятся свои краски и образы — без дешевого позерства, без парадной помпезности».

«4 декабря по радио передавали музыку Свиридова, — пишет москвич Никифоров. — Оратория изумительна. Наконец-то Маяковский загремел во весь голос в музыке». А в письме педагога Н. Мельченко из Новочеркасска говорится об оратории: «Я воспринял ее как движение атомного ледокола, ломающего лед музыкального забвения наследства великого нашего поэта»².

В 1960 году Свиридову за «Патетическую ораторию» присуждена Ленинская премия.

¹ Г. Митрохин. Музыка героев. «Комсомольская правда», 1960, 24 апреля.

² «Советская культура», 1960, 6 февраля.

Глава шестая «РАБОТАЙ, НЕ ПРЕРЫВАЙ ТРУДА...»

Свиридов — композитор и общественный деятель — в шестидесятых и начале семидесятых годов. «Курские песни». Трилогия из «маленьких кантат»: «Деревянная Русь», «Снег идет», «Грустные песни». Возвращение к инструментальному творчеству: «Маленький триптих», «Музыка для камерного оркестра». Новые хоры и романсы. Циклы на стихи А. Блока: «Петербургские песни» и «Пять песен о России».

В течение четырех лет после премьеры «Патетической оратории» не состоялось ни одного исполнения новых сочинений Свиридова, хотя именно в эти годы композитор трудился особенно напряженно и плодотворно. Объяснялась такая пауза в его творчестве (фактически мнимая) не только обычной для него требовательностью к себе, не только тем, что, сочиняя быстро, он всегда подолгу «выдерживает» уже готовые произведения, но и другой, особой причиной. В свиридовских работах начала 1960-х годов формировались некоторые новые черты его стиля, складывалась во многом новая трактовка некоторых жанров, что было сопряжено с длительными размышлениями и пробами, с долгим, не терпящим спешки, продумыванием путей и перспектив творчества.

Зато начиная с 1964 года Свиридов стал выпускать в жизнь новые сочинения одно за другим. Вот сведения о концертных премьерах его музыки в этот период:

«Курские песни» — 13 июня 1964 года (Москва, Большой зал консерватории, Республиканская русская хоровая капелла под руководством А. Юрлова и симфонический оркестр Московской государственной филармонии, дирижер К. Кондрашин);

«Музыка для камерного оркестра» — 12 сентября 1964 года (Москва, Малый зал консерватории, Московский камерный оркестр под руководством Р. Баршай);

«Маленький триптих» — 5 февраля 1966 года (Москва, Большой зал консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Светланов);

«Деревянная Русь» (оркестровая редакция) — 5 февраля 1966 го-

да (там же, мужской хор Республиканской русской хоровой капеллы под руководством А. Юрлова и Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Светланов, солист А. Масленников);

«Снег идет» — 21 декабря 1966 года (там же, Республиканская академическая русская хоровая капелла под руководством А. Юрлова при участии ансамбля мальчиков под руководством В. Судакова и симфонический оркестр Московской государственной филармонии, дирижер К. Кондрашин);

«Деревянная Русь» (камерная редакция) — 4 февраля 1967 года (Москва, Малый зал консерватории, А. Масленников при участии А. Ведерникова и автор);

«Камень», «Юным», «Легенда», «Эти бедные селенья», «В Нижнем Новгороде», «Русская песня», «Голос из хора» — 4 февраля 1967 года (там же, А. Ведерников и автор);

«Ты запой мне ту песню...» и «Душа грустит о небесах» — 17 ноября 1967 года (Москва, Большой зал консерватории, Республиканская академическая русская хоровая капелла под руководством А. Юрлова);

«Петербургские песни» — 11 декабря 1969 года (Москва, Малый зал консерватории, Г. Писаренко, Е. Образцова, Е. Кибкало, А. Ведерников и автор при участии А. Аренкова и Д. Фершмана).

Все эти премьеры прошли с огромным успехом, чему значительно способствовало выступление в них ряда крупных исполнителей. В первую очередь надо отметить известные музыкальные коллективы, возглавляемые замечательными мастерами — большими друзьями музыки Свиридова и ее чуткими, заинтересованными интерпретаторами: хор А. Юрлова, симфонический оркестр под управлением К. Кондрашина, камерный оркестр Р. Баршая. Талантливых единомышленников и союзников нашел композитор также в лице певцов-солистов, которые помогли ему в рождении и обнародовании новых работ. Среди них и давние пропагандисты свиридовского творчества А. Ведерников, Е. Кибкало, А. Масленников, и впервые приобщившиеся к нему Е. Образцова, Г. Писаренко.

Особого слова благодарности и восхищения заслуживает выдающийся певец наших дней Александр Ведерников — энтузиаст и глубокий истолкователь музыки Свиридова, первый и несравненный исполнитель его новых романсов, песен, ряда других сочинений. Подлинно народный артист Ведерников великолепно ощущает и передает жизненное полнокровие свиридовской музыки, ее возвышенность и серьезность, ее органическую связь с традициями русского фольклора, Глинки, Мусоргского, Бородина. Справедливо написала М. Элик о певце и композиторе, что их объединяют «общие взгляды на искусство, глубокие корни национальной культуры, традиции, наконец, личная дружба. Не удивительно, если имя Ведерникова так же или еще больше свяжется с именем Свиридова, как Фогля — с Шубертом, как

Петрова — с Глинкой, Забелы — с Римским-Корсаковым, Леоновой — с Мусоргским и т. д.»¹.

Первые и некоторые последующие исполнения новых камерно-вокальных произведений Свиридова привлекли к себе особое внимание и тем, что партию фортепиано исполнял автор. Здесь тоже нельзя не присоединиться к сказанному М. Элик: «Свиридов принадлежит к числу композиторов, блестяще исполняющих свою музыку. Беглый взгляд на фактуру его песен, крайне скупую, элементарную, способен вызвать недоумение — а что здесь, собственно, играть? И может быть, необходимо услышать авторское исполнение с его удивительно гибким ритмом и четкой богатой артикуляцией, чтобы до конца понять, какое изобилие красок, звучностей, ярких и нежнейших, звонких и приглушенных, массивных и невесомых, заключено в элементарных «столбах» аккордов, простейшей фигурации или скромных подголосках. Причем колористичность эта не абстрактна, а в высшей степени образна и точна по отношению к каждому данному произведению — достаточно сравнить хлесткие, как пощечины, *staccato* в аккомпанементе к Беранже («Как яблочко румян») и вспыхивающие искорки легчайшего *staccato* в «Финдлее», светлую «колокольность» посвящения «Юным» и мрачную, темную и густую — в кульминации «Голоса из хора»; или вспомнить «влажные», теплые и таинственные звучания разложенного ре-мажорного трезвучия в начале «Осени» или романтическую окрыленность «походки» в «Возвращении солдата». Игра Свиридова — преломление в исполнительстве тех же принципов, которые он проводит в своих сочинениях. Тут царит высокая одухотворенность, отлитая в живую плоть музыки».

Свиридовские сочинения шестидесятых годов не раз уже исполнялись и после их премьер, утвердившись в концертном репертуаре. Особенно часто звучат в разных городах страны «Курские песни».

В эти же годы продолжалась активная и успешная исполнительская жизнь почти всех ранее написанных произведений: вокальных циклов, отдельных романсов и песен, хоров, «Поэмы памяти Сергея Есенина». Десятки раз во многих залах (а иногда и на площадях) можно было услышать «Патетическую ораторию». Вот сочинение, ставшее классикой уже в первое десятилетие своей истории! И не случайно в дни всенародного празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина оратория исполнялась (целиком или в отрывках) едва ли не на всех крупных собраниях, посвященных этой дате. Особо многолюдным и торжественным было исполнение оратории в Таллине в июле 1970 года сводным хором и оркестром под управлением Н. Ярви.

¹ М. Элик. Письма из городов. Ленинград. «Советская музыка», 1969, № 6, стр. 83.

Новой жизнью зажили на эстраде и в педагогической практике некоторые давно написанные произведения Свиридова, завоевавшие теперь популярность благодаря яркому исполнению талантливых артистов. Так произошло с фортепианной сонатой после того, как ее сыграл Р. Керер, с «Детским альбомом», убежденным пропагандистом которого стал Д. Благой.

В шестидесятых годах музыка Свиридова получила международный резонанс. Впрочем, первые ее зарубежные исполнения и отклики на нее в других странах относятся еще к концу пятидесятых годов. В частности, уже тогда о ней начал писать известный французский музыковед, большой знаток русской и советской музыки Р. Гофман.

В начале следующего десятилетия внимание зарубежной музыкальной общественности к творчеству Свиридова было привлечено высоким отзывом о нем И. Стравинского, который во время пребывания в СССР в 1962 году познакомился с «Поэмой памяти Сергея Есенина». Свиридовские произведения стали вызывать за границей все больший интерес.

Триумфом творчества Свиридова стал фестиваль русской и советской музыки во Франции в мае 1969 года, когда в крупнейших залах Парижа с огромным успехом несколько раз прозвучали «Курские песни», хоры и «Маленький триптих». Особенно горячий, поистине восторженный прием у французской публики и критики нашли «Курские песни». Газета «Орор» писала в связи с этим произведением о Свиридове как о композиторе, «обладающем огромным воображением и своеобразным музыкальным почерком».

Вслед за тем во Франции были выпущены пластинки с записями свиридовских произведений: «Пяти хоров» и «Курских песен» (фирма «Патэ Маркони») и «Патетической оратории» (фирма «Шан дю Монд»). В марте 1970 года первая из них получила Большой приз Французской музыкальной академии имени Шарля Кро, а в июне вторая пластинка была награждена Большим призом Академии вокальной музыки. Свиридов — первый и пока что единственный из ныне живущих советских композиторов, чьи записи удостоены этих высоких наград.

В том же году музыка Свиридова многократно прозвучала на IV международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве в исполнении не только советских, но и зарубежных артистов. Ряд его произведений был включен в обязательные конкурсные программы вокалистов.

Быть может, лучшим свидетельством широчайшего признания свиридовского творчества служит то, что его музыка вошла в повседневную жизнь нашего общества, постоянно звучит не только в филармонических залах, но и в классах консерваторий, музыкальных училищ и школ, на концертах самодеятельности, по радио и телевидению. Ее можно услышать не в одних лишь симфонических и камерных

концертах или собственно музыкальных передачах, но и тогда, когда речь идет о больших общественно-политических и культурных событиях.

О творчестве Свиридова много пишут газеты и журналы, причем опять же не только специальные, в чем безусловно отражается большой (и продолжающий расти) интерес к нему самых широких общественных кругов. О том же говорят многочисленные письма его слушателей. Одновременно увеличивается число музыковедческих исследований, посвященных различным проблемам творчества композитора.

Заметным праздничным событием советской музыкальной жизни стало 50-летие со дня рождения Свиридова, отмечавшееся в декабре 1965 года. В связи с этой датой композитор был награжден орденом Ленина. Вторым орденом Ленина он награжден в 1971 году.

В 1968 году Свиридов был удостоен Государственной премии СССР за создание «Курских песен». В 1963 году он стал народным артистом РСФСР, а в 1970 году ему присвоено почетное звание народного артиста СССР.

Еще больший размах, чем в предшествующие периоды, приобрела общественная деятельность Свиридова. В 1962 году он был избран секретарем Союза композиторов СССР, а с 1968 года, после II съезда композиторов РСФСР, возглавил композиторскую организацию Российской Федерации. В 1967 и 1971 годах трудящиеся Белгородской области избрали его депутатом Верховного Совета РСФСР.

Большую плодотворную работу провел композитор в качестве председателя жюри Всесоюзного конкурса вокалистов имени М. П. Мусоргского, члена жюри вокалистов III международного конкурса имени П. И. Чайковского.

Но, конечно, главным содержанием его жизни было и остается творчество. Новыми важнейшими достижениями именно в этой области и определяется в первую очередь значение деятельности Свиридова в современный период.

Начать рассмотрение его произведений шестидесятых и начала семидесятых годов удобно с киноработ. Наиболее значительной из них явилась музыка к двухсерийному фильму «Воскресение» по Л. Толстому (постановка М. Швейцера).

Режиссер решил выдвинуть в этом фильме на передний план образ России. И здесь большую роль сыграла музыка Свиридова. Проходящая через весь фильм широко развитая, выразительная музыкальная тема трагической судьбы Катюши Масловой, многообразная по настроению — и скорбно-сосредоточенная, и патетическая, и полная душевной теплоты и сострадания, характеризует не только героиню, но и окружающую ее жизнь. Эта тема сопровождает кадры с изображением и тюрьмы, и города, и тракта, по которому идут каторжники.

Кульминация фильма — большая сцена движения колонны арестан-

тов через город. В ней наиболее полно воплощена мысль о страданиях русского народа, о его трагедии. И музыка поднимается здесь до истинно трагического величия, потрясает своим эпическим размахом и суровой мощью.

В фильме «Воскресение» немало и других ярких музыкальных страниц. Запоминается, в частности, сцена в церкви. Нежные затаенно страстные и в то же время целомудренно чистые звучания оркестра, накладываясь на молитвенное пение хора, постепенно вытесняют его, и мы понимаем, что чувство любви овладело всей душой Катюши.

Большую самостоятельную ценность представляет также музыка к фильмам «Метель» по повести Пушкина (постановка В. Басова), «Русский лес» по роману Леонида Леснова (постановка В. Петрова) и «Время, вперед!» по повести Валентина Катаева (постановка М. Швейцера). В первом из них Свиридов тонко и очень поэтично воссоздал музыкальный быт пушкинско-глинкинской эпохи. Особенно хороши здесь оркестровое вступление, основанное на теме в духе ямщицкой песни, и вальс.

Музыка к «Русскому лесу» состоит из нескольких номеров лирико-пасторального и народно-жанрового содержания, отмеченных удивительной мелодической красотой. Один из номеров был позднее перенесен композитором в «Маленький триптих» (третья часть), а остальные составили сюиту, предназначенную для исполнения в концертах или по радио.

Наконец, музыка к фильму «Время, вперед!» интересна как сочинение о наших современниках, об энтузиазме строителей нового мира. Слушателям она хорошо знакома по увертюре, отрывок из которой ежедневно звучит по телевидению в качестве позывных информационной передачи «Время».

Из крупных свиридовских сочинений шестидесятых годов первым по времени исполнения явились «Курские песни». Они, по существу, обозначили собою начало нового периода в творчестве композитора и нового важного течения во всей светской музыке.

В основе семи частей этой кантаты лежат подлинные образцы песенного фольклора родины Свиридова — Курщины, взятые из сборника А. В. Рудневой «Народные песни Курской области» (М., «Советский композитор», 1957). Песни эти — старинные крестьянские, принадлежащие к наиболее самобытной, исконной части русского народного творчества. Об этом свидетельствуют и их жанры (лирические протяжные песни, покосные, свадебная, бурлацкая, хороводная), и ладовые особенности. Все они опираются на натуральные диатонические лады: эолийский, либо различные переменные (эолийский — миксолидийский и т. п.), либо, наконец, такие, звукоряд которых ограничен всего четырьмя ступенями, расположенными по целым тонам в диапазоне увеличенной кварты. Этот довольно редкий для русских песен лидийский тетраорд, по-видимому, очень древний, характерен именно для Кур-

щины (фольклористы иногда называют его «курским»). На нем основаны вошедшие в кантату песни «Зеленый дубок»¹, «В городе звоны звонят»² и «За речкою, за быстрою».

Каждая часть кантаты — небольшая пьеса для хора (иногда с солистами) и оркестра, в которой сохранены и напев фольклорного первоисточника, и его текст (целиком или большая часть), и форма (куплетная или куплетно-вариационная). Нет ни развернутых оркестровых вступлений, ни разработочных интерлюдий или заключений. Все внимание композитора (и вслед за ним слушателей) сосредоточено на самих песнях, а в каждой из них — на ее музыкально-поэтическом образе, том глубококом жизненном смысле, какой скрыт в ее словах и музыке, том взгляде на мир, который свойствен ее героям. Обобщающий образ, увиденный и услышанный в народной песне, высвечен лучами композиторской фантазии, придающими каждой линии оригинала еще большую четкость, каждой детали его скульптурной лепки еще большую выпуклость.

Народ высказывается в своих песнях метафорично. Девушка думает о любви, а поет о дубочке и липе. Ее гнетет неволя в чужом доме, а мы слышим жалобу соловушки в золотой клетке. Такой поэтический образ-символ — это краткая, точная и в то же время обобщенная форма выражения мысли. И воплощая в каждой части своей кантаты идею через лаконичный, но необыкновенно яркий и емкий музыкальный образ, Свиридов тем самым претворяет важнейшую особенность народного художественного мышления.

Вот первая песня — «Зеленый дубок». Цветущая липа, о которой здесь поется, — это символ любви, напоминание о милом дружке. И в музыке расцветает, зачаровывая свою красотой, целый волшебный лес. Тихо гудит закрытая литавра, звенят флажолеты засурдиненных скрипок, мягко позвякивают челеста и арфы. Вспоминается другой свиридовский заколдованный лес — из «Поэмы памяти Сергея Есенина» (начало пятой части — «Ночь под Ивана Купала»). Поют одни лишь альти, легким звуком, мечтательно и нежно (им сопутствуют низкие флейты), и одну из их фраз повторяет «воркующий» фагот, чей приглушенный голос доносится словно откуда-то издалека, звучит ласково и таинственно.

Совсем иной образ во второй части: «Ты воспой, воспой, жавороночек». В ее поэтическом тексте всего три фразы. Это призыв к жаворонку воспеть «зимой на прогалинке», «весной на проталинке». У хора (теперь уже у всех голосов) раздается по-весеннему бодрая и упругая, молодецки удалая песня. В оркестре то чередуется с ней, то сопровождает ее совершенно небывалый какой-то звон и

¹ В сборнике А. В. Рудневой она названа «Зеленый дубочек».

² В сборнике — «В городе звоны звонят».

свист: будто ослепительно засияли небеса и что-то трепещущие крылья с размаху рассекают воздух... Маленькая картинка, а от нее веет такой свежестью и увлечением, что буквально дух захватывает.

Песня «В городе звоны звонют» переносит нас с открытого, светлого простора полей в темный терем. Затаенно звучит у басов проникновенный и суровый сказ о матушке, молящейся за свою дочь. Предельно скупа оркестровая фактура: глухие удары тамтама, октава в басах, затем на нее накладывается терция — и все. Представляешь себе строгий в своей значительности, истовости обряд. Лишь в конце (композитор добавил к народной песне несколько фраз) брезжит свет и смягчаются краски. Над тихими аккордами (струнные, арфы, рояль и др.) парят нежные звучания сопрано. Их «оголенные» кварты вызывают совершенно необыкновенное ощущение незащищенности — словно видишь тоненькие, робко тянущиеся к солнцу стебельки полевых цветов. Чудесный образ девичества, целомудренной чистоты!

И вот уже девушки ведут хоровод вокруг своей подруги, ставшей матерью: «Ой, горе, горе да лебедоньку моему» (солирует альт из хора). Движение такое же, как в «Ночи под Ивана Купала» («Как у наших у ворот...») из есенинской поэмы. Песня грустна, трогательно печальна. Но печаль эта светла: женские голоса звучат легко, и узор оркестрового сопровождения предельно прозрачен.

Оживленная картинка народного быта — пятая часть «Купил Ванька себе косу». Ванька любит чужую женку, а «своя стоит, плачет... Ванюшку ругает», — вот о чем говорится в народной песне. На этой основе Свиридов развернул своеобразную сценку: будто поведение героя обсуждается всей «общиной». Вот напев перешел от солиста-тенора к хору, а от него к басу. Снова дружно, разудало грянул хор. Потом из него выделяются поочередно тенора, сопрано, сопрано с альтами, басы. Временами участники сцены подают отдельные красноречивые реплики. «Ругает», — комментируют действие басы. «Рассукин сын», — высказывают общее мнение о Ваньке тенора и басы. Его еще раз подтверждают в конце песни басы, произнося свои слова с укором и некоторым недоумением (здесь к народному напеву добавлена мелодическая фраза со своеобразным, неожиданным заключительным оборотом).

Предпоследняя часть «Соловей мой» — самая протяженная в кантате. Опять, как в четвертой части, поют только женщины и солирует альт. Опять говорится о женской доле, но теперь уже жалоба проникнута тяжелой тоской. Долгий, неторопливый, извилистый напев развертывается на фоне, вновь вызывающем конкретные образные ассоциации с лесом или садом. Как и в первой части, картина намечена поначалу немногими штрихами: тихо гудят басы и звенят арфы и челеста, сумрачно мерцают аккорды низкого дерева. Но есть здесь и нечто новое: в таинственном гуле оркестра появилось внутреннее напряжение, чреватое взрывом.

И вот финал «За речкою» — высшее выражение тех настроений молодецкой удали, что проявились уже в песнях «Ты воспой» и «Купил Ванька». Сам плясовой напев, с его короткими фразами «курского» звукоряда, уже вызывает ощущение какой-то особенной, своеобразной, выходящей за обычные пределы размахистости: всюду вместо кварты тритон! И Свиридов мастерски усиливает впечатление «своеволия». Унисонные запевы басов и мощные громогласные ответы всего хора, вскрики, сопровождаемые «гроздьями» секунд, разнообразные удары и плясовые отыгрыши оркестра — не перечислишь всего, чем создается увлекательнейшая картина «веселой беседашки», пляски, от которой пыль стоит столбом. А за отчаянным весельем чувствуется скрытая грозная сила.

Таковы семь песен, семь частей кантаты. Каждая в своем роде неповторимо хороша. Если же их воспринять подряд, как звенья одной цепи, то они оказываются объединенными общей музыкально-поэтической идеей. За отдельными зарисовками можно увидеть нечто глубокое, серьезное. Перед нами проходит история крестьянской девушки. Она любит, гуляет с милым, выходит замуж, становится матерью, страдает от измены мужа, горюет в «золотой клетке». Проходит через кантату и другая линия — бодрых, весенних настроений. Ее кульминация (финал) — это кульминация всей кантаты. Жизнь идет своим чередом, поглощая горести, и песни продолжают греметь...

Возникает раздумья о судьбе русской женщины, о ее прекрасной душе, о ее возвышенном этическом облике. Картины быта и природы сливаются с этим глубоко человеческим образом.

Так раскрывается перед нами уголок поэтического мира русской народной жизни. Потому столь определенно, непререкаемо исходящее от этого небольшого цикла ощущение значительности и внутреннего единства. И в целом он представляет собою нечто совершенно новое в русской музыке: не сюита, не «венки» из фольклорных обработок, а возникшее на основе подлинных народных песен самостоятельное, цельное по замыслу произведение, прочитанное одной большой мыслью и в полной мере заслуживающее называться кантатой.

Новизна свиридовской кантаты определяется и некоторыми другими особенностями подхода композитора к народным песням.

Претворение русского фольклора в крупных музыкальных жанрах — одна из магистральных линий отечественной музыки. Ее мастерами сделано в этой области так много замечательного, что может показаться, будто в наши дни здесь нельзя уже сказать ничего принципиально нового. Но если в искусстве какие-либо традиции сохранили свою жизненность на протяжении нескольких эпох, то, значит, сегодня они должны быть не только продолжены, но и обновлены.

Русская музыка знает два различных (хотя и перекрещивающихся постоянно на практике) метода воплощения народной песни в профессиональном творчестве, две основные традиции в этой области. Один

метод — обработка песни. Напев берется в полном объеме, обычно со словами, и композитор видит свою задачу в том, чтобы сохранив его неизменным, вывить и подчеркнуть содержание самой песни, полнее показать ее своеобразие, ее красоту. Характерные представители этой традиции — кучкисты. Другой метод — разработка, развитие песни, ее симфонизация. Здесь на первый план выступает не объективное, а субъективное начало, выражение посредством народной песни личного отношения композитора к миру. В этом случае напев нередко берется без слов, в качестве инструментальной темы, и не обязательно в полном объеме. Он преобразуется, меняет свой облик и смысл. Характерный представитель этой традиции — Чайковский.

Каждый из двух методов имеет свои сильные стороны и исторически оправдал себя. Но получилось так, что в последние десятилетия интенсивнее и интереснее развивается второй из них (разработочный), тогда как первый, несмотря на отдельные, порою исключительно яркие находки (вроде прокофьевских обработок), привлекал к себе меньшее внимание композиторов, понемногу увядал и хирел. Между тем обработка (а не только разработка) фольклора — тоже очень ценная традиция нашей музыкальной культуры, со своими прочными корнями и глубоким внутренним смыслом.

Глинка мечтал «разукрасить простую народную песню». «Разукрасить» — значит представить ее в самом возвышенном, поэтическом виде, раскрыть для слушателей ту дивную красоту, что заключена в ней. (Так, исходя из общего понимания эстетики Глинки, можно истолковать его слова). И когда Глинка прикасается к народной песне, она действительно расцветается поистине волшебными красками. Одновременно становится «зримым» ее образное содержание. Гений композитора позволяет нам словно бы увидеть людей, поющих эту песню, ту жизненную обстановку, в которой она звучит, а иной раз — и детали пейзажа или портрета, заключенные в ее словах и напеве.

Именно эту глинкинскую традицию продолжили и обогатили композиторы «Могучей кучки». Классический образец — «Сборник русских народных песен» Балакирева (1866), где едва ли не каждая обработка — это небольшая программная пьеса, миниатюрная жанровая или пейзажная зарисовка, раскрывающая образ песни.

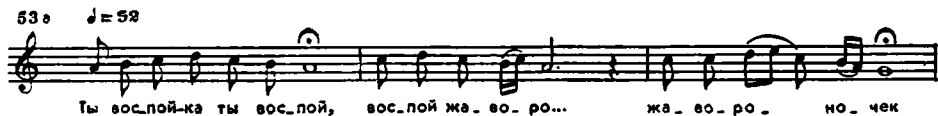
В наши дни старые, привычные приемы обработки русских народных песен — гармонические, фактурные, тембровые — заметно утратили привлекательность для большинства композиторов. Используемые бесчисленное множество раз и зачастую — пассивно, эпигонски, они, видимо, во многом исчерпали уже свою выразительность. С другой стороны, велик соблазн приложить к народной песне огромное количество новых средств музыкального языка, найденных в последние десятилетия. Но тут композитора нередко ждет разочарование: многие из этих средств оказываются неподходящими для русской песни, совершенно чуждыми ее природе.

Не в этом ли одна из причин кризиса, который еще совсем недавно переживался жанром народнопесенной обработки? И не значило ли совершить революционный шаг в музыке, выведя в этих условиях жанр на новый путь и убедительно доказав его жизнеспособность? Такой шаг сделал Свиридов в «Курских песнях».

По внешним признакам все части этой кантаты представляют собой обработки. Сопоставляя их с оригиналами, видишь, однако, что композитор гораздо активнее, чем это принято в данном жанре, выразил в них свою собственную позицию, внося в фольклорные напевы то мелкие, а то и весьма существенные изменения. Правда, в первой и четвертой частях отступления от записей, приведенных в сборнике Рудневой, минимальны: чуть иначе сгруппированы ритмические доли, кое-где переставлены тактовые черты. Но в остальных случаях композиторское вмешательство более заметно: частично изменен мелодический и ритмический рисунок ряда фраз (вторая, третья, шестая части), введены новые музыкальные фразы, отсутствующие в оригинале (третья, пятая, седьмая части).

Особенно ощутима самостоятельность свиридовского отношения к народному образцу во второй, пятой и седьмой частях кантаты: здесь стал иным жанр песни.

«Ты воспой-ка, ты воспой, жавороночек» поется в Курской области как «тягальная» (мужская протяжная) песня, медленная, в свободной манере (в сборнике даже не обозначен тактовый размер).



Свиридов несколько упростил, «выпрямил» контуры напева, «уложил» его в четкий четырехдольный метр, втрое ускорил темп, ввел вихревые отыгрыши оркестра, и в итоге жалобная лирическая песня превратилась в бодрую молодецкую (см. пример 536).

«Композитор и не пытался точно воспроизвести песню или дать к ней своей музыкой исторический комментарий. Он создал самостоятельное произведение, глубоко национальное по образности, интонационно уходящее в седую древность, но дышащее вечно молодой и буйной весенней силой. Это другая песня, другой жавороночек, но это подлинно народное восприятие весны, открывающей дорогу новой жизни. Это свободное обращение с текстом песни и замечательное проникновение в его неустаревающий подтекст, который намного старше и долговечнее опущенного Свиридовым сюжета»¹.

¹ И. Земцовский. О народном у Свиридова (К методике изучения народнопесенных истоков музыкального языка). В сб.: «Георгий Свиридов». М., «Музыка», 1971, стр. 397—398. Как указывает Земцовский, народный «Жавороночек» — лирическая тюремная песня.

536 Светло, празднично

С. *f* ил *rosso ten.* *ten.* *ten.*
 Ты вос_пой, ты вос_пой, вос_пой, жа_во_ро... жа_во_ро_но_
 А. *f* ил *rosso ten.* *ten.* *ten.*
 ил *rosso ten.* *ten.* *ten.*
 Т. Ты вос_пой, ты вос_пой, вос_пой, жа_во_ро... жа_во_ро_но_
 Б. ил *rosso ten.* *ten.* *ten.*

f Ob., Fag.
 Archi
f *pp* *pp* *pp* *pp*

_чек.
 _чек.

ff marcato
sempre
 6 6

В результате аналогичных сдвигов темпа неторопливая трудовая («покосная») песня «Да купил Банька, Ванька себе косу» преобразовалась в подвижную сценку (ускорение в полтора раза), а плавная хороводная («таночная») «За речкою, за быстрою» (курский вариант общеизвестной «Веселой беседушки») — в лихую пляску (ускорение вдвое).

Надо добавить к этому изменения хоровой фактуры в большей части песен: народное многоголосие изложено Свиридовым по-своему, местами прибавлены новые подголоски.

Отступления от первоисточников в «Курских песнях» неодинаковы по масштабу и значению. В большинстве случаев они не выходят за пределы обычной для народного искусства импровизационной вариантности: сами народные певцы «прочитывают» знакомую песню каждый раз в чем-то по-новому. Более смелый шаг — «переиначивание» жанра. Но и оно, в конечном счете, не противоречит эстетике фольклора. Ведь жанр народной песни определяется ее жизненным назначением и может меняться при изменении условий бытования. Как и всякий композитор, создающий на фольклорном материале концертное произведение нефольклорного жанра, Свиридов перенес трудовую, хороводную, лирическую и прочие крестьянские песни в иную среду, в другую обстановку. Вполне естественно, что они приобрели иные жанровые признаки, отвечающие их новому назначению — быть частями циклического произведения, выражающего самостоятельную, оригинальную мысль автора.

Кстати говоря, преобразование жанра народной песни при ее использовании в профессиональной музыке имеет давнюю историю. Оно встречается, например, у Мусоргского (так, народная лирическая песня «Что не ястреб совыкался» превратилась в «Борисе Годунове» в иронически-величальный хоровод «Не сокол летят по поднебесью», а былина «О Вольге и Микуле» в страстную проповедь Варлаама и Мисаила), у Римского-Корсакова (хороводная «Как под лесом» стала героической песней вольницы в «Псковитянке», а былина «Высота ты, высота поднебесная» — удалой песней Садко и его дружины) и у других русских классиков.

Таким образом, ново в «Курских песнях» то, что Свиридов объединяет традиции и обработки народных напевов, и их разработки. Он порою активно преобразует эти напевы ради наиболее полного и четкого выражения собственной идеи, своего индивидуального отношения к миру. Но его отношение к действительности, к народной жизни вплотную соприкасается и, в конце концов, совпадает с тем, какое высказано в фольклоре, то есть с мировоззрением и мироощущением самого народа.

Свиридовская кантата нова также по музыкальному языку, по гармоническому и оркестровому стилю. Собственно говоря, новизна эта не абсолютная, так как многие приемы выразительности были уже открыты или намечены композитором в предшествовавших произведе-

ниях, и прежде всего в «Поэме памяти Сергея Есенина». Именно это сочинение вспоминается время от времени, когда слушаешь «Курские песни». Но теперь некоторые из найденных в поэме выразительных средств (в частности, гармонических), сложившихся на основе оригинальной мелодики Свиридова, впервые приложены к подлинным образцам фольклора. Для музыкального языка композитора это было еще одним своеобразным «испытанием на народность». И оно выдержано блестяще: свиридовское органически слилось с народным.

В то же время «Курские песни» кое в чем и отличаются от есенинской поэмы, являя собою первый (по времени обнародования) пример нового свиридовского стиля, определившегося в шестидесятых годах. Эта кантата гораздо скромнее по масштабам, чем предыдущие оркестрово-хоровые монументы. Ее ткань прозрачнее, краски сдержаннее, мысль выказана повсюду сжато, лаконично. Ораториальный размах, развитая повествовательность и сценичность, фресковое письмо уступили место афористичности, песенной обобщенности, технике миниатюры.

Очень строг и свеж гармонический язык кантаты. Продолжая искания Мусоргского, Бородина (отчасти также Дебюсси и Стравинского) в области натурально-ладовой гармонии, свободной от традиционной функциональности европейского мажоро-минора, Свиридов использует разнообразные квартовые и секундовые созвучия, би- и полифункциональные комплексы, имеющие чисто колористическое значение.

Особенно интересно гармоническое сопровождение напевов, основанных на «курском» тетраорде («Зеленый дубок», «В городе звонят», «За речкою, за быстрою»). Как правило, оно строится исключительно из звуков этого же тетраорда. Так, в первой части кантаты на постоянном органном пункте тоники (за нее принят нижний звук тетраорда) либо чередуются, либо накладываются друг на друга две терции, образованные I—III и II—IV ступенями лада (при наложении получается «звуковая гроздь» из трех больших секунд).

Нежно, прихотливо $d=56$

54 *Альты dolce pp*

Зе-ле-ный ду-бо-к, зе-ле-ный ду-бо-о-к

Fl. Cl

p cantabile

ли - пе - зе . ве . не . е

Archi

В третьей части в качестве тонической педали в басу выдерживается третий звук такого же тетракорда, а затем к нему прибавляется октавой выше терция из второго и четвертого звуков:

Сосредоточенно и таинственно $\text{♩} = 76$

35 Басы

Ма - гуш - ка бо - гу мо - ли - тса.

p

До - чень - ка бла - сла - вя . е - тса:

В седьмой части тоникой опять служит низший звук, а единственный (!) в сопровождении основного напева аккорд — тонический — включает либо терцию, увеличенную кварту и (отсутствующую в напеве) квинту от него (на протяжении всей части), либо еще и секунду, то есть все звуки тетрахорда (заключительный аккорд):

56 a

C. Ой, пе... ли,

A. Ой, пе... ли,

T. Ой, пе... ли,

B. Ой, пе... ли,

Fiati Cor
Archi pizz

56 c

fff v secco

Таким образом, гармония служит концентрированным, сгущенным выражением ладовой структуры напева, проекцией горизонтали на вертикаль. Это дальнейшее развитие тех принципов гармонического раскрытия русской песни, которые были найдены Глинкой и кучкистами

В последней части «Курских песен» весьма интересна также гармоническая структура вставленного композитором в народную песню эпизода с хоровыми возгласами «Ой, ой, ой...» (он повторяется без слов, только у оркестра, в самом конце части). Данная структура является и подобной и одновременно дополняющей по отношению к тому, что ее окружает. Звучащие здесь «гроздьи» состоят из четырех прилегающих одна к другой больших секунд, но не тех, которые имеются в основном напеве, а отстоящих от них на полтона, соседних с ними. Басом же служит *ля-бемоль*, тоже отсутствующий в напеве, но принадлежащий к его же большесекундовому ряду (а не к тому, на котором основаны «кластеры»). *Ля-бемоль* в лидийской си-бемольной

тональности совершенно аналогичен педали на *до-бекаре* среди ре мажора в «Камаринской». Но из одного звука, имевшегося у Глинки, здесь вырос целый комплекс.

С добавлением *си-бемолья* (он появляется в гаммообразном движении труб и тромбонов при повторении эпизода) образуется полный звукоряд мелодического ля-бемоль минора¹, объединяющий в себе элементы обоих большесекундовых рядов (два звука из одного ряда, остальные — из другого). Синтез двух принципов — подобия и дополнения получает тем самым наиболее полное выражение:

В целом гармония «Курских песен» скупа в своей изысканности и изысканна в своей скупости. То же самое можно сказать об оркестровой фактуре и об инструментовке. Фактуру нередко составляют одни лишь обнаженные унисоны или «брошенные» созвучия-пятна, оказывающиеся совершенно достаточными для воплощения гармонии. В то же время достигается особая прозрачность оркестровой ткани, позволяющая бережно, без нажима донести до слушателей все краски хорового звучания, которое, в свою очередь, отличается огромным богатством оттенков, тончайшим использованием тембровых и артикуляционных ресурсов певческого исполнительства.

Исключительна в свиридовской кантате роль оркестрового колорита. Инструментальные тембры будят воображение слушателей, рождают многообразные образные ассоциации, углубляя подтекст музыки, придавая каждому ее образу еще большую объемность. При этом богатство фантазии сочетается в оркестровке кантаты с виртуозным расчетом и камерной рафинированностью. Краски отобраны очень строго, использованы весьма экономно.

Как сказал Д. Шостакович, в «Курских песнях» «нот мало, а музыки

¹ Правильнее считать его звукорядом «второй диатоники». См.: А. Сохор. О природе и выразительных возможностях диатоники. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 4, Л., «Музыка», 1965.

очень много»¹. Вряд ли нужно доказывать, что в этом случае написать мало нот куда труднее, чем много. Ведь только наивные люди полагают, что легче сочинить поговорку, чем поэму...

Соединяя в себе насыщенность содержания с немногословием формы, крупность мыслей с утонченностью выражения, кантата Свиридова являет миру красоту русских песен, увиденных и показанных через увеличительное стекло огромного таланта. В этом и современность и непреходящее историческое значение этого произведения.

Сразу вслед за ним появились новые песни на стихи С. Есенина — «Деревянная Русь».

«Деревянная Русь» существует в двух авторских вариантах, отличающихся друг от друга лишь исполнительскими средствами: как «маленькая кантата» для тенора, мужского хора и симфонического оркестра и как вокальный цикл для тенора (с участием баса) и фортепиано. В основу дальнейшего изложения взят первый из них.

«Маленькая кантата» на есенинские стихи — одно из самых, на первый взгляд, традиционных сочинений Свиридова. Но в действительности — одно из самых новаторских. Только новизна его не выставляет себя на показ, не кричит о себе, а скромно притаилась в глубинах образного замысла, в изгибах музыкальной речи, в особенностях жанрового строя и склада этого цикла.

При первой встрече с ним его герои, сюжетные мотивы, картины кажутся давно знакомыми по другим есенинским циклам Свиридова — «Поэме памяти Сергея Есенина», «У меня отец — крестьянин». Вновь здесь — есенинская, старая, патриархальная Русь. Вновь перед нами — прощание «крестьянского сына» со своей деревней (первая часть), пейзаж родимого края — заброшенного, полного таинственной поэзии (вторая часть), раздумья о судьбах России (четвертая часть). И лишь фигура молящегося смиренного странника (третья часть) не встречалась раньше у Свиридова.

Но ставшие уже привычными для свиридовских слушателей образы предстают в «Деревянной Руси» несколько в ином освещении. Нет в этой кантате внешнего действия, нет и драматических конфликтов. Тихое струение неяркого, ровного света, сосредоточенность, созерцание и размышление, взгляд в глубь себя и ввысь, утверждение духовной чистоты, просветленности и возвышенности как непреходящих нравственных идеалов — вот что выступает здесь на первый план, делая «Деревянную Русь» замечательным образцом свиридовского творчества нового периода.

Подстать этому и средства выражения. Формы кантаты кратки, письмо больше напоминает миниатюру, а не фреску, краски чисты, тонки и нежны, как на иконах Андрея Рублева. Сохранена прежняя

¹ Дмитрий Шостакович. Звучат «Курские песни». «Известия», 1964, 19 июня, стр. 6.

интонационная основа: ее образует сплав характерных оборотов русских крестьянских песен различных жанров и частично бытового романса. Но отбор интонаций, гармонических и фактурных приемов стал еще более строгим. Можно написать целое исследование о том, с каким разнообразием, с какой поразительной чуткостью, свободой и изящной простотой деталей передает Свиридов самую суть, самую душу русских народнопесенных (натуральных) ладов, мелодических форм, гармонии, голосоведения и многоголосного склада (с подголосками, меняющимся числом голосов, их схождением в унисон и т. д.). И во всем не только нет явных излишеств, но и из достаточного-то взято лишь самое необходимое, самое минимальное. Перед нами, по существу, образец нового русского стиля — строгого, зрелого и очень свежего.

В оркестровке много света и воздуха, разнообразно представлены издавна близкие композитору стихии русской свирельности и колокольности, но тоже почти всюду в тонком, прозрачном звучании. Многочисленны «пустые» интервалы (квинты, октавы), разрежающие звучность и сообщающие ей архаическую окраску. При тройном составе оркестра (что не позволяет назвать кантату камерной) с большим количеством колористических инструментов (среди них излюбленные Свиридовым звенящие и бряцающие — треугольники, колокольчики, колскол, челеста, две арфы, фортепиано) партии тщательно дифференцированы (во второй части, например, первые скрипки разделены на двенадцать партий). Полное *тутти* встречается лишь на последних страницах финала, а до этого в каждый даваемый момент играют всего лишь по несколько инструментов, главным образом деревянных (вспомним название цикла!). Только в финале вступает мужской хор, в трех же предыдущих частях поет один солист.

Скромные размеры и близкий к камерному стиль есенинской кантаты никак не предопределяют, однако, масштабов ее внутренней содержательности. Напротив, эта содержательность измеряется самой крупной меркой.

Показательна в данном отношении уже первая часть цикла — «Прощай, родная пуща...». Небольшая песня, всего лишь четыре восьмитакта с кратким вступлением, вмещает значительный и емкий образ.

Общий характер музыки автор определил (ремаркой в сольном варианте цикла) как оживленный и светлый. Уже вступительный свирельный наигрыш флейты и кларнета звучит при всей прихотливой смене-игре устоев, а тем самым и ладовых наклонений, мажорно (хотя подразумеваемая тоника *ре* ни разу не появляется). Далее также господствуют мажорные тональности (*ре*, *ля*), и даже в самом конце вместо ожидаемого фа-диез-минорного трезвучия возникает одноименное мажорное. Ритмом бодрого шага пронизана почти вся песня, особенно же первая половина первого и аналогичного ему второго периодов.

Эта музыка напоминает обращения к русской природе в песнях-«ди-
фирамбах» «В сердце светит Русь» и «Рыбаки на Ладоге», хотя в новой
кантате эпический размах гимна сменяется оживленностью подвижной
песни.

56 **Бодро** $\text{♩} = 100$

Об.

Fag.

Тенор
соло

Про - щай, ро - д' - не - я пу - ща, про

сти, але - той ро - д' - ник. Плы -

вут и рвут - ся гу - чи о сол - неч - ный сош - ник.

Хоть и грустна разлука с местами, где вырос герой, и в будущей
жизни ему «не избегнуть бури, не миновать утрат» (эти важные слова
оттенены в музыке модуляцией в параллельный минор), он выходит

в дорогу со светлой верой в грядущее, ибо ему как путеводная звезда освещает путь его идеал. И в последнем четырехтакте вокальная линия на словах «прозвенеть в лазури» плавно взлетает вверх и останавливается на единственном в песне выском *ля*, поддержанном и подчеркнутым средствами гармонии (полифункциональный комплекс) и оркестровки (этот момент напоминает такие же кульминации в двух упомянутых песнях — «дифирамбах»). Вот вершина песни, вот источник призывающего ее света.

Вторая часть «То пи да болота...» — пример тончайше выпsanного композитором лирического пейзажа, в котором внешнее и внутреннее, изображение и экспрессия, приметы природы и чувства художника образуют такое же единство, как и в стихах Есенина, на полотнах Левитана. Господствует при этом выражение, эмоция, а не звукопись. Изобразительного здесь еще меньше, чем в аналогичной части «Поэмы памяти Сергея Есенина» — «Край ты мой заброшенный». И образ, и мысль, и чувство сосредоточены в напеве народнопесенного склада (в интонационном и ладовом отношении и по принципу развития — вариантному он родствен русским крестьянским песням, а ритмически и композиционно — городским). В нем — не только грустное раздумье, но и побеждающая эту грусть, просветляющая умиротворенность (характерны и дорийская секста, и постоянная миноро-мажорная переменность в мелодии, и заметное преобладание мажорных или биладовых, но с мажорной основой в басу гармоний). Как и в стихах, описывается и воспевается край хоть и забытый (не героем, а богом и людьми), но родной, и в самом пейзаже, в отличие от того, какой нарисован в стихотворении «Край ты мой заброшенный», нет ничего, что навевало бы щемящую тоску. Он завораживает, настраивает на глубокие думы.

Композиция части внешне очень проста: четыре куплета, которым предшествует предельно краткое вступление — один звук засурдиненной валторны. Каждый новый куплет отличается от предыдущего: вариантно изменяется напев, варьируется гармонический план, фактура постепенно уплотняется, насыщается лаконичными подголосками, все новыми и новыми тянущимися нотами и аккордами духовых, создающими ощущение простора, дали. Но развитие, только количественное, а не качественное, приводящее к «тихой кульминации» в конце, не нарушает общего впечатления вековой неподвижности, застылости всей картины.

Музыка приходит в некоторое движение только с началом третьей части — «Я странник убогий...», где устанавливается мерный неспешный ритм шага. Герой этой части — отшельник, словно сошедший с картин Нестерова, живущий одной жизнью с природой, полный благодной и чистой веры. Песнь его свободна, вольна, как он сам, как та птица, «касатка степная», пению которой подобен его напев. Сколько здесь широких, размашистых, прихотливых мелодических ходов, сколько

импровизационной свободы в изменениях коротких фраз при повторах! И вновь, как в первой части, подчеркнута устремленность духа вверх. На словах «в синеву» мелодия взлетает к своей вершине, а с нею вместе возносится и сопровождающий аккорд флейт и кларнетов.

Первые три части образуют два контрастных раздела кантаты. Один из них — первая часть, высказывание героя, уходящего в новую жизнь. Здесь царят бодрость, свет, движение. Можно различить в музыке два начала: декламационно-«кличевое», связанное с энергичным ритмом и аккордовой фактурой, и собственно песенное, переданное унисонными распевами. Первое рождает ассоциации с образами человека и массы, народа, второе — с пейзажем, с просторами Руси, зовущими вдаль.

Другой раздел — вторая и третья части, родственные (хотя и не тождественные) по содержанию, написанные в одной тональности, соединенные общим аккордом. Это думы, которые оставляет позади себя уходящий, картины, которые он видит, прощаясь с прошлым. Здесь в музыке расцветает песенное начало. Но появляются в оркестре и новые звучания — хрустально-звенящие, колокольные, притом приглушенные, чуть слышные (вторая часть).

Финал — «Не ищи меня ты в божьих...» — еще один самостоятельный раздел цикла, в котором мотивы обоих предшествующих обобщены, развиты, подведены к новому итогу. Три музыкальных элемента лежат в его основе. Первый — мощные колокольные удары (колокол, колокольчики, треугольник, аккорды фортепиано, которому композитор предписывает звучать «колокольно», арф и челесты, а далее — и духовых). Эти ослепительные звоны, выросшие из тихих, таинственно-волшебных звучаний челесты во второй части, очевидно, символизируют, как обычно у Свиридова, величие Родины и ее высокое призвание.

Остальные два элемента также имеют свою «предысторию» в кантате. Так, декламационно-«кличевое» начало из первой части претворилось в финале в зычную тему мужского хора «Наша вера не погасла...», где о первоначальном образе напоминают мажор, ритм бодрого шага, повторяющиеся высокие звуки в мелодии, и аккордовая фактура.

Как справедливо отмечает Д. Фришман, «сопровождающий духовой ансамбль (трубы, валторны, туба) дополняет впечатление энергичной праздничной приподнятости. Есть тут определенная связь и с воодушевленностью древних культовых гимнов (что в смысловом отношении сопрягается с поэтическим текстом), вплоть до конкретных музыкальных ассоциаций»¹.

¹ Д. Фришман. О художественных открытиях в «Деревянной Руси». В сб.: «Георгий Свиридов». М., «Музыка», 1971, стр. 368.

59 **Бодро** $\text{♩} = 144-152$

2 Cor

3 Tr-be

Tuba

Хор

f > Тен. II

Не . ша ве . ра не по . гас . ла,

f > Басы I II

сва . ты пе . сни и псал . мы.

Не погасла, а, напротив, набралась сил, возмужала, окрепла та вера, с которой отправился в новую жизнь герой начальной песни. Что же это за вера? Во что? И как прямое продолжение аккордовых фраз ответом звучит третий элемент музыки финала — унисонный

распев (в нем соединились первые тенора из хора и солист): «Льется солнечное масло на зеленые холмы». Это те же холмы, те русские просторы, которые аналогичным образом в сходных унисонных фразах (и тоже дублируемых деревянными!) воспеты в первой части.

60

Picc. *mf dolce*

Fl. *mf dolce*

Ob. *mf dolce*

Cl. *mf dolce*

Fag. *mf dolce*

Тенор соло
« ые тенора *f legato*

Льет ся сол_неч_но е мас_ло на зе_ле_ны_ е хол_мы.

Предметом и источником веры оказывается родная земля. И, словно подтверждая это, снова вступает со своей молодецкой темой хор: «Верю, родина, и знаю, что легка твоя стопа...».

Такое понимание веры существенно иное, чем в предыдущих частях цикла, и особенно третьей. Там была вера лишь в бога, а здесь: «Не одна ведет нас к раю богомольная тропа» — и далее еще определеннее: «Не ищи меня ты в боге...». В духовный мир героя, а вместе с тем и в концепцию произведения, помимо этического и религиозного чувства, помимо любви к родной природе, входит нечто новое: мысль о социальной борьбе. У Есенина она выражена образами плача, тюрьмы, каторги — того, что ждет «разгадавших новый свет», а затем и утверждением стихийного бунтарства: «Я пойду по той дороге буйну голову сложить». Не следует, разумеется, понимать его в том смысле, что поэт отказывается от прежнего своего кредо. Но утопическая надежда найти счастье в отшельничестве, в идиллическом слиянии с при-

родой и богом давно разрушена жизнью и ее грозными конфликтами. И рядом с богомольной тропой резко обозначился другой путь, в котором «в одном лишь счастья нет»: путь страдальцев за народ и бунтарей.

Многогранную, далекую от однозначности (но и от философской и социальной четкости) концепцию поэта композитор не просто принимает, а освещает несколько на иной лад. Строки о «другом пути» и «новой вере» выражены в музыке теми же мелодическими интонациями, какие раньше связывались с обобщающим образом русских просторов. Начиная со слов «Он закован в белом плаче...» и до конца части, вся вокальная партия строится только на третьем музыкальном элементе финала (унисонный распев), выдержана только в одноголосном движении (иногда с октавным дублированием голосов). Изменения мелодической линии и ладового наклонения, гармонизация и исполнительские оттенки придают прозрачно светлым прежде фразам суровый колорит, насыщают их экспрессией. Но все-таки их можно легко узнать. Перед нами та же самая страна, та же Русь, только обернувшаяся к нам новой стороной, — не деревянная, а каменная и железная...

С унисонными мелодическими фразами теперь сливаются оба остальных элемента финала: колокольные звоны (на кульминации и в самом конце части) и «маршево-хоровые» аккорды. А взлет мелодии к *ля* в самый момент кульминации («Не ищи меня ты в боге...») заставляет вспомнить аналогичные «возносы» голоса в первой и третьей частях в те моменты, когда говорилось об устремлении духа вывсь, в «синеву», в «лазурь». Все, таким образом, собрано вместе, все обобщено в заключение цикла. И смысл этого обобщения в том, что расставаясь с уходящей в прошлое деревянной Русью, сознавая неизбежную ограниченность и обреченность прежней ее жизни, герой кантаты берет с собой в будущее, как завет своей земли, высокую духовность и негасимую веру в то вечное и святое, что обозначается для него словами «Росѣія», «Родина».

Маленькая есенинская кантата Свиридова — поистине удивительный пример редчайшего умения вместить в рамки совсем небольшого произведения огромное многослойное содержание. Творческий принцип композитора, который можно определить как выражение в малом — большого, в скромном — глубокого, в простом — сложного, воплотился здесь в классически стройном и завершенном виде.

Вторая (по времени окончания) из «маленьких кантат» шестидесятых годов, после «Деревянной Руси», — «Снег идет» для женского хора, ансамбля мальчиков и симфонического оркестра на слова Б. Пастернака. Поэт этот, близкий в своей жизни к музыке и музыкальный в своих стихах, тем не менее, по-видимому, еще ни разу не привлекал раньше внимания композиторов (единственное исключение — М. Черемухин). Свиридов, таким образом, вновь выступил первооткрывателем, причем не в фигуральном, а в буквальном смысле слова.

Из разноликого, богатого и серьезными раздумьями, и велико-
 лепными по своей точности картинами природы, и сложными образными
 ассоциациями поэтического наследия Пастернака Свиридов взял три
 стихотворения, относящиеся к его последнему, наиболее «классическому»
 периоду творчества. При внешней несвязанности между собой они объ-
 единены внутренне темой «художник и время».

Размеренный безостановочный ход времени — нечто неуловимое и
 отвлеченное — представлен в первой части кантаты («Снег идет») в
 зримом образе непрерывно падающих снежинок. Сопрано и альты,
 попеременно вступая, тихо и монотонно повторяют одни и те же звуки
 (либо *фа-диез*, либо *ля* — только эти две ступени и использованы в
 вокальной партии всей части). В оркестре же — завсраживающая своей
 неизменностью остигатная последовательность двух зыбких аккордов-
 пятен, которая лишь иногда (при переходе в вокальной партии с *фа-
 диеза* на *ля*) сменяется другой, но точно такой же по характеру.
 И в каждой из них имеется задержание, которое разрушается нисхо-
 дящей баюкающей малосекундовой интонацией:

Commodo $\text{♩} = 98-100$

61 Альты *p*

Снег и _ дет, снег и _ дет, снег и _ дет, снег и _ дет...

К бе _ лым звез _ доч _ кам в бу ре _ не _ ты _ нут, ся цве _ ты го _ ра _ ни

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия имеет следующие ноты: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Лирика: за о_кон_ный пе_ре_плет. Снег и_дет, снег и_дет. Динамики: *ten*, *pp*, *ten*. Фортепиано имеет ритмический рисунок в правой руке и более активную линию в левой руке.

Хор произносит говорком, как заклинание: «Снег идет, снег идет...». И хотя в стихах названы многие предметы, намечены различные образы, музыка сосредоточена на одном: она передает ровное кружение метели. А это символ мерно текущего времени:

Снег идет, густой, густой.
 В ногу с ним, стопами теми,
 В том же темпе, с ленью той
 Или с той же быстротой,
 Может быть, проходит время.
 Может быть, за годом год
 Следуют, как снег идет
 Или как слова в поэме.

Последняя строка, выделенная в музыке (ее поет сопрано соло), связует ритм времени с ритмом поэзии. Отсюда протягивается нить ко второй части кантаты — «Душа», где речь идет о поэте и его творчестве. В ней говорится о горьком долге художника нести в себе все печали человечества, быть летописцем его тягот и утрат, оплакивать безвинно страдавших и погибших.

Свиридов и до того часто утверждал в своем творчестве мысль о многообразных и высоких предназначениях поэта. На сей раз затронуто лишь одно из них. Но и оно по-своему важно и необходимо, в нем тоже проявляет себя ответственность художника перед современниками, обществом, эпохой.

Большая и сложная мысль выражена, как то свойственно Свиридову (особенно шестидесятых годов), в песне-обобщении. Она очень печальна, эта песня души и о душе, но сдержанна, тиха, ровна. Предельно скупое оркестровое сопровождение с долго тянущимися неподвижными басами и почти непрерывной тонической педалью в среднем

голосе усиливает ощущение полнейшей внутренней сосредоточенности, отрешенности от всего внешнего, суетного. Однообразно вращается (вокруг квинты минорного лада) простой трехдольный напев в духе русской городской песни. Поздний Пастернак нередко высказывает философские мысли, отталкиваясь от самого «заземленного», бытового образа. И Свиридов тоже приходит к высокому обобщению, основываясь едва ли не на шарманочном наигрыше (впрочем, в этом у него есть достойный предшественник: вспомним шубертовского «Шарманщика»!).

Однако за внешней простотой таится богатство оттенков, ибо простота, как всегда у этого автора, есть результат обдуманнейшего и точнейшего отбора средств. Форма песни куплетная, с оркестровыми ригурнелями, но все куплеты несколько отличны друг от друга, а ригурнели расположены не симметрично. Тонко изменчив и подголосок кларнета. Наконец, в басу, где все устойчивые функции опираются на звук *си*, а все неустойчивые — на *ля* (в *си* миноре!), иногда вдруг появляется еще одна ступень — *соль-диез*, и это каждый раз становится «гармоническим событием», подчеркивая вместе с тем наиболее драматичные моменты текста.

Монотонное кружение во второй части кантаты напоминает о ровном ходе времени в первой. Есть между ними и прямая переключка: когда в стихах встречается сравнение души поэта с мельницей, которая перемалывает все виденное, то на слове «перемолов» в мелодии появляется точно такое же повторение одного звука (и именно *фа-диез*), какое мы слышали на всем протяжении первой части. Время проходит через душу художника, и их ритмы совпадают...

Третья часть — «Ночь» противостоит обоим предыдущим. После их сумрачного *си* минора — сверкающий до мажор. После низких регистров женских голосов — звонкие мальчишеские дисканты (лишь временами к ним присоединяются со вторым голосом сопрано или альты). После сосредоточенности в себе — взгляд всвне: в бездонную глубину неба, на ночную землю.

Через всю часть «идет без проволочек» быстрое, «подстегивающее» движение легких, отрывистых аккордов. Время уже не шествует, а бежит, летит. Подчиняясь этому бодрому пульсу, парит над аккордами тоже легкая, прозрачная мелодия, такая наивная и бесхитростная, какие бывают у Шуберга (возникает и более определенная ассоциация с «Форелью»). Она опирается на простые гармонии, среди которых все время возвращается тоника, и состоит из коротких симметричных фраз, складывающихся в абсолютно одинаковые куплеты (только в самом конце, при заключающем всю часть повторении второй половины последнего куплета, изменяется мелодический каданс: голос идет неожиданно вниз, и этим в напев вносится трогательная детская важность, серьезность).

Poco allegro $\text{♩} = 132$

62 Дисканты
сопрано соло

Идет без проволочки и та-ет ночь, пока над

mf легко

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Poco allegro' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' and 'легко'.

спящим миром летчик уходит в облака. Он

mf

Сопрано

simile

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the instruction 'Сопрано' and the dynamic 'mf'. The piano accompaniment is marked 'simile'. The piano part features a consistent rhythmic pattern of chords.

потопулету мане, ис-чезает струе, став

легко

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'легко'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

крес- ги ком на тка- ни и мат- кой на бель- е.

Детские голоса поют детскую песенку. Такое музыкальное воплощение серьезных и сложных по мысли стихов может кому-нибудь показаться поверхностным. Но Свиридов совершенно сознательно избирает это неожиданное решение. В стихотворении Пастернака ему важны не образы ночной жизни на земле и в небе, а призыв к неутомимому исполнению своего долга:

Не спи, не спи, художник,
 Не предавайся сну,
 Ты вечности заложник,
 У времени в плену.

Неусыпно трудясь, художник тем самым освобождается от плена времени и обретает власть над ним, находит путь к вечности — вот вывод из всего произведения, вот та простая и глубокая истина, что, согласно половице, «глаголет устами младенцев». И именно поэтому ее выражение доверено детям как символу душевной чистоты и прятоты, дано в форме светлой и ясной детской песни.

Как и «Деревянная Русь», «Снег идет» предстает перед слушателями классическим образцом тонкости и точности в выражении большого содержания минимальными средствами. Свиридов отказывается от всего внешнего, необязательного, грозящего многословием, добываясь предельной «емкости» каждой интонации и каждого музыкального образа.

Один из идейных и сюжетных мотивов пастернаковской кантаты, появившийся во второй части, — отношение поэта к людским страданиям и смерти, — является главным в «Грустных песнях» для

меццо-сопрано, женского хора и оркестра на слова А. Блока¹. Композитор соединил в этой «маленькой кантате» очень печальные, страшные своей безнадёжностью стихотворения, в которых Блок выразил накопившиеся у него в глущую пору безвременья ощущения усталости от жизни, мысли о тщете человеческих усилий, о невозможности побороть несправедливость, царящую в том мире, где богатый «зол и рад», а бедный унижен. Но есть в стихах и глубокое сочувствие тем измученным людям, для которых отдых и освобождение от жизненных тягот только в смерти. Оно-то и стало источником и основой свиридовской музыки.

В первой части — «Похоронят, зарюют глубоко» — взят с самого начала тон спокойного, неспешного повествования: жизнь окончена, «торопиться не надо»... В таком же тоне герой поэмы «Страна отцов» рассказывал в песне «Моей матери» о своих странствиях вдали от родимого дома. Здесь, как и там, в сопровождении — мерное чередование басов и аккордов, в мелодии — размашистые фразы в ритме шага, ровной поступи, причем теперь эпический характер напева усилен широкими ходами на квинту и кварту:

68 Медленно м-сопр. соло *pp* *semplice* *legatissimo*

По-хо-ро-нят, за-ря-ют гла-бо-ко, бед-ный

кол мик тра-вой по-ра-стет и ус-лы-шим да-ле ко-вы-со-ко на зем-ли

¹ Впрочем, вернее было бы сказать, что «Снег идет» дает продолжение темы «Грустных песен», так как блоковская «маленькая кантата» задумана и сочинена несколько раньше пастернаковской.

ле где - то дож - дик и .дет

Есть в музыке и такие приметы повествовательного, эпического жанра, как звукозанысь в вокальной партии («далеко, высоко») и в оркестре (звоны весны). Лишь дважды, при упоминании пережитого на земле: «мук, любви и разлуки», «жизни беспутной» — прорывается болезненно-страстная, сладостно-щемящая интонация. Но эти вспышки земных чувств поглощаются и уносятся неторопливым потоком повествования-сказа. К концу части его течение еще более замедляется, прерывается долгими паузами и тянущимися звучаниями. Поступь басов и аккордов замирает. Характерные для Свиридова легкие, «разбрызганные» в широком восходящем движении звуки-«капельки» обрисовывают бесконечное застывшее пространство.

Из этого пространства жизнь кажется уже далекой и ничтожной. Но и за ее порогом оказывается невозможным отстраниться от мыслей о ней, от ее болей и зла. И вторая часть кантаты — «Вновь богатый зол и рад» — противопоставляет мраку смерти мрак жизни.

В блоковском стихотворении уже намечена идущая от Достоевского тема страданий «униженных и оскорбленных» в большом городе, среди «каменных громад» (образ этот подчеркнут музыкой), где человек и при жизни чувствует себя, будто в могиле. (Эта тема стала одной из центральных в другом цикле Свиридова на слова того же поэта — «Петербургских песнях».) Скорбные фразы напева, несколько необычные для Свиридова своим обнаженно гармоническим складом (движение по тонам трезвучий) и пунктированным ритмом, строги и рельефны как гранитное изваяние: будто высечена из камня фигура «матери скорбящей», с глубокой печалью взирющей на несправедливость мира, разделенного на богатых и бедных. Тяжелые хоральные аккорды сопровождения словно пригвозждают к земле, «припечатывают» эти фразы, придавая содержащимся в них утверждениям о торжестве богатства и страданиях бедности характер роковой непреложности. Та же горькая мысль блоковского стихотворения о неизменности несправедливого общества отражена и в самой композиции части: первый раздел с его неумолимыми приговорами целиком повторяется в конце.

Замкнутым оказывается и построение всего цикла. Третья часть — «Спокойная метель» возвращает нас к образам первой части. Опять речь идет о смерти. Опять медленный темп музыки, глубокие басы, многократное однообразное повторение остиной последовательности. А в мелодии — кружащиеся попевки, передающие заворушку метели. Она втягивает в свой круговорот, убаюкивает, как выюга в «Трепаке» из «Песен и плясок мертвых», заматывая последний путь человека. И, как у Мусоргского, в завываниях снежной пурги слышится сочувствие, сострадание жертвам смерти. (Основная квинтовая попевка той части и ее продолжение — взлет на сексту — имеют романсовую природу, а опора на квинту минора делает грустно-лирическое настроение напева еще более ощутимым):

64 Хор

По кой-ник спать ло-жит ся на бе-лу-ю постель. В ок-

на лег-ко кру-жит ся спо-кой-на-я ме-тель. В ок-

не лег-ко кру-жит-ся, пу-хо вым вет-ром мчит-ся, пу-

хо-вым вет-ром мчит-ся на снеж-ну-ю пос-ель

Есть в третьей части и еще одна важная мелодическая интонация: повторяющийся квартовый возглас, «прощание души с телом» («Прощали, прошли года!», «настало никогда», «Прости, крылатый дух»). В нем блоковское примирение со смертью как избавительницей от жизненных мук, преодолеть которые иначе оказалось невозможным.

Верно понять и оценить «Грустные песни» — произведение не совсем обычное по своей тематике для Свиридова и для всей советской

музыки¹ — можно лишь в их разнообразных связях с классическим наследием и с остальным творчеством Свиридова. Нельзя тут не вспомнить об огромной мнговековой традиции размышлений о смерти в мировом искусстве, и, в частности, в русской музыке (Мусоргский, Чайковский, Рахманинов и др.), знающей самые различные трактовки этой темы. У Свиридова в блоковской кантате — свое отношение к ней. Не коварство и торжествующую силу смерти, не надрывную боль, отчаяние и дрожь ужаса или гнева перед ее лицом выражает эта музыка, идущая сплошь в медленном темпе, в ровном тихом звучании (динамические оттенки колеблются только между *p* и *ppp*), а глубокую задумчивость, сосредоточенность, строгую душевную собранность и в то же время сочувствие к человеку.

Можно сопоставить «Грустные песни» и с некоторыми окружающими их свиридовскими сочинениями шестидесятых годов. В «Голосе из хора», «Петербургских песнях» и «Пяти песнях о России» перед нами предстанет иной Блок — певец больших национальных и социальных тем. В кантате же композитор раскрыл лишь одну грань блоковского творчества. Но тем более значителен интерес этого произведения, что великий поэт впервые показан здесь иначе, чем когда бы то ни было в музыке, со своими безысходными мыслями о жизни и мужественным приятием ее конца.

Темой жизненных страданий и невозвратимых утерь блоковская кантата, как было уже отмечено, перекликается с пастернаковской, а именно, со второй ее частью («Душа»). Здесь много общего и в музыкальном решении (тот же си минор во всех трех частях «Грустных песен», такие же печальные песенные мелодии, оstinатные «шаги» в сопровождении, глубокие неподвижные басы; сходны также кружащиеся квинтовые интонации «Души» и «Спокойной метели»). Но если «Грустные песни» утверждают вечность в смерти, то «Снег идет» — в жизни.

Наконец, в качестве «маленькой кантаты» «Грустные песни» сближаются не только с пастернаковским циклом, но и с «Деревянной Русью». Все эти произведения составляют своеобразный вокально-симфонический триптих. Каждое из них невелико по размерам, включает всего лишь три или четыре небольших по масштабам части, следующих друг за другом без перерыва. Значительность проблематики, глубина и весомость мысли, свойственные оркестрово-хоровым полотнам Свиридова, соединяются здесь с внутренней сосредоточенностью, тонкостью деталей и аскетической строгостью его камерного письма.

Возвышенный склад раздумий и светящаяся изнутри духовная чистота при лаконизме, точности и изысканности выражения — вот общие черты этого «триптиха». В нем много тихих страниц, заставляю-

¹ Впрочем, через несколько лет после завершения «Грустных песен» (1965) та же тема смерти воплотилась в Четырнадцатой симфонии Шостаковича (1969).

щих слушателя сосредоточиться, отвлечься от всего внешнего и преходящего, вдуматься и вжиться во внутреннюю духовную сущность того, что говорит композитор.

Так рождается новый жанр — «маленькая кантата», синтезирующий в себе черты свиридовской оратории и песенно-романсового цикла.

Одновременно со свиридовскими вокальными работами шестидесятых годов и словно бы посреди них, как своеобразные «исключения, подтверждающие правило», возникли два инструментальных произведения: «Музыка для камерного оркестра» и «Маленький триптих» для большого симфонического оркестра.

Первое из этих сочинений, написанное для Московского камерного оркестра под управлением Р. Баршая, впервые исполненное этим прославленным образцовым коллективом и посвященное его руководителю, не целиком ново по музыке. Это фактически еще одна (третья), но значительно переработанная редакция Квинтета (1945), предназначенная для расширенного исполнительского состава (вместо струнного квартета — оркестровая группа из шестнадцати инструментов, к которым, кроме фортепиано, присоединилась и валторна).

В «Музыке для камерного оркестра» сохранен в своей основе музыкальный материал второй редакции Квинтета, а вместе с ним — и стиль свиридовского инструментального творчества сороковых годов. Но многое стало и иным. В частности, исключены или переставлены отдельные части, заменены или видоизменены некоторые темы. Безусловно сказалось на смысле произведения его новое, оркестровое (а не ансамблевое) звучание. Отмеченная могучим размахом мысли и накалом страсти музыка, которой, очевидно, было «тесно» в рамках прежнего небольшого состава, получила, наконец, адекватное ей изложение и приобрела еще более цельный и мощный характер.

В цикле теперь три части. Первая — сонатное аллегро, по схеме вполне традиционное, а стилистически во многом близкое инструментальным ансамблям Шостаковича. Однако как и в Трио (аналогии и ассоциации с этим произведением, появившись почти одновременно с Квинтетом, возникают при слушании «Музыки для камерного оркестра» много раз), не в меньшей степени ощущается здесь индивидуальность Свиридова: и в образном строе музыки, и в ее языке, и в отдельных конкретных интонационных оборотах.

Главная тема соединяет в себе динамичность, внутреннюю импульсивность с широтой и импровизационной свободой развертывания, напоминая собою эмоциональную, но внешне спокойную и непринужденную (авторская ремарка — *semplice*) речь-беседу. Общим контуром мелодии, фактурой, некоторыми характерными деталями (синкопы-«перетяжки», фигуры мелизматического типа, как в третьем такте, и т. д.) она соприкасается со стилем западноевропейской музыки эпохи барокко, ладогармоническими же особенностями — с творчеством Шостаковича (си минор с несколькими пониженными ступенями, как в мело-

дических ладах этого композитора). Но интонационный состав ее своеобразен. Как и в главной теме Трио, основу мелодии составляют кварттовые и квинтовые обороты в сочетании с поступенным движением. Они придадут теме неуловимый русский песенный оттенок:

Allegro con spirito $\text{♩} = 98$

65

Piano

mp semplice

f

Да и сложный «шостаковичский минор» трактован здесь по-своему: он осмысливается как система нескольких простых ладов, пониженные ступени гармонизованы самостоятельными трезвучиями как побочные тоники и благодаря этому гораздо более широкой становится сфера уравновешенности, устойчивости. Особенно ощутимо это во втором разделе (соль мажор).

В главной теме чувствуются скрытая сила и воля. В дальнейшем эти качества не раз выступают наружу и подчеркиваются, причем впервые в одном из проведений уже в экспозиции (цифра 4), где многократные упорные взлеты в мелодии, восходящие скачки на большие

интервалы и мощные аккорды фортепиано придают теме особенно энергичный характер.

Побочная тема в некоторых отношениях контрастна главной (в ее первоначальном, основном изложении). Здесь — мажор, иной ритм — не свободный песенный или «говорящий», а четкий, маршевый:

68 [5]

V-ni I

V-le

C-b

Piano

V-ni I

V-le

C-b

Piano



Так, пока еще намеком, проявляет себя таящееся в этом новом музыкальном образе героическое начало. Вскоре оно раскрывается во всей полноте (ц. 6).

В разработке обе темы обнаруживают самые разные свои возможности. В главной, например, сперва выдвигается ее эпическая песенная сторона (более всего в «упрощенном» варианте у валторны, который особенно близок главной теме Трио), а побочная предстает в лирическом облике (ц. 8). Но в целом разработка — это драматический центр всей части. Здесь (опять же, как в Трио) средствами динамики, инструментовки (валторна в предельно высокой тесситуре!), тематических преобразований (новый зачин побочной темы!), гармонии и полифонии создается высокое конфликтное напряжение. Чтобы усилить его, Свиридов пользуется, в частности, классическими приемами полифонической разработки — каноническими имитациями (на побочной теме): как однотональными, так и политональными¹.

Наконец, реприза, как и в Трио, приносит после схватки постепенное успокоение, усталое умиротворение, завершаясь «распылением» и истаиванием интонаций побочной темы на *ppp*.

Вторая часть «Музыки для камерного оркестра» сочетает в себе некоторые черты скерцо и финала сонатного цикла. От скерцо здесь — подвижный, переменчивый, несколько причудливый из-за угловатого скачка на дециму характер первой, основной темы. Она появляется то в глухом, затаенном звучании, будто едва заметное видение в полумраке, то в мрачно-торжествующем, то в драматически-экспрессивном.

¹ Этот раздел (ц. 11) можно рассматривать и в качестве побочной партии ложной репризы, начавшейся изложением главной партии в соль миноре (ц. 9).

Да и вообще в этой части много неожиданных поворотов в движении музыкальной мысли, резких контрастов, внезапных сдвигов и вторжений.

В то же время общая планировка материала типична для финала. Форма наиболее близка рондо-сонатной (хотя тональный и композиционный планы не вполне нормативны). За первой (главной) темой как контрастное продолжение-ответ сразу следует вторая (побочная) романтическая, сладостно мечтательная, изложенная по-шубертовски: параллельными терциями. Есть и третья (заключительная) тема, также романтического склада: далекие фанфарные зовы (аккорды у фортепиано quasi trombe), несколько напоминающие средний раздел похоронного марша из Трио. Все эти темы, как это бывает нередко в финалах, пронесены в непрерывном движении, «на одном дыхании», словно подхваченные стремительным вихрем, который набирает к концу части еще больше силы и эффектно обрывается заключительным *sfff* всего оркестра.

Третья часть — *Largo* — начинается большим соло рояля. Ритм медленного шествия, с ровным плавным движением басов и пунктированными фигурами, заставляет вспомнить о старинных полифонических вариационных жанрах: пассакалье (хотя метр здесь не трехдольный, а четырехдольный), чаконе, *basso ostinato*. И образный смысл музыки такой же, какой по традиции (продолженной в наше время в неоклассических произведениях Стравинского, Хиндемита, Шостаковича) присущ этим жанрам: утверждение внешней, объективной силы, воспринимаемая как неумолимая необходимость. Эта сила не индивидуализирована в музыке. Мелодическое движение рассредоточено по своей выразительности, тематизм не кристаллизован, вместо четко выявленного лада — блуждания по всем двенадцати тонам.

На фоне повторяющихся пунктированных мотивов из этого раздела возникает в выразительном и напряженном тембре высоких виолончелей *con sordini* (далее включаются также скрипки и альты) новая тема. Ее мелодическое зерно — простая и рельефная попевка романсового склада в гармоническом миноре, с опеванием отчетливо обрисованной тоники (по существу, это типичный каданс мелодий бытового романса). Нисходящее секвенционное повторение первых звуков этой попевки (с понижением нескольких ступеней в миноре) и составляет новую тему. Она откровенно говорит о неподдельной глубокой печали.

На всем дальнейшем протяжении третьей части взаимополагаются и взаимодействуют первый, надличный образ — мерная поступь времени и второй — индивидуальный голос скорби и живого сочувствия, оплакивающий утрату близкого человека. На кульминации финала этот голос звучит с огромной силой экспрессии.

А потом мы слышим нечто вроде послесловия. Заключительное проведение темы оплакивания воспринимается как «последнее прости».

Тема звучит еще печальнее, чем раньше (из-за еще большего количества пониженных ступеней), на фоне баса, где бесконечно выстукивается остиная ритмическая фигура траурного шествия. Самые же последние аккорды — тишайший одноименный мажор.

Подытоживая сооставление Трио и «Музыки для камерного оркестра», можно заметить, что каждая из трех частей второго произведения и даже чуть ли не каждая из его тем имеет аналогию в первом. «Предметы» повествования близки. Там и тут — борьба, гибель героя, игра молодых жизненных сил. Но последовательность образов не совпадает. В «Музыке для камерного оркестра» траурная часть стала финалом, и потому усилился трагический смысл всей концепции. Но вместе с тем полнее и активнее выражен в этом произведении пафос борьбы, шире представлена героика. И в целом оно воспринимается как прекрасный образец актуального в нашу эпоху, как и во все времена, жанра героической трагедии.

Если «Музыка для камерного оркестра» вызвала интерес публики и музыкантов как еще одно, хотя и осовремененное, обнаружение старого свиридовского стиля, то «Маленький триптих» еще до своего исполнения привлек к себе острейшее внимание по иной причине. Он оказался первым и единственным пока что самостоятельным инструментальным произведением (киноработы здесь в счет не идут), созданным Свиридовым с той поры, как композитор, казалось бы, уже окончательно и бесповоротно определился (и ограничил себя) в качестве автора ораторий, хоров и романсов.

От предшествующего инструментального сочинения — неоконченной симфонии (1949) триптих отделен полутора десятилетиями. В эти годы в публичных выступлениях Свиридов не раз говорил о том, что видит для себя перспективы современного музыкального творчества только в вокальных жанрах, связанных со словом. И вдруг — произведение для большого симфонического оркестра, без пения и слов, без программы, даже без программного названия...

Но взгляд на «Маленький триптих» только с точки зрения того, насколько он необычен для Свиридова, совсем еще не раскрывает его истинного значения. Гораздо сильнее и важнее его неожиданность, его новизна для современного русского, для всего советского музыкального творчества. Это пример симфонической музыки нового типа, образовавшегося в результате перенесения в оркестровую область идей и принципов, найденных Свиридовым в области вокальной, хоровой. Особенно явственна близость триптиха свиридовским «маленьким кантатам» шестидесятых годов.

Оркестр трактован в этом произведении как «хор без слов» (но поющий с речевой выразительностью). Преобладает музыка тихая, сосредоточенная, строгого настроения. Многое и большое выражено в малом. Три части «створки» музыкального «складня» (так можно перевести старинное обозначение «триптих», сравнительно недавно воз-

рожденное П. Коринным, Г. Коржевым и другими советскими художниками, а теперь впервые введенное Свиридовым в музыку) — это три очень небольшие по размеру, но глубокие по мысли «русские оркестровые песнопения».

Вокальная, песенная и притом национально неповторимая природа музыки триптиха ясно ощутима с первых же звуков первой части. Сразу чувствуешь ее коренное родство с Мусоргским, с русской хоровой классикой в целом, с народной песней.

Квартовые и большесекундовые интонации, обороты натурального минора и переменного лада (ионийско-эолийского) в мелодии и гармонии, свиридовская «двойная тоника» (в ее простейшем варианте: в верхних голосах — трезвучие соль минора, а в басу — *си-бемоль*), неквадратная ритмика со сглаженными (или вовсе снятыми) метрическими акцентами и с растягиванием концов фраз — все это близко старинной крестьянской песне.

В «симфоническом хоре», каким предстает здесь струнная группа (далее из оркестра выделяются также «певцы-солисты» и дуэты), поет каждый голос. Но фактура иная, чем в народном многоголосии: не подголосочная, а аккордовая. Благодаря хоральному складу музыки, а также некоторым характерным «псалмодическим» попевам и кадансам (множественно повторяющиеся отдельные звуки или секундовые ходы) возникают ассоциации со старинным культовым пением:

Allegro moderato un poco rubato ♩ = 98-96

67 *con sord*
ten.

Archi

p *dolce*
ten.

ten. 1

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a 'ten' marking above the staff and a second ending bracket labeled '2'. The lower system shows a piano accompaniment on a bass clef staff, marked with 'pp' (pianissimo). Both systems consist of chords and melodic fragments with various articulations and phrasing marks.

Могучий многовековый пласт древнерусской хоровой музыки издавна привлекал Свиридова и питал своими соками многие его вокальные, прежде всего, хоровые сочинения. Но, пожалуй, нигде еще ранее связь свиридовского творчества с этой национальной традицией, вдохновлявшей Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Кастаньского и других русских композиторов, не проявилась так непосредственно и конкретно, как в инструментальном произведении — «Маленьком триптихе».

Оба потока ассоциаций — с народной песней лирико-эпического склада и с культовым хоралом, — скрещиваясь, рождают в воображении слушателя образ России с ее просторами, что уходит, кажется, в безграничную даль не только в пространстве, но и во времени. Говоря словами Есенина — поэта, который первым вспоминается, когда слышишь начало триптиха, — здесь воспета «родина кроткая». Созерцание, любованье, смирение, раздумье, убежденность, гордость — обширная гамма настроений и чувств, обращенных к Руси и ее народу, выражена в этой музыке, национальной не только по мелодике и гармонии, но и по всему своему психологическому строю.

Основной музыкальный материал первой части — «народный хорал» проходит в ней четырежды, несколько изменяясь (в частности, возникают тонально-гармонические варианты, появляются более сложные разновидности бифункциональных диатонических аккордов), так что образуется не строго истолкованная песенная (куплетная) форма. С главной темой сочетаются (большей частью в одновременности) иные, но близкие ей. Особое значение приобретают наигрыши деревянных духовых с повторенными много раз звенящими квинтами в высоком регистре. Их ближайший и прямой прообраз — оркестровое вступление к четвертой части «Патетической оратории», где была вос-

создана в есенинских акварельных тонах картина российских просторов. Оттуда же пришли в первую часть триптиха прихотливо-узорчатые интонации солирующего гобоя:

685 *dolce*

Ob. I

686 *p dolce*

8

С самого начала, однако, звоны, сопровождающие хорал, звучат сильнее и шире, чем в лирическом пейзаже из оратории. А далее они становятся еще более колокольными — мощными (включаются медь и литавры) и густыми (появляются трезвучия, созвучия с большими секундами, бородино-свиридовские полифункциональные комплексы, аналогичные аккордам из финала есенинской поэмы).

Лирика перерастает в эпос. И лишь к концу части те же квинты и секунды постепенно затихают: будто тают в далеких просторах отголоски только что отзвучавшего могучего колокольного звона.

Переключка первой части «Маленького триптиха» с пейзажными страницами «Патетической оратории» наводит на мысль, что перед нами вновь картина русской природы. Очень много общего у триптиха и с музыкой к кинофильму «Русский лес» (эти произведения были созданы почти одновременно). Но собственно изобразительных моментов, музыкальной звукописи здесь вовсе нет. Не конкретная пейзажная зарисовка, а обобщенный символический образ России, еще лучше сказать — идея, выраженная в песне, — вот что такое первая часть симфонического «складня» Свиридова.

Символична по значению и вторая часть триптиха. Она совсем невелика — всего лишь двадцать восемь тактов (два проведения одного материала), но оставляет впечатление монумента, высеченного из камня несколькими мощными и точными ударами.

Продолжая сравнение свиридовского оркестра с хором, можно сказать, что в этой части слышны в основном мужские голоса — гулкие, зычные, вещающие значительно и веско. С самого начала вводится тяжелая медь (тромбоны, туба), а далее звучность растет еще больше, пока не образуется полное тутти. Попевки, произносимые «мужским хором», опять типичны для старинной русской песни (в частности, некоторые близки своим богатырским складом к знаменитой «Эй, ухнем»). Но, как и квартово-секундовые или переменнo-ладовые (битональные) созвучия в гармонии (обостряемые включением тритона — звука *ре-бемоль* в соль миноре), они звучат теперь не только величественно, но и тревожно, сурово, подобно *momento mori*, напоминая о «роковых» силах, неподвластных человеку.

«Край разливов грозных» — этими есенинскими словами, обращенными к России, можно было бы охарактеризовать образ, встающий во второй части триптиха, если только при этом вновь вспомнить, что за музыкальными звуками стоит здесь не пейзаж, а обобщающая идея.

В финале на фоне по-весеннему светлых и звонких аккордов звучит чудесная песня, выразительности и красоты необыкновенной. Ее поют «женские» голоса, и она льется тонкой, прозрачной струей. Мелодию ведут то первые, то вторые скрипки в унисон, играющие в высоком регистре и потому без вибрато, так что их звучание приобретает особую строгость и чистоту, а дублирующая флейта придает ему серебристую окраску.

Эта песня юности, любви, упоения жизнью. В ней не только чистота и прозрачность, но и сила, наполненность чувства (ведь мелодия исполняется целой оркестровой группой, а аккордовый фон — сначала несколькими, а затем всеми звенящими инструментами оркестра, включая рояль; к тому же он насыщен сложнo-диатоническими комплексами). Начавшись в миноре, музыка вскоре поворачивает в мажор, который затем вновь и настойчиво утверждает в третьей и четвертой фразах. В мелодии много взмывающих интонаций-взлетов. Дробление тянущихся у флейты звуков на ровные четверти (у струнных) подчеркивает в мелодии ритм звона, а довольно быстрый темп сообщает ей энергичный характер:

69

f espress ma dolce



Но... достигнув вершины, песня застывает, застревает на квинте минора — том звуке, который с самого начала пронзительно звенит в ней. Его подчеркивание и в первых, и в заключительной фразе, обилие ниспадающих оборотов, особенно малотерцовых, — все это вносит в музыку какой-то щемящий оттенок: словно не о расцветающей сейчас юности поется в ней, а об отцветшей, о том светлом и прекрасном, что осталось уже позади.

И вдруг песня обрывается. Происходит резкая смена «кадров» (если говорить языком кино, который здесь тем более уместен, что третья часть триптиха взята целиком из музыки к фильму «Русский лес»). Впервые в этой части вступают на миг тромбоны (на фортиссимо, но засурдиненные), ударяет тамтам. Совершилось что-то страшное, непоправимое. И вместо только что звучавших сочных весенних звонов раздается глухое, еле слышимое ровное и частое постукивание барабанчика. Вот так можно услышать в полной тишине удары собственного сердца...

Закончилось воспоминание о юности, о весне. Кругом осень с ее печалью увядания и холодом одиночества. Переданы эти ощущения с исключительной выразительностью и простотой. Дважды, разделенные долгими промежутками, звучат на фоне непрерывного стука-пульса (он продолжается до последних тактов финала) короткие печальные фразки кларнета. Если в «весенней песне» было много взлетов с то-

ники на квинту, то здесь движение обратное: с квинты вниз к тонике. О прежней теме напоминают только ниспадающие малые терции, но и они теперь усечены (нет повтора нижнего звука), будто сдвинуты. Слышатся троекратные (и опять разделенные промежутками) вздрагивающие жалобы-всхлипывания того же голоса (кларнета). Они кажутся еще более тоскливыми, берушими за душу из-за стонущего подголоска малой секунды. И все это — в тускловатых, «отрешенных» тембрах низкого дерева (флейта, два кларнета, бас-кларнет, фагот).

Три раза в одной и той же тональности и инструментовке, с одинаковыми динамическими оттенками (ppp, pp) проходит во втором разделе финала последовательность жалующихся фразок и попевок. В первый и третий раз она находит продолжение в более широкой певучей фразе того же солирующего кларнета, куда входит и всхлипывающая попевка в качестве заключительного оборота. Во второй же раз этой последовательности отвечает тихий голос засурдиненных скрипок с интонациями, напоминающими песню из первого раздела. Его сопровождают глухие звучания валторн, в свою очередь родственные аккомпанементу песни. Это последний отголосок весеннего цветения жизни, последнее воспоминание о нем.

Завершается финал истаивающим аккордом валторн. За два такта до полного окончания части обрывается и постукивание барабанчика. Пульс замер. Настало безмолвие. Жизнь прекратилась, отлетела...

В сопоставлении с обобщенными по смыслу предыдущими частями, музыка финала воспринимается как завершение общей мысли триптиха. Эту мысль, перекликающуюся со многими классическими творениями русского искусства, можно было бы выразить примерно так: если жизнь человека (или отдельной частицы природы) преходяща, то бессмертны сложившиеся в веках и возвышающиеся над личностью духовные идеалы великого народа громадной страны.

Наряду с крупными сочинениями в шестидесятых годах Свиридовым создано немало отдельных хоров, романсов, песен. И прежде чем завершить главу анализом еще двух циклических произведений — «Петербургских песен» и «Пяти песен о России», надо сказать о нескольких небольших, одночастных.

К ним принадлежат, среди других, два хора на слова Сергея Есенина. Оба они предназначены для пения без сопровождения и, таким образом, примыкают к циклу *á cappella* 1958 года (где, как мы помним, были два хора на стихи Есенина — «Вечером синим» и «Табун»). С тем циклом новые пьесы роднит народнопесенный склад музыки и ее сердечный, проникновенный тон. Но они еще скромнее с внешней стороны, будучи вовсе лишены черт картинности и повествовательности, свойственных некоторым из «Пяти хоров».

В этом смысле особенно показательна первая пьеса для женского хора на четыре голоса — «Ты з а п о й м н е т у п е с н ю»... Стихотворение

Есенина, обращенное к любимой сестре поэта Шуре, — это дума «пленника» города о своем деревенском прошлом. И в музыке слышится голос «крестьянского сына», целиком, без остатка погрузившегося в воспоминания о родном доме, о котором он думает с мягкой и светлой грустью, любовно и ласково.

Вся пьеса — точно песня, какую и могла бы напевать мать поэта. Прямодушная, льющаяся очень естественно мелодия песенна и по строению своему, и по интонационно-ритмическому складу, близкому городской песне-романсу. Но в то же время есть в музыке, при всей ее непосредственности и открытости, особая строгость чувства, свойственная крестьянской песенности (да и по своему ладовому строю этот напев в натуральном миноре родствен протяжным песням). Почти последовательно выдержана куплетная форма (только в третьей строфе первая половина иная, чем всюду). Проста — в духе тех крестьянских песен, что испытали сильное влияние города, — хоровая фактура с параллельным движением соседних голосов в терция, с появляющимся ближе к концу пьесы подголоском. Скромна и гармония, хотя в ее кажущейся безыскусности внимательное ухо уловит немало тонкого и свежего. Так складывается песня-воспоминание о материнском доме, чистая, задумчиво-нежная, как сами родные места поэта («Мой край, задумчивый и нежный...»).

Иного характера мужской хор на двенадцать голосов «Душа грустит о небесах». Текст, сложный и несколько отвлеченный по своему содержанию, отмечен нередким у Есенина соединением народной лексики со старинной книжной, включающей торжественные речения в стиле XVIII века («Она нездешних нив жилища», «на деревьях», «земли глагол», «дол» и т. п.). Музыка также оригинально сочетает в себе народнопесенное с чертами русской хоровой музыки двух-, трехвковой давности.

Запев (баритон соло) звучит как начало грустной крестьянской лирической (протяжной) песни. Для этого народного жанра в высшей степени характерны и квинтовый остов мелодии, и ее рисунок (скачок на квинту с постепенным плавным заполнением его), и золийский лад, и семидольный метр, и вариантность при повторениях, причем иногда меняются не только детали, но и общий характер: на словах «Так кони не стяхнут хвостами...» напев, становясь лапидарнее, приближается по своему рисунку к богатырскому зачину хора «Табун»:

Медленно, сдержанно

70 а *pp* *legatissimo*

Баритон соло

Ду . ша гру . стит о не . бе . сах

706 *f espr*

Ток ко - ни не страх - нут хво -
 - ста - ми в хреб - ты их пью - щу - ю лу - чу.

Солисту каждый раз отвечает хоровая масса. Она разделена на два «полухория» по шесть голосов. И количество голосов, и манера их использования, и фактура типичны для русских партесных концертов первой половины XVIII века (В. Титова, Н. Калашникова и др.). Свиридов возрождает, таким образом, ценную традицию русского профессионального хорового искусства далекой эпохи, основательно забытую нашей музыкой.

Хоровые разделы разнообразны по изложению, по интонационно-му и гармоническому строю. Как и в старинных концертах, музыкальная ткань то разрезается, то сгущается: от хоровых унисонов до полного двенадцатиголосия, где каждый голос имеет свою линию, свой рисунок (а в эпизоде «Но не страшна я муку эту», благодаря разделению партий, возникает на момент даже четырнадцатиголосие). Некоторые мелодические фразы воспроизводят интонации запева, тогда как другие ближе к старинной хоровой декламации, псалмодии. Гармоническая в основе своей фактура насыщена подголосками народно-песенного характера. Появляются в ней и своеобразные педальные звуки-возгласы («Гу!») в виде унисонов или малых секунд, играющие колористическую роль.

В результате вырисовывается оригинальный, очень свежий, внутренне единый и в то же время многогранный по своим возможностям хоровой стиль, позволивший композитору с равной убедительностью передать и лирическую окраску печальных раздумий поэта, и выраженную в стихах философскую идею таинственного величия бытия.

Свиридов написал в эти же годы еще несколько хоров. Но они пока что не исполнены, а некоторые и не завершены окончательно, так что говорить о них рано.

Довольно велик также список относящихся к тому же десятилетию камерных вокальных произведений, не входящих в циклы. Их жанровый диапазон широк: здесь есть и песни публицистическо-эстрадного плана (песня об испанском антифашисте Хулиане Гримау, «Утренняя песня»), и романсы классического типа, и произведения, непосредственно близкие народной песне, и «Песня от Москве», предназначенная для детей... Не все они представлены автором публике и могут

стать предметом разговора в этой книге. Поэтому ограничимся семью произведениями, наиболее значительными из обнародованных¹.

Свиридовские романсы и песни шестидесятих годов продолжают основные линии, которые наметились в его камерно-вокальном творчестве ранее. Но в то же время по стилю они кое в чем отличны от прежних, ибо лежат в русле его новых творческих устремлений этого периода.

Так, «Русская песня» («Подле речки на берегу...») на народные слова соприкасается с «Курскими песнями». Прихотливый, невинно игривый и ласковый народный напев осторожно «колорирован» тембровыми бликами рояля (красочные пятна-аккорды и «брошенные» отдельные интервалы: большая секунда, квинта, дуодецима). Звучат в фортепианной партии и знакомые по той же кантате светлые колокольные удары, ослепительно звонкие наигрыши (ср. начальные такты этого произведения и «Ты воспой, воспой»). Любуясь русской песней, композитор неодолимо увлекает и слушателей, заставляя их в полную меру оценить красоту, обаяние, аромат народного искусства.

Такой же свежестью дышит песня «В Нижнем Новгороде» на слова Б. Корнилова. Ее предшественники — такие своеобразные, небывалые по колориту образцы свиридовской вокальной лирики, как «Рыбаки на Ладоге», «Свежий день». Душевной ясностью, полнокровием и чистотой веет от строго диатонической (с характерными оборотами пентатоники) мелодии, от прозрачного, но рождающего ощущение «основательности», устойчивости (благодаря остигнутым фигурам, «прочным» басам) фортепианного сопровождения. И происходит чудо: начинает казаться, что сама музыка сверкает, как плещущая на солнце волжская вода, что она пахнет «влажным ветром», благоухает «липой, сиренью и мятой».

Откуда же здесь впечатление простора, мощи и первозданности? За воспеваемой в песне любовью к «хорошей, молодой, веселой» видится и иное чувство: любви к родине героя и к Родине в обобщающем смысле, к России.

Целиком посвящен ей романс-песня «Эти бедные селенья». В стихах Ф. Тютчева сливаются два мотива: сострадательная любовь к краю долготерпенья и гордость за него, его прославление. Так и у Свиридова. Основная мелодия, близкая некоторыми признаками к его же есенинским образам печальных русских полей, а еще больше — пастуший, «жалеечный» наигрыш гобоя передают извечную тоску, затаившуюся в бедных селеньях стародавней России, в ее «скудной природе». Но в ровной, уверенной, не лишенной бодрости и торжественности поступи напева, поддержанного аккордами рояля, скрыто и ощущение того величия, той силы, «что сквозит и тайно светит» в «сми-

¹ Все они предназначены в авторской редакции для одного и того же голоса — баса.

ренной наготы» родного края. Именно это ощущение, растущее и крепнущее с каждым тактом, определяет, в конечном счете, облик песни. Она звучит как гимн русской земле, русскому народу.

Рядом может быть поставлен другой Свиридовский дифирамб «Юным». Здесь композитор делает еще одно, очередное открытие для музыки, по-видимому, впервые вводя в нее поэзию В. Хлебникова. Взято маленькое стихотворение (всего четыре строки). Из этой миниатюрной поэтической оды Свиридов сделал музыкальную здравицу-афоризм, вместившую и величаво широкие, привольные возгласы у певца, и дважды проведенное в мелодии уверенное утверждение тоники, и мощные звоны у рояля, создающие, вместе со своим эхо, представление о беспредельном пространстве, о свободе без конца и без края. Миниатюра становится монументальной, потому что выражает в самой сжатой форме большую, если угодно — философскую мысль. Композитор приветствует и воспеваает тех, кому, в конечном итоге, и посвящено его творчество, кто олицетворяет его идеал Человека — прекрасного душой и телом, вечно юного и свободного...

К философской лирике принадлежат также два новых романса Свиридова на слова А. Исаакяна: «Легенда» и «Камень», составившие вместе с написанным гораздо раньше «Изгнанником» маленький вокальный триптих на стихи армянского классика. В нем решаются самые общие и глубокие проблемы — жизнь и смерть, человек и Родина.

В «Легенде» говорится о земле — матери всех людей, их общей родине. Первая половина романса представляет собою сказ, сурово властное повествование, передающее величественный и горделивый дух старинной легенды о сотворении человека. Одновременно это и выражение трудности и значительности земного предназначения, жизненного пути. Во второй же половине, где речь идет об усталости и смерти, музыка становится заметно мягче, ее течение замедляется, повествование сменяется размышлением, сквозь которое пробивается теплое чувство нежности к матери-земле, чьим «ласковым зовом» «Приди, милый сын, успокойся в объятиях моих!» и заканчивается «Легенда».

К той же роковой черте прикован взор героя второго романса. Камень, о котором здесь говорится, — это его будущая могильная плита.

Состояние глубокого раздумья выразительно передано в фортепианном вступлении. На фоне размеренного движения в басовом голосе, в характере пассакальи или других видов басса остинато (нечто подобное Похоронному маршу из Трио и Прологу из «Страны отцов», которые уже припомнились в связи с финалом «Музыки для камерного оркестра») слышны одnogолосные же фразы в низком регистре с повторяющимися пунктированными мотивами несколько танцевального характера, но в очень медленном темпе. Они все время упираются

в одну точку — тонику. Будто мысль бьется над решением какого-то одного вопроса, над раскрытием «тайны смерти», и не в силах оторваться от нее.

В вокальной партии разворачивается неторопливый (и замедляющийся к концу), свободно построенный монолог, также воплощающий упорную думу. Его короткие фразы, прерываемые паузами и разделенные репликами рояля (а на рубеже двух строф почти целиком повторяется в измененном виде инструментальное вступление), звучат как вопросы, обращенные героем к самому себе. При этом, как и в «Легенде», во второй части романса музыка теплеет, вокальные интонации становятся более распевными, высокий мыслитель предстает в то же самое время человеком живых, открытых чувств.

Вершина философской лирики Свиридова, его раздумий о жизни и смерти — романс «Голос из хора».

Стихотворение Блока (1910—1914) — заключительное в цикле «Страшный мир» — потрясающей силы пророчество грядущих мировых катастроф, которыми чревата была окружающая Блока действительность. И одновременно — предостережение, обращенное к близоруким современникам, ослепленным самообманом, не способным узреть и постичь, что несет человечеству «страшный мир» столь ненавидимых поэтом «сытых», буржуа, мещан, живущих «тише воды, ниже травы», мир, где «лжи и коварству меры нет».

Произведение Свиридова сравнительно невелико по объему, но рождает впечатление громадности — столь многое заключено уже в начальном тезисе и столь богато значительнейшими «событиями» его развитие.

Основа и исток свиридовского «Голоса из хора» — песенная первая строфа, близкая своей скорбной тоскою его же «Душе» (из кантаты «Снег идет») и «Грустным песням». Нам уже знакомы этот си минор, эти скованные глубокие басы вместе с остигательными мотивами в верхнем голосе, квинтовые и секстовые попевки, родственные городской песенной лирике. Но как все опять ново, индивидуально, как все слито с неповторимым содержанием именно этих стихов!..

В затаенном звучании и тяжелом медленном (похоронно-маршевом) движении исходной песенной мелодии различимы (хотя и тесно спаяны между собой) два начала — предвестия всего дальнейшего, зародыши внешне контрастных, но внутренне связанных, вырастающих один из другого образов. Слова о сегодняшней «жалкой жизни» распеты повторяющимися, замкнутыми в себе мелодическими фразами с квинтовым остовом, а об ужасе грядущих дней — неодинаковыми, сливающимися в одну линию и захватывающими огромный диапазон фразами, в основе которых «романсовая» восходящая секста (от пятой ступени минора к третьей). Покорность и отрицающая ее (но и ею же рожденная) жалоба-прорицание...

21 Grave, ma poco rubato (♩=40) *pp* molto ten. legato

Как ча-сто пла-чем вы и я

над жал-кой жиз-ни-ю сво-ей. О ес-ли зна-ли

вы, друз-я, хо-лод и мрак гря-ду-щих дней!

Эти два начала развиваются и преобразуются на всем протяжении романа. Начиная уже со второй строфы, квинтовые фразы (транспонированные в ми минор) насыщаются речевой экспрессией, их обнажившийся остов звучит как открытый возглас («Дитя, дитя!»). И тут же на верхней границе диапазона баса, то есть в том регистре, который был впервые охвачен в «пророческую» вторую половину начальной строфы, произносится страстное ораторское обличение: «Лжи и ковар-

ству меры нет», подкрепленное набатными аккордами рояля с поистине страшным ми-бемоль мажором среди ми минора (зловещая улыбка смерти!..).

Такова первая волна драматического нарастания. Ее вершина становится одновременно отправной точкой нового, еще более высокого подъема. Рождается вторая волна, сходная с первой, но превосходящая ее. Снова ми минор, но в нем теперь песенные фразы вытеснены квинтовыми возгласами, ритм которых подчиняется мерным ударам набата. Динамическое нагнетание (от *f* к *fff*) подводит к занимающей целую строфу кульминации: «И век последний...». Словно разверзлись небеса, обрушивая на землю оглушительные колокольные звучания и громовые восклицания голоса, вещающего об ужасе «последнего века».

Вокальная линия впервые достигает верхнего *ми*, а затем — под напором пророческого воодушевления — еще более высокого звука: *фа-бекара* («Все небо...»). Этот момент, ассоциирующийся с кульминацией арии Сусанина («Мой час настал...» — такое же «превышение» верхней тоники еще на полтона!), знаменует высшую точку душевного потрясения, вызванного апокалиптической картиной мировых катаклизмов. А за ней следует новая, внешне более скромная, не столь громогласная кульминация, передающая не меньший драматизм событий внутреннего мира: крушение всех надежд, всякой веры («Весны, дитя, ты будешь ждать...»). Здесь происходит полное смешение и взаимопроникновение противостоящих вначале друг другу интонаций (условно говоря, квинтовых и секстовых), как и гармоний (ми минор — ми-бемоль мажор). Становится еще очевиднее, что одни прямо вытекают из других. Истоки грозящей катастрофы не вовне, а в душах людей, примирившихся со своей жалкой жизнью, с ее ничтожеством и бездуховностью...

К этим истокам непосредственно возвращает слушателя следующая, последняя строфа. Падающее окончание предыдущей фразы («Как камень канет») вернуло музыку в си минор. Но начинается последняя строфа си мажором, и этот неожиданный мажор в сочетании со словами «Будьте же довольны жизнью своею тише воды, ниже травы» звучит в наступившей тишине не менее страшно, чем такой же обманливый ми-бемоль мажор на словах «Лжи и коварству меры нет». В нем слышится та острая горечь, какую испытывает человек, понявший всю иллюзорность и гибельность «благополучия» в окружающем его мире. И круг раздумий, предостережений и предсказаний замыкается повторением второй половины первого куплета — жалобы, проникнутой болью за людей, этих неразумных детей, роющих себе могилу собственными руками.

Концепция свиридовского «Голоса из хора» оказывается, таким образом, сложной, не прямолинейной. Большой современный художник обратился к стихам, написанным более чем полвека назад, когда

человечество еще не знало ужасов двух мировых войн, не для того, чтобы запугать слушателей, а чтобы предупредить об опасности малодушия и безверия, прозябания без высоких целей и идеалов, еще раз призвать к серьезному, ответственному и возвышенному отношению к жизни. И сделал он это с необыкновенной, несравненной силой внушения и убеждения, поднявшись на вершины эмоциональной выразительности. Великий трагический поэт XX века нашел достойное его музыкальное воплощение.

Для Свиридова Блок — один из любимейших поэтов, более того, самый любимый (наряду с Есениным), самый близкий. К его стихам композитор впервые обратился еще в довоенные, студенческие годы. Но тогда он остался в рамках традиционного подхода к Блоку только как к лирическому художнику (хотя и трагического наклона). Позднее, в пятидесятых годах, началась (оставшаяся, к сожалению, пока что незавершенной) работа над «Двенадцатью». И вот в шестидесятых годах в четырех своих блоковских сочинениях («Грустные песни», «Голос из хора» и два последних цикла) Свиридов и решительно обновил существующие традиции музыкальной блокианы, и открыл перед ней совершенно новые пути.

В этом отношении «Петербургские песни» для четырех солистов (бас, баритон, меццо-сопрано, сопрано) и рояля (в двух номерах участвует также скрипка, в одном кроме нее и виолончель) — произведение столь же новаторское, как и рассмотренные ранее. Блок, в котором порою по привычке видят прежде всего утонченного символиста, автора «Стихов о Прекрасной даме» и «Незнакомки», лишь в конце жизни «неожиданно» написавшего «Двенадцать», — Блок выступает здесь как великий демократический поэт, продолжатель Некрасова. Свиридову не понадобилось прибегать к каким-либо натяжкам. Он взял лишь некоторые из многих блоковских стихотворений, посвященных Петербургу, его окраинам, жителям его подвалов и чердаков, и развивающих тему «маленького человека» в большом городе.

Из восьми отобранных стихотворений Блока, не составляющих у поэта единого цикла (хотя и принадлежащих, большей частью, к циклам «Город» и «Арфы и скрипки»¹), Свиридов, как и всегда, образовал самостоятельную поэтическую композицию (сделав при этом в трех стихотворениях небольшие сокращения).

Первая часть «Петербургских песен» — «Перстень-страдания» — сразу вводит слушателей в обстановку действия и знакомит с двумя из его героев. Сначала (поет баритон) повествование ведется от имени бездомного героя, который бредет ранним утром по улицам, убитый горем. И этот сюжет, и персонаж типичны для городских песен и «жестоких» цыганских романсов (известна любовь Блока к пению

¹ В сборнике «Земля в снегу» некоторые из этих стихов Блок объединил общим заглавием «Мещанское житье».

цыган и связь его лирики с «цыганской струей» поэзии А. Григорьева, А. Апухтина и Я. Полонского). Музыка тоже близка русской городской песенности, напоминая однообразный шарманочный напев. Характерны и трехдольность, и кружащиеся попевки, и упор на квинту минора, и отдельные, не лишённые чувствительности гармонии:

72 С движением, но не спеша $\text{♩} = 100$
 Баритон *p dolce e tenebroso* *port.* *port.*

Шел я по у-ли-це го-рем у-би-тый,

pp *sempre portamento pp*

con due pedale

port. *port.*

ю-ность мо-я, как пе-чаль-на-я ночь, блед-ным лу-чом у-па-

port.

-да-ло на пли-ты, гас-па, плё-лась и ша-ра-ка-лась прочь

Но вот шаги прервались, герой остановился в раздумье, замер шарманочный напев. Резкий гармонический сдвиг (из ля минора в до-диез мажор как доминанту фа-диез минора) — и начинается нечто совсем иное: не песня, напеваемая словно в забытьи, в тягостном сне, а свободно построенный монолог. В нем — и горестные размышления, и повисающие без ответа вопросы, и, что самое главное, рождение нового образа: склонившейся над шитьем, проработавшей ночь напролет девушки, которую видит герой в узкой прорези окна. Образ ее здесь едва намечен, но и те немногие слова, которыми он обрисован («локоны пали на нежные ткани... щеки бледны от бессонных мечтаний»), рождают музыку удивительной поэтичности, тонкости и чистоты (особенно впечатляют нежнейшие гармонические краски):

73 ♩ движением $\text{♩} = 60$ *pp dolcissimo* *port.*

По-ко-чы па-ли на неж-ны-а тка-ни.

accento ma *ppp dolcissimo*

ppp

Вер-но, ра-бо-та ла-ночь на-про-лет,

portamento *ppp*

Это как пьедестал, на который подымается в заключительном, третьем разделе песни фигура героини. Слышен вновь тот же однообразный бытовой («шарманочный») напев (поет сопрано) — и не совсем то же. Он кажется иным не только из-за того, что перенесен на полтона выше (си-бемоль минор), но прежде всего потому, что поднят

на новую высоту в своем этическом звучании. В устах молодой швен бесхитростная чувствительная песня звучит не только предельно естественно как совершенно органичное, непосредственное высказывание, но и бесконечно трогательно.

Слова «верностью женской, вечной любовью» выделены в музыке повторяющейся «говорящей» интонацией. (Вообще в этой песенной мелодии часты идущие подряд звуки одной высоты и другие декламационные элементы). Они вызывают благодаря простоте и искренности музыки полнейшее доверие, а повторение интонации (оба раза с небольшой остановкой на последнем звуке) придает им убеждающий характер обещания, клятвы.

Так неторопливым движением по улице большого города и знакомством с двумя его безымянными жителями начинается для слушателя путь сквозь «Петербургские песни». Во второй части — «Как прощались, страстно клялись» он приводит к новому образу. Это опять женщина, и она тоже поет о любви. Теперь, однако, речь идет не об «идеальном» чувстве, а о земной сильной страсти, которая драматически обострена разлукой. И поет об этом не сопрано, а низкий женский голос (Свиридов, как всегда, очень чуток к вокальному тембру!). Поет открыто, свободно, с привольными резкими динамическими контрастами, но притом без всякой позы и аффектации.

Такая манера, близкая цыганскому пению, диктуется складом самой музыки, который определяется, с одной стороны, размашистыми и горделивыми ходами мелодии, а с другой — «соскальзывающими» на малую секунду интонациями, как бы фиксирующими вокальные портамента. Все это в полном соответствии с теми цыгански-романсовыми образами и оборотами, которыми насыщены стихи («взял гитару на прощанье», «тоска заполонила, порвалась струна» и т. п.)¹.

В итоге очерчивается женская натура, которая соотносится с героиней первой песни, как Любаша с Марфой, Любава с Волховой, Купава со Снегурочкой, Ганна с панночкой в операх Римского-Корсакова (там и соотношение голосов такое же: меццо-сопрано и сопрано). Но в то же время сохраняется во второй части намеченная раньше тема нежности и верности в любви. Она выступает на первый план в тихом заключении, где и слова и музыка (в одноименном мажоре), перекликающиеся с народнопесенными образами природы, приносят успокоение после душевной вспышки, ощущение мягкого света, которое закрепляется повторением тех же задумчиво мечтательных, бережно произносимых интонаций в фортепианной постлюдии.

За двумя портретами (один из которых двойной) следуют две картины внешнего мира. Показаны немногочисленные светлые момен-

¹ Цыганскими мотивами поэзии Блока навеяна также свиридовская песня «Опустишь, занавеска линиялая», первоначально предназначавшаяся для «Петербургских песен», но не вошедшая в окончательный вариант цикла.

ты обитателей «каменных громад», связанные с весенним пробуждением природы, с праздниками и отдыхом. Такие миги радости редки, но тем ценнее сохранившаяся у героев цикла способность чувствовать их, наслаждаться ими. Нет, не все человеческое убито городом в этих людях!..

Тончайшая акварельная зарисовка весеннего дня, столь же поэтичная, как образ весны в «Поет зима, аукает», — «Вербочки». Музыка здесь нежна, трепетна и трогательна, как веточки вербы, прозрачна, как промытый первым дождем, просвеченный лучами весеннего солнца воздух.

Линия вокальной мелодии (сопрано, *pp*, *dolce*) по-детски безыскусна и чиста, словно поют сами «мальчики и девочки», о которых говорит поэт. В ней чередуются широкие ходы без полутонов (пентатоника) и короткие попевки (в диапазоне кварты), напоминающие собою детские песенки.

Изумительны краски фортепианной партии. В ней нет басов, она состоит лишь из тонких линий, большей частью совпадающих с фразами голоса. Эти линии образованы отрывистыми (но тянущимися и сливающимися благодаря педали) легкими звуками, которые вспыхивают будто искорки, дрожат в воздухе, то ли как робкие огонечки — светлячки, то ли как капли весеннего дождика, подобные звенящим колокольчикам:

Нежно, певуче $\text{♩} = 60-72$

74 *mp* *legato* *e dolce* *ten.* *port.* *ten.* *port.*

Маль-чи-ки да де-воч-ки, све-чеч-ки да зер-боч-ки

p dolce

Ped. (четверге)

по-вес-ли- до-мой.

А следом за вербным воскресеньем приходит другой праздник. И солнце, которое светит теперь еще ярче, озаряет новую картинку городской жизни — «На Пасхе». Акварель сменяется лубком с его четкими контурами, плотными, сочными тонами. Перед нами блистающая меткостью характеристик, острой хваткой, великолепной выдумкой живая жанровая сценка в традициях Даргомыжского и Мусоргского, в духе лучших свиридовских созданий этого рода, таких, как «Свадьба милой» или «Финдлей». Столь же последовательно и точно можно здесь рассказать все течение событий, хотя действующие лица и их поступки обрисованы исключительно посредством песни (как то свойственно Свиридову шестидесятых годов).

В солнечное настроение сцены вводит фортепианное вступление, аккорды которого звучат одновременно и как праздничные колокола, и как гармошечный перебор. Это звуковая декорация действия, которое описывается двумя «свидетелями» (бас и меццо-сопрано) и в котором непосредственно участвуют еще два персонажа — «он» и «она» (баритон и сопрано).

«Он» — «в сапогах бутылками, квасом напомаженный», очевидно, приказчик. Его портрет дан через удалую мужскую плясовую песню (в духе «Ах вы сени, мои сени» или «Барыни»), с характерными квартовыми ходами, которая звучит почти без сопровождения: перед нами герой, так сказать, «весь как есть». Но при всей серьезности его чувств и намерений в напеве сразу ощутим и не определимый словами оттенок комизма (может быть, некоторую роль тут играют неловко упрямые акценты, падающие на неудачные слоги: «в сапогах», «стоит под крыльцом», а также колебания третьей ступени лада: то *ми*, то *ми-диез*, которые словно выдают скрытую за молодцеватостью влюбленного его неуверенность):

Бас (в образе, но не утрируя) *mf* *port.* *port.*

В са - по - гах бу - тыл - ка - ми, ква - сом при - по - ма - жен,

sf

с но - во ю гар - мо - ни - кой сто - ит под крыль - цом

mf

«Она» — «вертялая, фартучек с кружевцом», скорее всего, прислуга, горничная. Ее описание в музыке контрастирует первому портрету: вместо кварт и квинт — терции и секунды, узкие, капризно кружащиеся интонации, расположенные в иной, чем у «него», верхней половине звучоряда, так что сразу становится ясным: они говорят на разных языках, им не договориться... Очень смешно изображено постукивание ее каблучков (мелкая «пробежка» по полутонам в фортепианной партии):

76 *Mezzo-soprano* (*в образе, но не шаржируя*)

mf *port.* *port.*

На крыль - це верт - ля - ва - я, фар - ту - чек с кру - жев - цом,

mf

staccato *legato*

каб - луч - ки по - сту - ки - ва - ют ру - мя - на - я ли - цом

mp leggiero *p*

На фоне инструментального колокольню-гармошечного отыгрыша (который до того звучал не только во вступлении, но и между купле-

тами) «он» обращается непосредственно к «ней»: «Ангел мой, барышня...». В его негибких повторяющихся фразах — и «галантерейная» обходительность, и ноющая жалобная мольба. При этом вторые половины фраз («Что же ты смеешься», «Дай поцеловать») — это повторения начальной интонации ее музыкального портрета («На крыльце вертлявая»): герой пытается найти общий язык с предметом своей страсти. Но тщетно. Ответ «барышни» не оставляет никаких надежд. Ее интонации — уже не повторение, а передразнивание его просьб (его кварты и квинты заменились ее терциями и секундами). Кокетливые жалобы на приставания «мужика неумытого» слышатся в многочисленных портаментах. А у рояля — несколько раз переходящие одна в другую уморительные своей вздорной капризностью секунды (так и видишь, как она подергивает плечиками, так и слышишь ее звонкий смех).

Действие подходит к концу. «Он» с безнадежным упрямством повторяет, долбит одну и ту же жалобную интонацию. «Она» же бросает презрительное: «Мужик неумытый» (опять «расщепление» звукоряда на несомещающиеся половины), затем вообще перестает отвечать. А певцы-«свидетели» присоединяются к фортепиано в изображении пасхального перезвона: «бом, бом...». Показанная с добродушной улыбкой мимолетная сценка праздничного дня словно тонет в ослепительном сиянии весеннего солнца.

Пятая часть цикла — «На чердаке» обозначает острый надлом в его спокойном до того течении. Многим эта часть перекликается со второй («Как прощались, страстно клялись»). Музыка и здесь передает жгучий драматизм разлуки любящих. Но разлука теперь — уже не временная, а вечная и потому драма перерастает в трагедию. Герой оплакивает свою умершую подругу, которая лежит, бездыханная, в бедной комнатке на петербургском чердаке. Виновник ее гибели прямо не назван, но угадывается по упоминаниям в стихах крыш и труб, которые видны с чердака: это все тот же огромный жестокий город.

В основе музыки снова, как и во второй части, — облагороженные, поднятые до высокого обобщения интонации городской песни и «жестокое» романса, причем опять — раскидистые, широкого дыхания (встречается даже скачок вверх на дециму). Снова поет низкий голос (только не женский, а мужской — бас), резко переходящий от одного динамического полюса к другому (подобно тому, как во второй части сменялись *pp*, *ff* и вновь *pp*, здесь стоят рядом *sf* и *sub. pp*, *f* и *ppp*). Это переходы от бурных вспышек отчаяния, когда голос сливается с пением вьюги, с погребальным воем ветра, отпевающего «молодую жену», к ледящим кровью моментам душевного оцепенения и последней горестной нежности.

Таков монолог, потрясающий душу подобно трагическим страницам творчества Мусоргского. В его музыке выражены и безмерное горе, и огромная сила любви, переступающей границу жизни и смерти.

После столь внезапно наступившего густого мрака необходим хотя бы краткий временный просвет. Роль «отстраняющего» эпизода играет чудесная «Колыбельная песенка».

«Колыбельная» проста, красива и совершенна, как народная песня. Кажется, что композитор ничего и не вносит от себя в обычный облик бытового жанра, точно воссоздавая приметы и его мелодики (трихордовые обороты, сцепления нисходящих кварт, повторы коротких баюкающих попевок), и фактуры (ровное покачивание басов и гармоническая фигурация в аккомпанементе), и всего эмоционально-образного строя. Но стоит прислушаться и присмотреться, как замечаешь, что мелодия все время обновляется вплоть до самого начала ее повторения, а гармония, при всей скромности средств, тоже полна тонких нюансов. Как свежо звучит, например, возвращение из фа-диез минора в основную тональность — ре мажор, в который тональность отклонения, оказывается, входила и раньше мерцающим бликом, но осознаешь это только теперь...

После интермедийной шестой части седьмая — «В октябре» возвращает к основной проблематике цикла. О себе, о своей неудавшейся судьбе рассказывает еще один житель столицы, опустившийся, загнанный жизнью на чердак (уже знакомое нам место действия!), откуда ему виден только угрюмый петербургский двор с забитой лошадкой и дрожащим от холода мальчиком. Жизненная звезда героя уже закатилась. Упоминанием этой звезды в стихах, очевидно, навеяно сходство многократно повторяющейся начальной мелодической интонации (со словами «Открыл окно! Какая хмурая...», а в четвертом куплете — со словами «Давно звезда в стакан мой канула...») и начала романса Булахова «Гори, гори, моя звезда» (того же, с которым перекликается и свиридовская песня «Лесная сторона»):

77 С движением, легко ♩ = 120 - 126

p dolce

От. крыл ок но Ка ке я

leggiere

pp

fz. sempre

basso cantando, legato ed espr ma pp

The image shows a musical score for the piece 'В октябре'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The tempo and mood are indicated as 'С движением, легко' (with movement, easily) and the tempo range is '♩ = 120 - 126'. The dynamics are 'p dolce'. The lyrics are 'От. крыл ок но Ка ке я'. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'leggiere' and 'pp'. The bass line has a 'fz. sempre' marking. The bottom right of the piano part is marked 'basso cantando, legato ed espr ma pp'.

хму - ра - я сто - ли ца, в ок - тяб - ре!

Судьба героя по существу трагична. Но сам он относится к ней совсем не так, как отнесся к своей судьбе обитатель петербургского чердака, показанный в пятой части цикла. Жалобы его не очень серьезные («Никто моих не слушал доводов, и вышел мой табак»). В стихах дважды встречается слово «легкий» («Снежинка легкою пушинкою порхает на ветру...», «Жилось легко, жилось и молодо...»), и оно может быть отнесено не только к прежней жизни героя, но и к его характеру. Не о том ли говорит весь склад этой песни, начиная с ее довольно подвижного темпа и проходящей через всю песню частой репетиции аккордов в аккомпанементе, подобной гитарному потренькиванию. Их дребезжание, тоскливое и унылое, как морозящий осенний дождик в Петербурге, создает неплотный, реденький фон, над которым вьется мало «весьщая» мелодия, состоящая из коротких звуков (нет ни одного распева!), зачастую отрывистых, порхающих (в таких, например, фразах, как «Снежинка легкою пушинкою» или «и елка слабенькой вершинкою»). Она выражает настроение хотя и грустное, но быстро изменчивое, не слишком стойкое и глубокое.

Избавления от горестей неудачник ищет тоже легкого: его тянут ввысь винные пары, он хотел бы взлететь над своей жалкой обителью, и уже чудится ему, что вырастают у него крылья, что он летит... В музыке эти моменты переданы такой трансформацией основного напева, при которой все фразы словно становятся еще невесомее, устремляются вверх. Взмахами резко взмывающей ввысь мелодии выделены слова «и крылья будут мне», «вот (пауза) вскрикнул (пауза) и лечу», «среди вихря и огня».

Но даже в мыслях героя полет не удался, ибо ничего не изменил: «все, все по-старому, бывалому...». Возвращение напева к первоначальному, обычному виду, с прежним нисходящим к тонике кадансом, закрепляет безрадостный итог, а участвующая в этом номере цикла скрипка, которая и раньше поддерживала вокальную мелодию, своим печальным одиноким голосом комментирует и подтверждает его.

Иной поворот жизненного пути, иной выход из мира хмурых буден намечен в последней, восьмой части — «Мы встретились с тобою в храме...». Оба ее героя (поет он, но все время ощущается незримое и неслышимое присутствие рядом с ним и ее), отказавшись от счастья только для себя, пришли к тем, кто трудится, чтобы разделить их тяжелую судьбу¹.

Финал цикла — простая по форме и изложению, суровая и энергичная песня, типа тех песнопений и псалмов, что распевали когда-то странствующие проповедники на улицах и площадях, во дворах и с папертей (да и сопровождающее певца трио, с его простой фактурой, звучит как ансамбль уличных музыкантов). Поступь ее ровна, тверда и мужественна (характерно, что солирует бас). В каждом куплете два или три раза, а во всей песне — восемь раз проходит (иногда с некоторыми вариантами) одна и та же мелодическая и гармоническая кандансовая последовательность, заключающая в себе прямое, неукоснительное, неумолимое движение к тонике. Она звучит как заповедь, как символ обета, принятого на себя героями песнопения:

Строго. сурово. несколько торжественно (♩ = 60)

78

на каж дой сог. ну той спл не,

В неспешном, упорном, будто преодолевающем препятствия движении напева, в плотных, веских аккордах инструментов можно ощутить не только твердость воли, но и тяжесть того труда, о котором говорится в стихах Блока, которым заняты показанные поэтом люди, живущие «под низким потолком». Это совсем иной труд, чем воспетая Есениным дружная работа крестьян на залитой солнечным светом ниве («Молотьба» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»). В туманном продымленном городе, в мрачных домах, где воздух пропитан зловонными испарениями, на труде лежит печаль проклятья, он не приносит радости и благодати, а изнуряет и убивает человека.

Тем большее преклонение вызывают герои песни, сознательно обрекшие себя на такую долю во имя высокой моральной цели. Он поет:

¹ Тема эта не случайна для Блока: мысль о греховности эгоистического счастья, об истинном счастье в труде с другими утверждается и в цикле «Соловьиный сад».

«Нам скоротает век работа: мне — молоток, тебе — игла», — и в мелодии вместо ожидаемого нисходящего каданса утверждается восходящее движение (к винте), а у скрипки начинается трель, имитирующая движение иглы...

Так преодолевается безнадежность. Перед ним и перед нею открывается будущее. Видится длинный, как песни тружеников, и неизбежно тяжелый, но единственно достойный человека путь, освященный идеей нравственного долга.

Такое заключение цикла явным образом переключается с его началом, где тоже возникал образ швеи с иглой в руках и тоже говорилось об альтруизме и верности долгу. Но там речь шла о самоотречении ради любви лишь к одному человеку, а здесь — ко всем людям труда, причем любовь становится союзницей этого нравственного подвига.

Образно-смысловая арка между крайними частями «Петербургских песен» — одно из многих звеньев разветвленной, богатой сложными связями и их переплетениями драматургии цикла. Как и всегда у Свиридова, здесь нет сюжета. Нет и «сквозных» действующих лиц: баритон в седьмой части — не обязательно тот же самый персонаж, что в «Перстне-страданье» и уж, конечно, совсем иное лицо, чем приказчик в четвертой части. Но музыкально-поэтическая композиция внутренне цельна и многомерна.

Цикл делится на приблизительно равные половины. Первые четыре номера образуют экспозицию, знакомящую нас с некоторыми обитателями города и окружающей их обстановкой. Последние четыре номера — реприза. Пятая часть, как мы уже видели, переключается со второй, но воссоздает ее образ и настроение в новом качестве. «Колыбельная» продолжает линию «Вербочек» (свежее дыхание природы, детская первозданная чистота и непосредственность). В то же время она дает прямое сопоставление и объединение показанных в первой половине цикла порознь двух женских голосов и соответственно двух контрастных женских натур. Наконец, «В октябре» и финал — два различных ответа на вопросы, поставленные в первой части цикла, две противоположные возможности, которые могли быть избраны ее героями: неудачником-горемыкой (образ из Достоевского!)¹ и швейей. При этом оба заключительных номера сходны с первым и в жанрово-

¹ Примечательно, что из блоковского стихотворения «Холодный день» («Мы встретились с тобою в храме...») Свиридов исключил две строфы, позволявшие отождествить его героя с пьяницей из песни «В октябре», в том числе такую:

Я близ тебя работать стану,
Авось, ты не припомнишь мне,
Что я увидел дно стакана,
Топа отчаянье в вине.

Тем самым композитор подчеркивает различие характеров и жизненных судеб этих людей, оттеняя возвышенность идеалов того, кто показан в финальной «Песне о труде».

стилистическом отношении: они тоже наиболее близки городской бытовой песне. В остигатном гитарном брэнчании седьмой части и размеренном «уличном псалме» восьмой слышатся отголоски той шарманки, что сопровождала самое начало пути героев «Петербургских песен».

Не очень большой по размерам камерный цикл вмещает широкий круг разнохарактерных образов. Здесь и различные сцены городской жизни, и картины природы. В самом городе мы видим людей разного возраста (от «малых детей» до тех, чья «молодость давно прошла») и разного социального положения. Действие охватывает все времена года («Вербочки» — ранняя весна, «На Пасхе» — переход от весны к лету, «Колыбельная» — лето, «В октябре» — осень, «На чердаке» — зима) и весь суточный кругооборот: начало цикла — это раннее утро после бессонной ночи, затем город пробуждается («Вербочки»), разгорается яркий день («На Пасхе»), наступают сумерки, а потом и поздний вечер, когда работники уже спят (финал). А впереди, может быть, новая бессонная ночь над работой, и снова швея будет смотреть на улицу из своего узкого окошка... Характерный свиридовский мотив неизбывности жизни, ее непрерывного закономерного движения...

Глубокая осмысленность и стройность драматургии цикла (достигнутая композитором во многом интуитивно, в самом процессе творчества) проявляется и в использовании вокальных тембров. Четыре голоса, участвующие в «Петербургских песнях», равноправны, все они имеют самостоятельный интересный музыкальный материал. У каждого есть по сольному номеру (а у баса — два номера). Кроме того, женские голоса поют дуэт, баритон и сопрано — также дуэт (точнее, диалог), и все четыре певца участвуют в «На Пасхе». В общем, каждый голос кроме сопрано выступает в трех частях цикла, а сопрано — в четырех. Некоторое предпочтение, оказанное этому голосу, оправдано тем, что именно с его прозрачным серебристым тембром связывается уже в первой части важнейшая идея нравственной чистоты и самоотверженности (но в финале она утверждается более веско, в звучании баса).

За многомерностью музыкально-поэтической драматургии «Петербургских песен» стоит сложность содержания, с его глубинными ассоциациями и подтекстами, с разнообразными частными темами и мотивами (так, впервые у Свиридова — очевидно, под воздействием Блока — значительную самостоятельную роль приобретает мотив женской любви и нежности). И все они подчинены главной теме — теме «честной бедности». Она поставлена была еще в песнях на стихи Бернса, но теперь впервые раскрыта на русском материале (так что этот блоковский цикл можно, с известными оговорками, назвать русским аналогом бернсовского). Здесь тоже предстают люди «простые», «маленькие», но только в смысле их скромного общественного положения. В духовном же отношении они оказываются не совсем простыми и сов-

сем не маленькими. Их высокие идеалы и сильные, чистые чувства, ощущение собственного достоинства и сознание этического долга заставляют отнестись к ним не только с участием, но нередко и с глубоким уважением и восхищением. В городских трущобах, под рубищами бедняков бывают скрыты богатства души, подлинные моральные сокровища.

Подобное отношение к этим героям — целиком в духе Блока, который с огромным сочувствием писал о том, как «простой» человек «живуч, силен и благороден». «Таков обыкновенный человек... Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа» («Горький о Мессинне») ¹.

Мысль композитора, претворившаяся в образы исключительной художественной убедительности, зовет каждого задуматься над высоким смыслом повседневности, быть в самых трудных обстоятельствах на высоте строгих нравственных предначертаний. Вот чем, в конечном счете, определяется важнейшее значение Свиридовского цикла не только для музыки, но и для всей нашей современной культуры.

Думается, выдающимся событием духовной жизни нашего общества станет и первое исполнение самого крупного из произведений Свиридова на слова Блока — оратории «Пять песен о России» для баса, баритона, меццо-сопрано, хора и оркестра. Пока это событие не произошло (ибо оратория еще не полностью завершена: автор не определил окончательно состав цикла и порядок частей), можно высказать лишь более или менее общие суждения. Но даже предварительное ознакомление с нею позволяет с уверенностью сказать, что создано грандиозное полотно, стоящее в одном ряду с «Поэмой памяти Сергея Есенина» и «Патетической ораторией».

На сей раз Свиридов взял стихи, характеризующие Блока в качестве национального эпического поэта, для которого (как и для Есенина) тема Родины, России была центральной по значению, самой важной и заветной. «Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь, — писал он в 1908 году. — ...Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель» (письмо К. С. Станиславскому) ².

Блоковские стихи, отобранные композитором, относятся к дооктябрьской эпохе ³. Пути России казались тогда Блоку неисповедимыми, облик ее — загадочным, окруженным мистической тайной. Такое же представление о России владело в свое время воображением Тютчева («Умом Россию не объять...»), а до того — Гоголя.

Свиридов, обратившись к блоковской поэзии, к блоковским мыслям о Родине, был не вправе обойти эти мотивы, столь типичные для

¹ Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 115.

² Там же, стр. 617.

³ Все стихотворения, кроме первого (имеющего у Блока заглавие «Русь»), входят в цикл «Родина» (1908—1916).

поэта (хотя, разумеется, не мог и ограничиться ими). Так родилась первая часть оратории — «Ты и во сне необычайна». Она воплощает образ России, увиденный с двух сторон. Одна — это оцепенение, застылость, пребывание в глубоком сказочном сне, скрывающем в себе сокровенную тайну. Вспоминается картина Руси, заколдованной, охваченной волшебным сном, в «Спящей княжне» Бородина...

Загадочная тишина, царящая на огромных просторах, передана во вступлении немногословно и точно — одинокими, разбросанными по разным регистрам терциями да квартами. На их же фоне певец (баритон соло) начинает свою песню — исповедь странника (еще один такой герой у Свиридова после поэта из «Страны отцов», после «странника убогого» или «Деревянной Руси»). И дальше заклинательным говором хора или сумрачными гармониями оркестра не раз подчеркиваются поэтические образы дремоты, дребей, болот... Неразрешенным вопросом повисает и окончание этой части.

Однако, наряду с замороженным созерцанием, музыка с меньшей силой передает и другое душевное состояние — согретое нежностью, проникнутое внутренней взволнованностью любование Россией и воспевание ее. Шестикратно повторяющийся напев (он переходит от солиста к хору и снова к солисту) своими красивыми, гибкими и теплыми интонациями напоминает народные лирические песни (частично даже не крестьянские, а городские, хотя ритмическая свобода, натурально-ладовая переменность и вариантность как принцип развертывания все же связывают эту мелодию больше с протяжной песенностью):

79 а Медленно

Баритон соло *pp*

Ты и во сне не о-бы-чай-на. Тво-ей о-деж-це

не кос нуть. Дрем-лю. и во дре-мо-той

той на, и в той-но ты по-чи-шь, Русь.

79 б *mf cantabile*

Где рез-мо-ли-ки-е на-ро-ды из

кра- в в край на до- па в дол ве- дут ноч- ны. е ко- ро-
во- ды под за- ре- вом го- ря- щих сел

Это не только песня, но и песнь. Такой воспринимается она благодаря торжественно медлительному течению музыки, которое становится все более мощным по мере того, как постепенно вбирает в себя все новые и новые оркестровые голоса. Появляются величественные гудящие аккорды, колокольные звучания.

Динамическое нарастание приводит к кульминационному разделу, где хор поет о буйной вьюге, заметающей «до крыши углое жилье», о девушке, что «на злого друга под снегом точит лезвие» (а непосредственно перед этим — о «зареве горящих сел»). Основной напев здесь единственный раз меняет свои очертания, поднимаясь вверх и достигая мелодической вершины, приобретает драматически насыщенное звучание. В нем — и напоминание о пронесшихся над Россией грозах, и провозвестие грядущих. Но даже здесь сохраняется характер сурового гимна.

80
С А
Где буй- но за- ме- та- ет вью- га об
кры- ши уг- ло- е жиль- е. И де- вуш- ка на зло- га
дру- га под сне- гом то- чит лез- ви- е.

Как широкая панорама родной земли, как выражение рожденных ею дум героя, первая часть «Пяти песен о России» несколько аналогична Прологу из поэмы «Страна отцов». И в блоковской оратории эта часть тоже играет роль пролога, за которым следуют три большие разнохарактерные «песни», вмещающие основное «действие» произведения.

Вторая часть — «Наш путь степной» — своим прямым сюжетным содержанием отсылает слушателей к одному из переломных

событий русской истории. Но глубинный смысл ее музыкально-поэтических образов еще более значителен. Куликовская битва предстает у Свиридова символом всей тысячелетней борьбы русского народа с его врагами.

Дыхание веков, гигантский масштаб событий ощутимы в музыке с самого начала. Первые и вторые басы излагают в унисон главную музыкальную тему части — тему безостановочного течения «реки времени» («Река раскинулась...») — угловатую эпически широкую мелодию (отчасти подобную теме «Поет зима, аукает»), в которой слышится и неторопливое повествование, и сосредоточенное раздумье:

С движением

31 Басы I II

Ре-ка рас-ки ну-лась, те-чет, гру-стит пе-ни-во и мо-ет бе-ре-га

Эта мелодия появляется затем на протяжении части несколько раз, ее интонации участвуют в грандиозной кульминации у хора (со словами «Закат в крови!»), на ней основана сливающаяся с кульминацией оркестровая интерлюдия (аналогичная послекульминационному же симфоническому эпизоду, построенному на главной теме, в пьесе «Поет зима, аукает»).

Из темы «реки времени» вырастает еще один важнейший музыкальный образ второй части — поначалу спокойный, а затем все более тревожный и мощный колокольный звон. Он начинается как колыбельные квинты в оркестре, когда хор провозглашает: «О Русь!», а затем разрастается, присоединяя к себе фанфарную фигурацию, и постепенно превращается в непрерывно гудящий набат — символ тревоги, грозной опасности.

Есть в этой части, отличающейся необычно плотной даже для Свиридова образной насыщенностью музыки, и другие чрезвычайно яркие темы. Одна из них возникает впервые у хора со словами «Наш путь — степной...» и позднее также включается в кульминацию. Это квинтовый минорный напев, выражающий и вековечную тоску, и огромную внутреннюю силу. Именно он становится отправной точкой громадного динамического подъема, приводящего к кульминации всей второй части оратории.

Важную роль играют также фразы «И вечный бой!» и «Плачь, сердце, плачь...», основанные на сурово сдержанных или горестных хоровах возгласах-кликах.

62 *legato*

С. А.

наш путь степной наш путь в тоске безбрежной

В целом вторая часть оратории потрясает эпической силой обобщения и тех вековых испытаний и бедствий, что обрушивались на русский народ, и, одновременно, таких его важнейших качеств, как стойкость и мужество (воплощением которых как раз служат темы «Наш путь степной», «И вечный бой»). Поистине ошеломляют также глубина и размах свиридовского музыкального мышления, драматическая выразительность мелодики, гармонических красок, оркестровки, скульптурная выпуклость тем-образов.

Внешне во всем контрастна вторая часть третья — «Под насыпью, во рву некошенном». Набатное, зачастую туттийное звучание громадной массы сменяется тихим проникновенным пением одного голоса (меццо-сопрано соло), которому аккомпанирует лишь небольшая часть оркестра; форте как основной динамический оттенок уступает место пиано или мейццо-форте; разноплановая, сложная по композиции фреска — песня, в которой раскрывается один образ.

Эта песня (в очень свободно трактованной куплетной форме с чертами трехчастности) в полном соответствии с ее сюжетом близка и по настроению, и по языку городскому бытовому романсу. Воспроизведены некоторые типичные признаки не только его интонационного строя («гитарные» разложенные трезвучия и секстовые обороты в мелодии), но и тонально-гармонического плана (поворот в параллельный мажор в начале второй половины куплета). Но в оркестре, где со временем возникает остинатное движение, большей частью на одной высоте (оно передает и размеренное движение поезда, и «тоску дорожную, железную», и трепетное биение сердца), с самого начала звучат в качестве сопровождения вокальной линии не обычные для романса «переборы», а строгие выдержанные аккорды. Из-за этого музыка в чем-то приближается уже не к бытовой лирике, а к выросшей из нее же траурной революционной песне (типа «Замучен тяжелой неволей»).

63 (Не спеша Мейццо-сопрано соло *p*

Под насыпью во рву не...



Такая ассоциация может показаться и неожиданной, и не оправданной сюжетом песни: ведь самоубийство девушки, не нашедшей для себя счастья, ни по обстоятельствам, ни по мотивам ничем как будто бы не перекликается с гибелью борца за народное дело. Но вслед за поэтом Свиридов, оплакивая героиню этого печального рассказа¹, придает ее образу обобщающий смысл. В поэзии Блока русская девушка или женщина нередко предстает символом России (точнее говоря, Россия выступает в облике «девы»). И смерть той, что лежит под насыпью, — смерть без времени, в расцвете молодости, воспринимается как аллегорическое выражение трагедии страны, полной юных неистраченных сил, которые не могут найти себе выход и применение, гибнут понапрасну.

Следовательно, и лирическая интермедия оратории оказывается причастной к ее главной большой теме.

Прямо возвращает нас к этой теме четвертая часть — «Над могилой» («Я не предал Родины знамя»), где говорится о русских воинах, павших на полях 1914 года. Песнь героя (поет бас соло), который обращается к России, своей медленной скробной поступью, тяжелыми тянущимися аккордами у оркестра, характерными пунктированными фигурами в мелодии и аккомпанементе сближается с похоронным маршем. Ее предваряет цепь торжественно грозных и величавых, как явление самой «смерти-полководца», аккордов оркестрового вступления (между ними ударяет тамтам), в духе чаканы.

Так продолжена в четвертой части, где в стихах упомянуты «ночные пути, роковые», проходящая через всю ораторию линия раздумий над бедственными судьбами народа. И здесь же высказана страстная душевная боль за его страдания. На словах «да щемящей песни солдатской издали несется волна» музыка, по-прежнему закованная в броню траурно-маршевого ритма, проникается в то же время жгучей

¹ Особенно выразительны в конце песни попевки-причитания и аккорды гармонического мажора (посреди одноименного минора) с острыми, колющими, ранищими малыми секундами.

экспрессией¹. А в конце песни ее герой поет о «звезде Вифлеема» — символе любви к людям и сострадания, и музыка здесь словно излучает тихий, ясный свет.

Итог и обобщение тех обобщений, которые были даны во всех предыдущих частях, содержит финал — «Русь моя, жизнь моя».

Концентрируя блоковские мысли и представления о России в один музыкальный образ, Свиридов отливает его в сжатую и емкую песенную форму.

Господствующий характер песни, дружно запеваемой тенорами и басами, — мужество, крепость, размах, сила. Суровая минорная мелодия энергична и упорна, в ней неукоснительно подчеркиваются устои лада, а тонический органнй пункт придает ей твердую опору, прочно «заземляет» ее. Ритм скачки (вспоминается блоковское: «Летит, летит степная кобылица», а вместе с тем и гоголевская тройка, и пушкинское «тяжелозвонкое скаканье») передает стремительное неудержимое движение.

Сквозь частый пульс песни пробивается другой, вдвое более редкий — пульс мощных колокольных ударов в оркестре (ими и открывается часть):

84 **Animato**

Хор 1.
Б.

Русь мо - я, жизнь мо - я,

¹ Столь важная для концепции всей оратории тема народной массы и ее судеб с необыкновенной наглядностью и обобщающей силой воплощена Свиридовым в хоре «Петроградское небо мутилось дождем», который первоначально предназначался для «Пяти песен о России». Но вопрос о его включении в цикл еще не был окончательно решен композитором к моменту завершения настоящей книги, и поэтому упомянутый хор здесь не рассматривается (как и некоторые другие номера, которые, подобно ему, остаются «кандидатами» на включение в ораторию).

вмес- тель нам ма- ять ся! Царь, да Си- бирь, да Ер- мак, да тюрьма.

То несется вперед Россия. В этом движении — сила и удаль и ее ратных дел, и труда («лодки да грады по рекам рубила ты»), и мятежного бунтарства — предтечи революции (недаром упомянуты Сибирь да тюрьма).

Временами, однако, скачка замирает или слышится как бы издали, скрытая за туманом. В эти моменты Русь словно оборачивается той же таинственно загадочной «спящей княжней», какой представляла в первой части (оттуда же как будто пришел и вопрос без ответа: «Что же маячишь ты, сонное марево...»).

И там, где музыка мчится во весь опор, и там, где она затихает и застывает, часто возникают также переключки с темами тревог и народных бедствий из других частей, причем и со стихийно грозными, гневными, и с такими, которые выражали тягостное оцепенение. Обе эти ипостаси России под ударами врагов выразительно сопоставлены, в частности, в среднем эпизоде финала: рядом звучат сопровождаемые гулом набата громкие смятенные фразы («Дико глядится лицо онемелое, очи татарские мечут огни») и, после паузы, затаенные, произносимые почти что шепотом-говорком («Тихое, долгое, красное зарево каждую ночь над становьем твоим»). Это окончания арок, переброшенных к финалу и из первой части, и из второй, и из четвертой.

Итоговым же выводом становится образ непреодолимого движения могучей страны. В репризе скачка, будто подстегиваемая возгласами хора: «Гой! Гой!» (вновь переключка со второй частью), превращается в гигантский вихрь, все сметающий на своем пути. Лишь в самом конце части мчащийся бурный поток звуковой массы, в глубине которого явственно различимы непрерывные набатные удары, сдерживается, с огромным усилием «осаживается» мощными «колокольными» аккордами.

Так из сопоставления разных сторон облика России, из переплетения ряда идейно-образных и музыкально-драматургических линий,

образующих в этой оратории, как и в других крупных произведениях Свиридова, сложную многослойную ткань, из наложения нескольких интонационных пластов (составляющих, однако, несмотря на охват очень разных источников, стилистическое единство) рождается большой, серьезный, многое значащий итог. Путь России, «наш путь степной» ведет из глубины веков в новые дали. И это путь битв за свободу, созидания, утверждения высоких духовных идеалов народа. Это вечное движение и «вечный бой».

«Пять песен о России» — долгожданное и достойное завершение свиридовской трилогии о России (куда входят также «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория»), вдохновленной творчеством трех великих русских поэтов XX века: Блока, Есенина и Маяковского.

Три монументальные музыкальные «думы» о путях России и ее народа сложились у Свиридова в трилогию в известной степени непреднамеренно. Во всяком случае, начиная работу над есенинским циклом за полтора десятилетия до окончательного завершения блоковской оратории, композитор еще не думал о такой трилогии. Но теперь, когда она уже существует, отчетливо видится то общее, что роднит и объединяет ее разделы.

В каждом из них названы или показаны некоторые определенные, хорошо известные отрезки и события русской истории с точно обозначенными датами: в «Пяти песнях о России» — Куликовская битва, первая мировая война, в есенинской поэме — начало гражданской войны, 1919 год, в «Патетической оратории» — бегство Врангеля, одна из строк первой пятилетки. В каждом имеются также вполне конкретные жизненные зарисовки: деревенские пейзажи и картины крестьянского труда («Памяти Сергея Есенина»), фигуры красноармейцев, рабочих («Патетическая»), безвременно погибшей девушки с маленькой станции (блоковская оратория). Но не в этих деталях смысл трилогии в целом и любого из ее разделов. Ни один из них никоим образом не может рассматриваться как историческая хроника или череда бытовых сцен. Все они имеют неизмеримо более глубокий смысл, выражая обобщающую мысль о судьбах России.

Народ, народная масса является не только предметом размышлений в свиридовской трилогии, но и одним из двух ее главных действующих лиц. Хор как воплощение этой массы, как ее голос играет основополагающую роль в драматургии всех трех произведений. Мы видим народ в разных положениях и состояниях, в разные моменты проявления его характера: в воинских походах и сражениях (в каждом разделе трилогии), в труде (то же), в постоянном общении с природой; в радости, гневе, восторженном порыве, раздумье; в неторопливом шествии, статике, бодром марше, стремительном движении. При этом от блоковской оратории к «Патетической» растет удельный вес картин организованного действия, четких и строгих маршевых ритмов.

Второе главное действующее лицо трилогии — поэт, художник. С этим образом связывается фигура индивидуального героя в каждом из трех произведений. Бесспорно, герой этот нигде не совпадает целиком с тем поэтом, чьи стихи положены в основу музыки, не тождествен ему. Солисты во всех трех ораториях выступают не только от имени Блока, Есенина или Маяковского, но и от имени Свиридова, как выразители его авторской мысли. Но в то же время они значительно отличаются друг от друга, и эти отличия соответствуют природе каждого из поэтов.

Один герой — мыслитель и лирик, мужественный и одновременно впечатлительный и тонкий (первая часть «Пяти песен о России»). Его раздумья передает баритон. Другой — стихийно вдохновенный певец с чистой и нежной душой, и его партия отдана лирическому тенору. Третий — оратор и вожак масс, чей голос гремит над толпой, и его партию не может не петь мощный бас, «раскатившийся властью», «окрепший, над реями рея».

Блок, Есенин и Маяковский в свиридовской трилогии предстают как народные поэты, и судьба каждого нерасторжима с судьбами его страны, хотя соотношение героя и народа оказывается, естественно, всякий раз новым.

В блоковской оратории поэт мыслит категориями страны и народа в целом как неких неизменных и неразложимых данностей, его взор охватывает сразу много веков, и сам он не связывает себя ни с какой-то одной эпохой, ни с каким-либо определенным укладом народной жизни. Поэтому в оратории солист-баритон появляется лишь в ее прологе, где речь идет о «вековой тайне» России. В есенинской поэме большая половина отведена предреволюционной эпохе, старой деревне — времени и месту рождения и формирования Есенина-поэта, который открыто высказывает свою принадлежность именно к этой среде. В оратории на стихи Маяковского — поэта, «мобилизованного и призванного революцией», действие сразу начинается с крушения старого мира, а герой с самого начала выступает глашатаем революционного народа.

Различна и дальнейшая судьба трех художников, что тоже подчеркнуто Свиридовым. Есенин — «последний поэт деревни», и герой есенинской поэмы остается с окружавшей его массой до той поры, пока в ее жизни не происходит решительный поворот. В финале поэмы («Небо как колокол») голос героя (солиста) уже не слышен. Маяковскому знакомы минуты усталости, колебаний (не забудем о его трагическом конце!) — и музыка не скрывает этого (некоторые моменты в «Разговоре с товарищем Лениным»). Но ему неведом мучительный разлад Есенина. Гибель старого мира, показанная в первых частях «Патетической», знаменует не конец, а начало жизненной дороги поэта. Он проходит с революционным народом весь путь борьбы за новую жизнь, и именно это позволяет ему в финале встать ровень с солнцем. Но

при том он не отказывается от утверждения своего «я», сохраняя самостоятельную позицию даже в космическом действе.

Наконец, в «Пяти песнях о России», как то свойственно блоковским стихам о Родине, подчеркивается стремление поэта преодолеть индивидуализм его эпохи, неразлично слиться с народом, раствориться в нем. Начиная со второй части, от первого лица, то есть от лица поэта, выступает либо хор, либо какие-то безымянные персонажи (солисты в третьей и четвертой частях). Да и в прологе герой — это и поэт, и некий мифический, легендарный странник. А в финале, где в стихах речь ведется определенно от имени самого поэта («Русь моя, жизнь моя...»), солиста нет вовсе: герой передал свой голос массе, народу.

Между отдельными звеньями трилогии есть и другие аналогии и связи, более частного характера. При анализе «Патетической оратории» уже отмечалось неожиданное внедрение (в четвертую и седьмую части) музыкальных пейзажей, напоминающих есенинскую поэму. С тем же произведением ассоциируются в блоковской оратории музыкальные образы стихийной народной силы («Наш путь степной» — и «Поет зима, аукает») и поэтические — сложных, запутанных путей Руси (у Есенина: «Затерялась Русь в Мордве и Чуди...», у Блока: «Чудь начудила да Меря намерила...»). С ораторией на слова Маяковского «Пять песен о России» частично перекликаются музыкально-поэтическими мотивами грандиозных исторических катастроф и того духовного очищения, с которым выходит из них страна.

Несомненные черты аналогичности в музыкально-поэтической композиции трех ораторий, в их драматургии, при том что в любом случае план и форма оказываются индивидуально неповторимыми. Все три произведения открываются символическими картинами России, характерными для того ракурса, в котором предстанет она и далее (сказочный богатырский сон, печальные сельские просторы, революционное шествие). После этого чередуются различные по содержанию и складу сольные и хоровые эпизоды (среди которых обязательно встречаются батальные).

Финал же в каждом разделе трилогии — хоровой, монументальный (но отнюдь не помпезный, не формально торжественный), действие в нем переносится в сферу, не ограниченную во времени и пространстве, мысль уносится вдаль и ввысь.

Заметно, наконец, родство и музыкального языка. Конечно, оно прежде всего обуславливается известной устойчивостью индивидуального свиридовского стиля на протяжении пятидесятих и шестидесятих годов. Но три оратории имеют и некоторые только им свойственные общие черты, зависящие от их темы и жанра.

Важнейшие из этих черт — прочная опора на русскую национальную традицию (как народную, так и профессиональную) и широта интонационной основы. В разных соотношениях и с разной степенью обобщенности здесь представлены едва ли не все главнейшие истори-

ческие и жанровые разновидности русской песенности: от древних кличей, звонов и старинных протяжных напевов до городского бытового романса и революционной массовой песни. Особую роль играют разнообразнейшие колокольные звучания: едва слышные и оглушительные, нежные и гулкие, хрустальные и набатные, праздничные и грозные. Они и непосредственно выражают, и символизируют Россию в разных ее ликах.

Тремя ораториями о России далеко не исчерпывается вклад Свиридова в советскую музыку. Но даже не создав ничего иного, кроме этой трилогии, он уже обессмертил бы свое имя как великий национальный художник советской эпохи.



Г. Свиридов (1930)



Г. Свиридов (1936)



Д. Шостакович и Г. Свиридов (1940)



В классе Д. Шостаковича (Ленинградская консерватория, 1940).
Слева направо: Г. Свиридов, Ю. Левитин, Д. Шостакович, В. Флейшман, О. Евлахов



Г. Свиридов (1940)



Г. Свиридов. (1946)

Мелкого сдержаннее

аки.

У-СТАВЛИ ЛЕА МИ СЛУША ЕТРА БУИ, ЧТО ИМ ПО-

У-СТАВЛИ ЛЕА МИ СЛУША ЕТРА БУИ, ТИ ИМ ПО-

- ЕТ ВИН РАСТЫИ ТА МА ЮИ.

- ЕТ ВИН РАСТЫИ ТА МА ЮИ.

Э-ХО РЕЗ-ОВО-е, СКОЛЬ ЗИУБ ПО ИИ ТУ-БАИ

Э-ХО РЕЗ-ОВО-е, СКОЛЬ ЗИУБ ПО ИИ ТУ-БАИ



в первом исполнении
«Апокалиптической оратории»
в Большом зале Московской
консерватории,
(15 октября 1959 г.).



Handwritten musical score for a symphony orchestra and choir. The score is written on multiple staves with various instruments and vocal parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *meno*, *meno mosso*, and *meno forte*. There are two circled numbers, (66) and (67), marking specific measures in the score. The instruments listed on the left include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, and Choir. The score is written in a cursive, handwritten style.

«Патетическая оратория», первая часть.
Автограф



Г. Свиридов (1957)



«Светить — и никаких гвоздей!»



«Снег идет»



На авторском вечере
в Малом зале Московской консерватории
(1965)



Фатех (1966)



Г. Свиридов (1967)

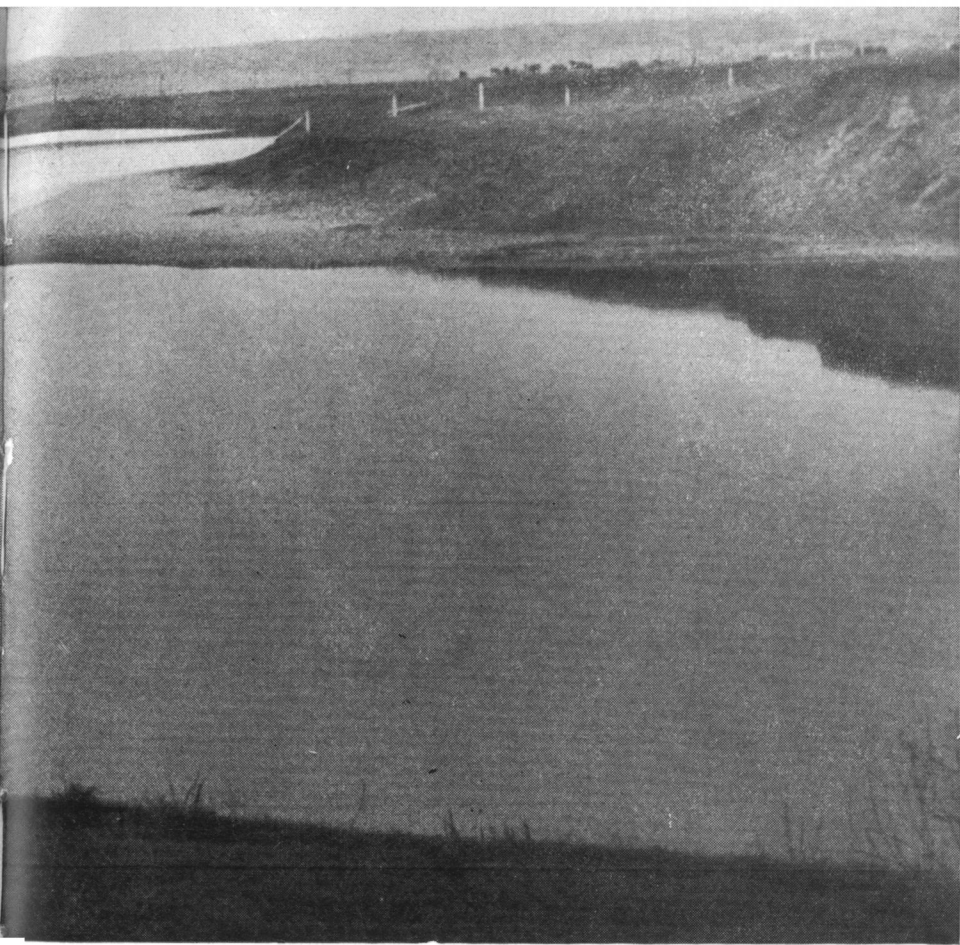


С Александром Юрловым (1966)



С Александром Ведерниковым (1971)





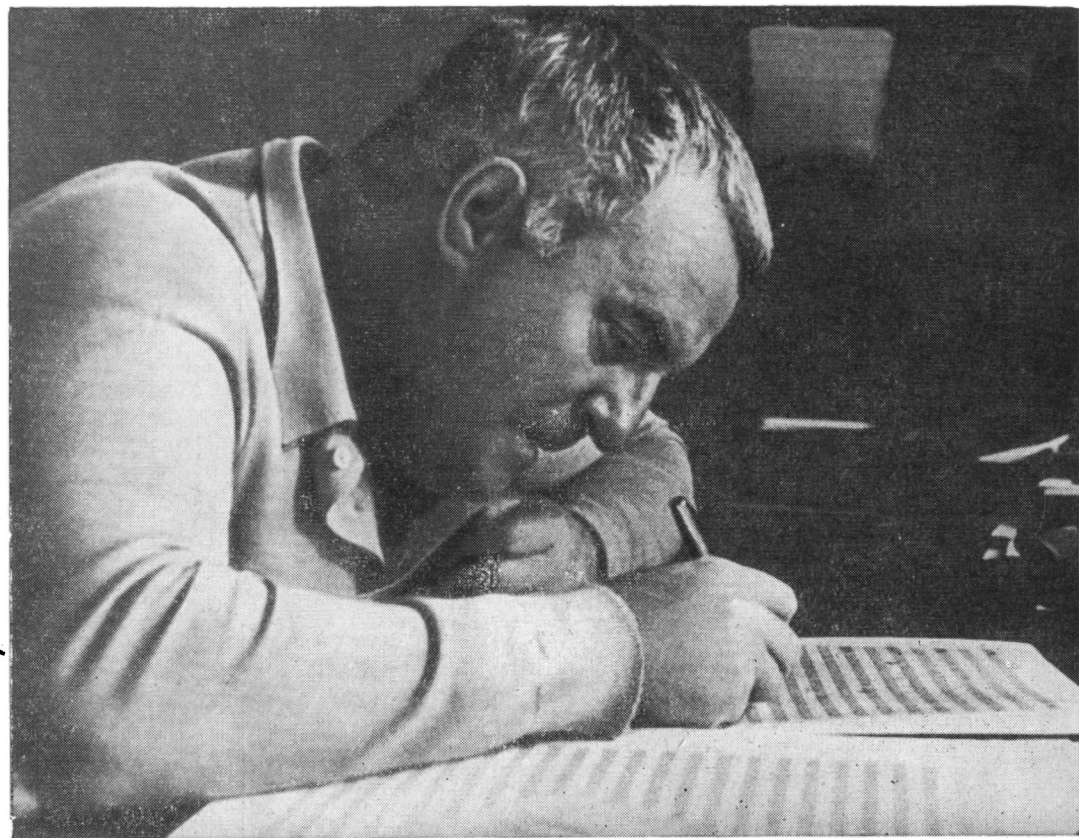
На Москва-реке (1970)



После исполнения срафогин (1970)



«Звучит «Патетическая»
(Таллин, Праздник песни, 1970)



...И снова за работой (1970)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. «СВЕТИТЬ ВСЕГДА!»

Творчество истинно талантливого и чуткого к жизни художника никогда нельзя подвести под немногие обобщающие определения. Как все конкретное, оно богаче, многообразнее и динамичнее любых абстракций. И все же без обобщений обойтись невозможно, особенно тогда, когда деятельность творца опирается на твердые и глубоко продуманные эстетические принципы, когда его поиски в искусстве направляются пытливой мыслью и взывающим нравственным чувством.

Свиридов — художник-мыслитель и проповедник, для которого творчество есть дело глубоко серьезное и ответственное, понимаемое как служение самым высоким целям и идеалам. Нельзя поэтому осмыслить и оценить должным образом созданное им, не проникнув в суть его представлений об искусстве.

«Хочется со всей силой напомнить об этически возвышающей функции музыкального искусства, о том, что музыка предназначена для духовного совершенствования человека. И в этом ее основная миссия», — писал композитор в «Правде» после присуждения ему Ленинской премии¹. Близкие мысли высказаны им в другой статье: «Когда я думаю о музыке, мне вспоминается, что она исполнялась в соборах и церквах. У нас другие цели, другие задачи, иными чертами определяется наше искусство. Но мне хочется, чтобы к ней было такое же святое, такое же трепетное отношение, чтобы в ней искал, а главное, находил ответы наш слушатель на самые важные, самые сокровенные вопросы своей жизни, своей судьбы»².

¹ Георгий Свиридов. Музыка новой жизни. «Правда», 1960, 1 мая, стр. 3.

² Георгий Свиридов. Искания и победы. «Литературная газета», 1957, 28 марта, стр. 1.

Эту мысль дополняет еще одно, более позднее высказывание: «Искусство — ровесник человечества. Менялись эпохи, общественные формации, взгляды, но во все времена оставалось неизблемым его основное предназначение: нести людям правду, помогать жить лучше, быть добрее, чище. Вечная, прекрасная миссия. Музыка же — универсальный язык искусства. Она обращена ко всем, доступна каждому. И нет для композитора задачи ответственнее и гуманнее, чем посредством этого языка нести людям высокие идеалы современности»¹.

Лозунг Свиридова — большое революционное искусство, отвечающее духу нашей эпохи. «Нам нужна музыка, разная и по жанру, и по характеру. Нужна и легкая, развлекательная, но прежде всего необходимо искусство монументальное, под стать времени, — могучее, равно далекое и от абстрактного интеллигентского субъективизма и от дилетантского музицирования. Наш долг — создавать такое искусство!»². И еще: «Сейчас, как никогда, ощущается потребность в героическом искусстве больших масштабов, выражающем верность духу революции, пафос борьбы и созидания, чистоту душевных порывов человека»³.

Таков высокий критерий суждений Свиридова о музыке. А уровень требований к искусству и устремлений в нем сам по себе уже говорит многое о масштабе художника. И в творчестве Свиридов не расходится со словами: он действительно берет самые значительные, самые серьезные темы, не стараясь выбрать «путь, чтобы протоптанней и легче», ставя перед собою лишь высокие задачи. Разные явления жизни предстают в его произведениях: и всенародные события, и скромные бытовые сцены. Разной бывает его музыка по настроению и характеру: мужественной, суровой, нежной, задумчивой, простодушной. Но всегда в ней живет большая мысль о жизни, всегда за малым угадывается великое — судьбы народа.

Свиридов затрагивает в своем творчестве и современные темы, и исторические. Но как художник он целиком в наших днях. Современность его искусства прежде всего в том, что на любом материале он поднимает те проблемы жизни, которые важны сегодня, которые выдвинуты нашей эпохой. Среди них одна из важнейших — борьба против буржуазных, мещанских взглядов и представлений о жизни. И композитор не только воссоздает картины революционных битв — он утверждает в музыке идею верности заветам революции, выдвигает в противовес куцым мещанским устремлениям подлинно высокие чувства, и прежде всего чувство любви к своей земле, к Советской Родине.

Как и у едва ли не каждого художника, у Свиридова есть свой круг излюбленных сюжетов и действующих лиц. Так, на многих страни-

¹ Г. Свиридов. Высокие идеалы современности. «Вечерний Ленинград», 1966, 15 октября, стр. 3.

² Георгий Свиридов. Искания и победы. «Литературная газета», 1957, 28 марта, стр. 1.

³ Георгий Свиридов. Музыка новой жизни. «Правда», 1960, 1 мая, стр. 3.

цах его «клавиров и партитур предстают перед нами картины военных походов и битв за отчизну, фигуры честных и доблестных воинов, сцены их прощания с близкими, сражений, гибели или возвращения солдата домой. Часто героем его произведений становится странник, бредущий по дальней дороге, а вместе с ним и сама эта «неприглядная дорога, да любимая навек, по которой ездил много всякий русский человек» (С. Есенин).

Наконец, во многих произведениях Свиридова — и в этом смысле он занимает особое место среди советских, да и не только советских композиторов, — действующим лицом является поэт. Поэт, показанный обычно не столько как конкретный исторический персонаж (хотя в его фигуре могут угадываться отдельные реальные черты Пушкина или Есенина, Исаакяна или Бернса, Маяковского или Блока), сколько как символ искусства, шире — духовной культуры своей страны. Для Свиридова он не просто «мастер литературного цеха», но вещий голос народа, олицетворяющий его мысль и совесть.

В большинстве случаев место действия свиридовских произведений, то поле, на котором разворачиваются походы и бои, совершаются расставания и странствия, звучит голос поэта, — это русская земля, Россия. Именно для нее, для ее многовековой и многострадальной истории характерны и бесчисленные сражения с захватчиками, и «хождения» разного люда по просторам, которым нет ни конца, ни края, в поисках свободы и справедливости, и выступления творцов искусства в качестве проповедников и пророков, общественных трибунов, несущих людям высокое «слово любви и дружбы» и зовущих к «новым берегам» (Мусоргский) не только в творчестве, но и в жизни.

От Куликовской битвы до революционных переворотов нашего века — несколько столетий русской истории охватывает композитор. Однако не летопись создает он, не драматическую хронику и не просто меткие зарисовки (хотя всегда поражают они своей образностью, а порою и живописной конкретностью деталей). Свиридовские картины земли русской — и тревожные, грозные, с заревом пожаров и гулом набата, и таинственно спокойные, будто застывшие, покрытые туманной дымкой или пронизанные сиянием неяркого солнца, наполненные тихим шумом лесов и плеском рек, — все это одновременно и думы о Родине. Среди них особое место занимает «Наша земля». Лирика, пастораль и героика, суровость и нежность, любовь к своей стране, и боль, и гордость за нее сплелись воедино в обращении композитора к революционной России, к Советской Родине. Эти «думы о Родине» — прямое продолжение традиции размышлений о судьбах России, о ее исторических путях, столь широко и сильно представленной в русском искусстве: от Пушкина, Гоголя, Мусоргского до Блока, Есенина, С. Прокофьева.

В своих раздумьях о прошлом и настоящем родной земли Свиридов раскрывает то, что объединяет разные эпохи ее истории, на чем зиждется связь времен: дух русского народа — труженика и страсто-

терпца, правдоискателя и свободолюбца, борца за волю и справедливость, — народа, первым в мире совершившего социалистическую революцию. Он предстает у Свиридова в разных положениях. Народная масса и отдельные ее представители показаны не только в странствиях и сражениях, но и в моменты острого внутреннего конфликта, стихийного протеста и бунта или организованной революционной борьбы, хотя и в последнем случае в ее облике могут порою, в соответствии с исторической правдой, проступать черты стихийности, постепенно, не без труда подчиняющейся единой направляющей воле («Крестьянские ребята» из есенинской поэмы).

Часто в свиридовских произведениях бывает обрисована и повседневная, обычная жизнь народа, наполненная трудом и общением людей, их будничными заботами, горестями и радостями. Люди эти — главным образом, крестьяне.

Крестьянский труд и быт для Свиридова — источник неисчерпаемо разнообразных впечатлений и творческих побуждений. Зная русскую деревню с детства и постоянно обновляя свое знание, он отнюдь не видит ее жизнь в одних лишь розовых тонах. И все же не ее тяготы и беды, в основном, занимают композитора (хотя временами, как в «Молотье» из есенинской поэмы, музыка позволяет ясно ощутить, каких безмерных усилий требует труд хлебопашца, а в «Курских песнях» с глубоким сочувствием говорит о вековой горькой доле крестьянки в семье). Ему ближе идущая в русской живописи от Венецианова и Сурикова («Взятие снежного городка»), а в музыке от Глинки и Римского-Корсакова традиция изображения пусть не столь уж частых, но тем более радующих земледельца светлых, праздничных, торжественных моментов его жизни, традиция воспевания поэтических сторон его труда и быта в их тесном единстве с природой.

Так рождаются у Свиридова полные молодецкой силы и удали, солнечного света и чистых, звонких красок картины деревенской страды, которые воспринимаются как громогласные гимны труду: «Молотье», «Рыбаки на Ладоге». Здесь (а еще больше в «Песне о хлебе» из «Страны отцов») крестьянский труд показан как нечто очень значительное, не будничное, как некое священнодействие. Так появляются у него и образы старинных народных обрядов, несколько таинственных и в высшей степени красивых: «Ночь под Ивана Купалу», «В городе звоны звонят» из «Курских песен». К ним близки песенные образы повседневного быта улицы и семьи, где тоже подчеркнута красота и необыкновенная поэтичность сложившихся веками форм народной жизни. И те же качества находит композитор в русском народном искусстве: вместе с дружной спорой работой и с ладно исполненным обрядовым действием предметами его поклонения и воспевания становятся затейливые наигрыши рожка, свирели и гармоники («Смоленский рожок», «Вечером») да скромный, прочувствованный песенный напев («Как песня родилась»).

Любуясь всеми этими творениями рук и души русского крестьянина, Свиридов тем самым выражает свое преклонение перед ним самим — не перед каким-то отделенно взятым представителем разнолкой и разношерстной многомиллионной массы, быть может, не лишенным всевозможных недостатков, а перед Крестьянином с большой буквы, как стоящим ближе всех к земле человеком трудной судьбы, кто добывает в поте лица своего хлеб насущный для всей страны и хранит передаваемые из поколения в поколение столь же простые, очевидные и насущные, как земля, вода, хлеб, заповеди народной морали, законы праведной жизни.

Это, разумеется, вовсе не означает, что Свиридова следует назвать «крестьянским композитором». К нему вполне приложимы слова С. Маршака о Твардовском: «Со времен Кольцова и Никитина всех поэтов, вышедших из крестьянства или писавших преимущественно о деревне и о мужиках, причисляли к особой категории. Даже Сергей Есенин, с юношеских лет покинувший деревню, неукоснительно сохранял некоторые традиционные особенности деревенского стиля и в своем внешнем облике (несмотря на цилиндр и лайковые перчатки), и в манере письма... Твардовский тоже крестьянский сын, никогда не порывавший кровной связи с деревней. Но его никак не зачислишь в категорию крестьянских поэтов. Он никогда ни в малейшей степени не гримировался, не причесывался под стиль этой категории, в сущности уже отжившей свой век. Это большой советский поэт, пишет ли он о деревне или о городе»¹.

Вот в этом широком смысле и надо понимать влечение Свиридова к образам деревни, земли. Твардовскому, кстати говоря, оно тоже весьма свойственно. «Любовь к земле у Твардовского старше его самого: она досталась ему в наследство, — пишет Маршак, — с землей связаны самые первые, самые глубокие впечатления его детства. Земля для поэта — живая»². Земля, труд крестьянина, хлеб — для Свиридова, как русского композитора, эти понятия означают нечто «первичное», исконное, неизбежное и насущное. Думами о земле начинается и заканчивается поэма «Страна отцов», в центре которой — «Песнь о хлебе». Трагична показанная в поэме судьба изгнанных — людей без земли. И, напротив, огромной жизненной силой наделены прочно стоящие на своей земле герои песен на стихи Бернса. О судьбах людей, возделывающих землю и бьющихся за нее («Чтоб землей владеть да весь век пахать»), говорится в «Поэме памяти Сергея Есенина». Наконец, в «Патетической оратории» жестокий приговор истории выносится тем, кого народ изгнал со своей земли, и воспета любовь к той земле, «которую завоевал и полуживую вынаничил».

¹ С. Маршак к Ради жизни на земле. Об Александре Твардовском. М., «Советский писатель», 1961, стр. 93—94.

² Там же, стр. 88.

Для эстетов земное, почвенное — синоним грубого, низменного. Невольное огрубление, «опрошение», приземленность встречаются и в произведениях тех художников, кто искренне любит все крестьянское, деревенское, но не способен подняться до воплощения всенародных идей. В представлении Свиридова с образами земли связываются мысли обо всем народе, о Родине, то есть самые содержательные и возвышенные.

К тому же Россия для Свиридова — это отнюдь не только деревня, но и город. Правда, произведений, непосредственно посвященных русскому городу и его жителям, у него немного. Строго говоря, сюда можно отнести лишь отдельные части «Патетической оратории» да цикл «Петербургские песни», а также «Слободскую лирику» в той мере, в какой слобода тяготеет к городу и связана с ним. Но не количественными пропорциями определяется роль городского элемента в творчестве композитора. Свиридов впитал в себя лучшие соки отечественной городской культуры и сам принадлежит к ее высшему слою, ее «цвету». Для его музыки не меньшую роль, чем «деревенские поэты» Есенин, Корнилов, Исаковский, сыграли «горожане» Блок и Маяковский, а в его стиле традиции русской крестьянской песни переплелись и слились с воздействиями городского бытового романса и революционной песни.

В русском дореволюционном искусстве с темой города ассоциировались обычно трагические мотивы. Капиталистический город — вместилище греха и порока, бесчеловечного гнета и всевозможных преступлений, унижений и горя, — такой образ привычен нам по произведениям Некрасова, Достоевского, Блока. Свиридов продолжает эту традицию в «Петербургских песнях».

Может показаться, что тут перед нами совсем другой Свиридов, чем в «деревенском» разделе его творчества. Но это не так. Прежде всего, тема города пусть изредка, но возникала и там. Обратившись к Есенину, композитор не мог пройти мимо постоянно звучащего у него противопоставления мирной патриархальной деревни и наступающего на нее страшного «железного гостя», мимо трагической судьбы «поэта золотой бревенчатой избы», который не нашел своего места в большом городе.

Главное же, в своих «городских» сочинениях (из сказанного выше вполне должно быть ясно условность деления его творчества на такие группы) Свиридов тоже не негодует, не занимается специально обличением (хотя объективно смысл рисуемых им картин взывает к нашему чувству справедливости), а ищет всякой возможности пробудить сочувствие к своим героям в их трудной доле, прояснить нравственную ценность их образов. Эти люди пронесут сквозь жизнь высокую моральную идею и тем близки своим деревенским собратьям.

Наряду с традиционным для русского искусства XIX и начала XX века изображением города — юдоли бедствий — Свиридов дает и иные его образы. Вспомним, что в «Марше» из «Патетической оратории» городские улицы и площади заполняются революционным народом, уве-

ренным в своей силе, охваченным гигантским душевным подъемом, шествующим грозно и радостно. А в коде пятой части оратории возникает упоительное видение города будущего, «города-сада», который строят люди нового общества.

Восприятие жизни и творчество немыслимы для Свиридова без постоянного общения с природой и ее художественного, музыкального постижения. Русская осень и зима, весна и лето — все времена года, все слагаемые классического русского пейзажа, будь то необозримые поля и дремучие леса, прозрачные озера и полноводные реки, представлены в его творчестве: в пушкинском цикле, есенинской поэме и в цикле «У меня отец — крестьянин» (в них и метут зимние вьюги, и расцветает нежная весна, и обжигает жаркими лучами летнее солнце), в «Курских песнях» и «Деревянной Руси», в музыке к фильмам «Русский лес» и «Метель», «Маленьком триптихе» и многих песнях.

Большие художники, открывая в окружающей нас жизни нечто, недоступное взору остальных людей, приучают нас смотреть на мир их глазами. Мы попадаем впервые в незнакомые места — и восклицаем: «Да ведь это же левитановский пейзаж!» или «Настоящая есенинская Русь!». Для тех, кто узнал и полюбил музыку Свиридова, существует и свиридовская Русь. Ее можно встретить в Подмосковье и на Псковщине, в рязанских и курских местах — там, где родные края захватывают дух своими просторами и в то же время успокаивают и завораживают приветливостью, лаской, уютom.

Разными красками рисует Свиридов картины природы: и густыми, «масляными» (как в «Поэме памяти Сергея Есенина» или в хорах), и прозрачными, «акварельными» (как в камерных произведениях). А в «Деревянной Руси» и некоторых других сочинениях последних лет его пейзажное письмо становится совсем скупым, аскетичным, «нестеровским» по колориту.

Разнообразны не только краски, но и чувства. Порою свиридовские зарисовки превращаются в гимны, дифирамбы родной природе — такое звучит в них восхищение привольем, величием, мощью русских просторов. Другие же, более многочисленные пейзажи скромны, задумчивы, порою овеяны безотчетной щемящей грустью, которая так характерна для русской лирики, обращенной к родному «краю долготерпенья». И всюду природа прочувствована сердцем и воспета с любовью, всюду она находит в душе композитора глубоко личный эмоциональный отклик, точно так же как в ней самой автор и его герои слышат отклик на свои самые сокровенные переживания.

Такое одухотворение природы бывает у Свиридова отголоском исконно народного наивно-трогательного отношения к ней как к живому существу, способному быть и собеседником, и сострадателем человека. Но временами оно приобретает философский смысл.

Тут кстати будет сказать, что при явной неприязни композитора к умозрительности и абстракциям в искусстве для его творчества в вы-

сокой степени характерно философское осмысление действительности, ее обобщение. Черта эта редко бросается в глаза, заслоняемая полнокровной щедрой конкретностью Свиридовских музыкальных образов. Но за ними всегда стоит большая мысль: о человеке и обществе, о природе, об истории, о жизни, смерти и бессмертии... В них всегда есть тот «второй план», тот социальный, психологический, философский, широко говоря, духовный подтекст, который делает их многомерными. И стоит только обратить на это их свойство внимание, взглянуть на них «стереоскопически», как обнаружишь их объемность.

Вот, к примеру, цикл на стихи Бернса. При своем появлении он поразил всех разнообразием, меткостью и сочностью портретов и сценок, жанровых зарисовок и характеристик. Но теперь, спустя годы, стали отчетливее видны другие, быть может, еще более важные его достоинства. Каждая часть в этом цикле, каждая песня несет в себе обобщающую идею. В «Осени» — это мысль о смене возрастов человеческой жизни и поколений, что подобна смене времен года. В «Возвращении солдата», «Джоне Андерсоне», «Горском парне», «Прощай!» — мысль о непреходящей ценности таких чувств и нравственных качеств, как любовь, дружба, верность, стойкость, а в песнях «Всю землю тьмой заволокло» и «Честная бедность» — о силе духа, чувстве собственного достоинства и свободолюбии как ценнейших качествах людей труда. И в целом этот цикл стал не только художественным манифестом идей демократизма, всеобщего братства, гуманизма, но и выражением высокой жизненной мудрости человека и народа.

То же можно сказать обо всех сколько-нибудь значительных произведениях Свиридова, образующих цепь раздумий о смысле истории и человеческой жизни. Это чуждая философичности, воплощенная в живых образах и эмоциональных состояниях философия эпохи.

Среди проблем широкого обобщающего значения, к которым обращается Свиридов, чем далее, тем все большую роль приобретают нравственные: каким быть человеку, как относиться ему к себе и другим. Это традиционные проблемы русской литературы, русского искусства в целом, всегда проявлявшего жадное внимание и острый интерес к человеку, в частности и в особенности к «рядовому», «маленькому» человеку. Отношение к нему, как ничто другое, служило показателем этической, а в конечном счете и социальной позиции художника. От пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевской «Шинели» к творчеству Достоевского, Чехова и многим другим явлениям русской литературы пролегла линия разработки этого образа. И всюду он согрет сочувствием, состраданием, всюду его освещает изнутри идея гуманности.

Достоинно представлена та же традиция и в русской музыке — от Даргомыжского до Шостаковича (цикл «Из еврейской народной поэзии»). Свиридов подхватывает ее, развивает и обогащает на новом поэтическом материале.

Свиридовские произведения, в первую очередь камерные вокальные циклы на стихи Прокофьева, Исаакяна, Бернса, Есенина, Блока, населены многими людьми разных национальностей, которых принято называть «простыми», «маленькими», «обычными». Это — крестьяне, солдаты, рыбаки, мастеровой, швея... Они показаны в музыке не только любовно, но и с высоким вниманием к человеческому достоинству каждого из них. Вызывая временами сострадание, а порою жалость, они никогда не выглядят жалкими, ибо мужественны в своих страданиях. Демократическая традиция русского искусства, таким образом, сохранилась в своей основе, но в иных социальных условиях существенно обновилась и обогатилась.

Такова же судьба и другой традиции — антииндивидуализма. Русские художники, с надеждой обращавшие свой взор сперва к крестьянству, а потом и к пролетариату (как Горький, в некоторой степени Блок), постоянно осуждали и отвергали индивидуалистский (в сущности, буржуазный) принцип морали (по Пушкину: «Ты для себя лишь хочешь воли»), противопоставляя ему общинное или коллективное, общенародное или всечеловеческое начало. Над интересами отдельно взятой личности, какими бы важными они ни признавались, было поставлено нечто высшее, непреложное, святое: интерес общества (или его части), национальная или нравственная идея (нередко представленная в качестве религиозной).

В творчестве Свиридова противовесом индивидуализму, опасности и соблазнам которого в XX веке многократно возросли, выступает надличная идея Родины. Она приобретает в таком преломлении уже не только национальный и социальный, но и моральный смысл как та сила, которая позволяет преодолеть путы или угрозы себялюбия, эгоцентризма.

Вместе с единством эстетического и этического, правды и красоты (что так свойственно народному искусству и противоположно романтизму с его образами добра под покровом внешнего уродства или зла в обличье красоты) весьма характерна для Свиридова устремленность к положительному, к провозглашению и воплощению идеала. Ему ближе не столько отрицание, сколько утверждение, не столько выражение острых внутренних противоречий, мучительных душевных конфликтов и неразрешимых коллизий, сколько изображение людей цельных, находящихся путь к добру и правде. В его музыке, отнюдь не избегающей настроений глубокой печали, темы катастроф и смерти («Грустные песни», «Голос из хора» и др.), звучит все же то пушкинское — мужественное и просветленное — «приятие мира», какое было свойственно Глинке и Бородину, Римскому-Корсакову и Прокофьеву. Дальнейшее развитие и обновление этой традиции в наши дни — такова миссия, выпавшая на долю Свиридова и с честью выполняемая им (вместе с рядом других художников современности).

Утверждение в искусстве бывает разным, и принимать мир можно

тоже различно. Как часто за этим стоит идеализация действительности, лакировка жизни! Тогда утверждение покупается дорогой ценой: художник платит за него своим честным именем. Ибо какой бы ни была лакировка — вольной или невольной, что бы ни лежало в ее основе — прекрасноту, равнодушие или малодушие, — она приводит к обману. Однако можно все видеть, все понимать, а не мириться со злом, но отвергать, отрицать его «доказательством от противного» — утверждением добра. Такое приятие мира требует не малодушия, а мужества, не наивности, а мудрости. И музыке как искусству, особо склонному воплощать идеал, этот путь наиболее близок.

Именно так воспринимает и понимает мир Свиридов. Правда, в сороковых годах в его музыке большое место занимали образы агрессивной жестокости и ответного смятения, отчаянной борьбы и острого, мучительного страдания, во многом близкие аналогичным шостаковическим и, без сомнения, ими навеянные.

Да и в произведениях последующих периодов противоречия и конфликты жизни — будь то история или современность — вовсе не обходятся и не сглаживаются. Скорбное и страстное прощание Есенина с жизнью («Я последний поэт деревни»), моменты душевной усталости у Маяковского и отголосок револьверного выстрела как напоминание о его трагическом конце («Разговор с товарищем Лениным»), грозные голоса природы и проникновенная жалоба одиночества и увядания (вторая и третья части «Маленького триптиха»), холод и мрак смерти и глубокая, безмерная тяжесть вечной разлуки («Грустные песни», вторая часть кантаты «Снег идет» — «Душа»), страшные видения катастрофы, которая грозит миру, если он не победит «лжи и коварства» («Голос из хора») — все это звучит в свиридовской музыке с потрясающей силой эмоциональной убедительности.

Но — и в этом суть дела — в творчестве последних двух десятилетий Свиридов с неменьшей силой и настойчивостью утверждает, в качестве результирующих и господствующих по смыслу, образы душевной крепости и стойкости, мужества и возвышенной просветленности. И из грубой, шершавой, грязной руды, опаленной пламенем любви и веры в человека, выплавляется чистое золото красоты.

В русской музыке постоянно сосуществовали и взаимодействовали линии, условно говоря, пушкинская и лермонтовская: преобладающего утверждения — и преобладающего отрицания, обличения, горького раздумья над несовершенством мира и человека. Рядом с Глинкой был Даргомыжский лермонтовских романсов и сатирических спенок, с Бородиным — Мусоргский, с Римским-Корсаковым — Чайковский, с Глазуновым — Рахманинов, с Прокофьевым — Шостакович. И внутри творчества каждого из них тоже нередко соединялись и боролись между собой эти противоположные, но неразлучные тенденции. Так у солнечного Глинки появились элегический «Вальс-фантазия» и трагический романс «Не говори, что сердцу больно», у Чайковского — лучезарные

страницы балетов и концертов, у Мусоргского — пронизанные тихим светом или возвышенным экстазом сцены «Хованщины», у Прокофьева — сатанинские наваждения в «Огненном ангеле» или леденящие душу картины народных бедствий в «Семене Котко» и «Войне и мире», а у Шостаковича, напротив, умиротворенные или ликующие звучания в финалах симфоний.

Взаимосвязь, взаимозависимость этих линий очевидна. И не только в том она заключается, что, сокрушаясь, обличая, протестуя, Чайковский или Шостакович одновременно и, более того, тем самым противопоставляют реальному идеальное, жизненному — возвышенное, уродству и злу — красоту и добро. Но и в том, что развитие и расцвет утверждающей тенденции вообще стали возможны лишь потому, что ей расчищала дорогу, создавала почву тенденция обличительная, отрицающая.

Для Свиридовских произведений пятидесятых — шестидесятых годов такую почву в какой-то мере подготовило его собственное творчество предшествующего периода. Но они, наверное, не могли бы все же появиться на свет, если бы не было до них в советском искусстве столь гигантского явления, как трагедийный симфонизм Шостаковича. Огненная лава шостаковичской музыки обрушилась на социальное зло, угнетение, человеконенавистничество в современном мире, сметая и испепеляя их своим раскаленным потоком. По ее следам и двинулся собственным путем Свиридов, бросая в выжженную землю семена добра, любви, красоты, выращивая на ней мирные рощи и цветущие сады.

Если главные черты содержания свиридовского творчества — гражданственность, народность и духовная возвышенность, то в качестве основных принципов его стиля должны быть названы национальная самобытность на народнопесенной основе, слияние музыки с поэтическим словом и естественная простота.

Свиридов — глубоко убежденный и, наверное, самый последовательный сегодня продолжатель традиций русского национального музыкального стиля: и в сфере интонационного языка, ритмики, гармонии, и в отношении жанров, и в области композиции. Значение сделанного им в этом направлении огромно.

Давно ли было распространено негласное убеждение в том, что перед композиторами Закавказья и Средней Азии, перед представителями других культур нашей страны еще открыты широкие перспективы дальнейшего национально своеобразного развития, но самобытный русский музыкальный стиль после кучкистов, Стравинского, Прокофьева исчерпал свои ресурсы, ибо русский фольклор уже освоен полностью. Но вот в пятидесятых — шестидесятых годах выдвинулась целая плеяда композиторов, которые заново, без предвзятости и академических догм, вслушались в русскую народную песню и открыли в ней новые источники обогащения национального музыкального языка. Стало ясно, что его возможности неисчерпаемы и безграничны. Свиридов явился пер-

вым и самым зрелым, глубоким и разносторонним из группы современных обновителей русской музыки.

В этом смысле особо примечательны «Курские песни». Но и за долго до них в Свиридовских сочинениях постоянно звучали русские народнопесенные интонации, гармонии, подголоски, звучали с первоизданной свежестью и вместе с тем современно. Не внешние приметы русского народного творчества, а его коллективистский дух, правдивость и непосредственность высказывания, обобщение и поэтизация жизненных впечатлений, слияние музыки со словом, когда речь поет, а мелодия говорит, — вот что давно уже воспринято композитором как свое и впитано его художественной натурой.

К русской песне Свиридов относится с глубокой любовью, благоговейно, преклоняясь перед прекрасным искусством народа — «чистым, целомудренным, благородным, подчас изысканным». По его мысли, народные песни, «эти изумительные образцы творчества, ...должны входить естественным и необходимым компонентом в самую атмосферу нашей культурной жизни, оплодотворяя и вдохновляя профессиональное творчество»¹.

Особенно ценит композитор и призывает всех бережно сохранять «старинные русские песни, не искаленные обработкой, те песни, что звучат еще кое-где в деревнях... Старинная песня — наш клад, наше сокровище»².

Однако русский фольклор не ограничен для Свиридова памятниками старины, песнями деревни. Крестьянские интонации и ритмы сплетаются в его музыке с городскими. В одном и том же произведении (например, «Поэме памяти Сергея Есенина») бывают представлены — и порознь, и в синтезе — черты самых разных по происхождению и назначению народнопесенных жанров: лирической протяжной песни, обрядовой, сказа, городского романса, солдатской песни, частушки. В некоторых сочинениях сюда присоединяются жанровые признаки революционной и советской массовой песни. А из всех этих разнородных элементов образуется новый прочный сплав особой марки и высшей пробы.

Образование такого сплава — результат широкого понимания национального композитором, его стремления и умения объединить, синтезировать в своем творчестве русское народное со взятым из других культур и со своими собственными, индивидуальными стиливыми принципами.

Свиридовский музыкальный стиль зрелой поры и един, и многолик. Един, потому что руку композитора, его почерк нетрудно уловить в любом произведении. Многолик, потому что один из его принципов заклю-

¹ Г. Свиридов. Выступление на IV съезде Союза композиторов СССР. «Советская музыка», 1969, № 4, стр. 17.

² «Волны музыки» (Беседа с Г. Свиридовым). «Смена», 1968, 17 декабря.

чается в том, что стиль музыки в каждом вокальном сочинении должен в чем-то соответствовать национальному и индивидуальному стилю поэта. Поэтому «бернсовский» Свиридов отличается от «исаакьяновского», а оба они — от «русского», который, в свою очередь, опять же становится разным, когда обращается то к Есенину, то к Блоку, то к Маяковскому. Особенно велики, конечно, стилевые отличия между произведениями на русские сюжеты и на инациональные: в последних автор сознательно поворачивается лицом к европейскому Западу или к Востоку, хотя и остается русским композитором.

Таким образом, творчество Свиридова в целом — пример сближения и синтеза разных национальных культур и традиций. Но если взять только его русские сочинения, даже созданные на слова одного и того же поэта, более того, если взять каждое из них в отдельности, то и тогда обнаружится многосоставность и синтетичность всех сторон его музыкального стиля.

Так, мелодика (в ней композитор убежденно видит незыблемую опору музыкального произведения) в этих сочинениях всегда соединяет в себе черты русской крестьянской песни и городской. Нередко каждая из этих двух основных ветвей национального песенного фольклора бывает попеременно представлена в данном произведении (или даже в каком-то его разделе) самостоятельными характерными для нее интонациями («Есть одна хорошая песня у соловушки», «Поэма памяти Сергея Есенина»).

Еще чаще, однако, Свиридов мыслит интонациями, которые в равной степени характерны для обеих ветвей фольклора, то есть принадлежат им в равной степени, или в которых он сам сочетает различным образом признаки крестьянские и городские.

К первым относятся, например, встречающиеся и в «Патетической оратории» (вступление к четвертой части, фразы в финале — «Пригорок Пушкино горбил Акуловой горою...»), и в «Маленьком триптихе» (первая часть), и в «Петербургских песнях» (финал) мелодические обороты в миноре с восхождением от терции к квинте, остановкой на ней и ее опеванием.

Ко вторым — бесчисленные (главным образом, минорные) интонации и целые напевы, в которых интервальный состав, ладовый строй и мелодический рисунок типичны для крестьянской песни, а ритмическая и композиционная структура — городская романсовая («Край ты мой заброшенный», «1919», «Я последний поэт деревни», «Рекрута», «Топа да болота» и некоторые другие части из есенинских циклов). Или такие, где характерные мелодические обороты бытового романса (движение по тонам минорного трезвучия, «лирическая секста» и т. п.) получают натурально-ладовую окраску, подчиняясь строго диатонической основе русского крестьянского мелоса («В том краю, где желтая крапива», «Как песня родилась», «Березка», «Песня под тальянку», «Ты запой мне ту песню» и многие другие). Особенно любопытны в этом отноше-

нии песни «Лесная сторона» и «В октябре» (из «Петербургских песен»). Как уже отмечалось выше, начальные мелодические фразы в обоих случаях очень близки началу городского романса «Гори, гори, моя звезда». Но характерно, что оба раза вводный тон гармоническо-го минора заменен седьмой ступенью натурального.

Свиридов сближает крестьянскую песенность и городскую еще и таким образом, что как романсовому по своему интонационному складу напеву применяет вариантный метод мелодического развития, свойственный протяжной песне («В том краю, где желтая крапива», «Наша земля», «Как песня родилась» и др.). Это путь очень своеобразный и плодотворный.

В произведениях, посвященных революции и современности, база интонационного синтеза расширяется, охватывая песенные жанры нашего века, в том числе частушку, революционную рабочую и советскую песню. Примечательно, однако, что и здесь интонации разного происхождения сосуществуют не раздельно, а в единстве, в сплаве («Патетическая оратория»), причем всюду в большей или меньшей степени ощущается все же определяющее воздействие крестьянской песни с ее натурально-ладовой диатонической основой.

То же можно сказать о свиридовской гармонии. Все писавшие о ней отмечают ее исключительное своеобразие¹. В наше время непрерывных атак на тональность и ее разрушения во многих теоретических и композиторских системах Свиридов смело и убедительно показывает неисчерпанность (и неисчерпаемость) традиционного ладогармонического языка, обогащая его самобытно развитыми элементами русской народной диатоники и тем самым придавая ему необыкновенную свежесть.

Гармонический стиль композитора характеризуется таким же единством фольклорных и индивидуальных, русских и общеевропейских черт, как и его мелодика. Это давно ставшее уже классическим для русской музыки (Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, ранний Стравинский) единство и слияние натурально-ладовой системы с мажороминором, мелодических и колористических принципов построения и связи созвучий — с гармоническими. При этом решающая роль в придании ей своеобразия принадлежит не средствам мажороминора, не гармонической функциональности, а всему, что идет от русского крестьянского многоголосия². Свиридов отнюдь не ограничивается воспроизведе-

¹ См., в частности: Л. Полякова. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. Сб. «Музыка и современность», вып. 1. М., Музгиз, 1962; Н. Юденич. О натурально-ладовой гармонии. Минск, «Высшая школа», 1966; В. Цендровский. О гармонии Свиридова. Сб. «Музыка и современность», вып. 5. М., «Музыка», 1967; В. Цендровский. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова. Сб. «Георгий Свиридов». М., «Музыка», 1971.

² Это не противоречит мнению В. Цендровского, который признает огромное воздействие народной диатоники на гармонию Свиридова, но и подчеркивает в ней наличие прочной ладофункциональной основы.

днем отдельных созвучий или последовательностей, специфичных для народной музыки. Он берет принципы русской народнопесенной гармонии и, творя на их основе, идет гораздо дальше и фольклора, и своих классических предшественников. Из ладовой переменности русской крестьянской песни и из отдельных случаев одновременного звучания в ней двух функций при наложении мелодических пластов выросли свиридовские ладово многозначные би- и полифункциональные аккорды, среди которых выделяется комплексная (по И. Дубовскому — «суммарная», по Н. Юденич — «объединенная») тоника. В качестве тонического созвучия часто выступает септаккорд, состоящий из мажорного и минорного трезвучий (например, *соль — си-бемоль — ре — фа*, как в первой части «Маленького триптиха» или *ля-бемоль — до — ми-бемоль — соль* с басом *до*, как в пятой части «Поэмы памяти Сергея Есенина»), и тогда тоника оказывается «двойной», переливающейся разными ладовыми красками, потенциально переменной (обычно эта переменность далее реализуется). Тоническими бывают и септаккорд с добавленной, «внедрившейся» в него ступенью («Крестьянские ребята»: *до-диез — ми — фа-диез — соль-диез — си*), и нонаккорд («Небо как колокол»), и нонаккорд с «внедрением» («Край ты мой заброшенный»: *соль — си-бемоль — ре — ми-бемоль — фа — ля*). Это уже по меньшей мере «тройные» тоники.

Очевидно не столько функциональное, сколько красочное значение подобных созвучий с одной или двумя большими секундами, а порою и с малой секундой в своем составе. Они звучат у Свиридова большей частью как удары колокола. По их примеру он образует и другие колористические созвучия, нетерцового строения, также насыщенные секундами, вплоть до «гроздьев» (кластеров), какие встречаются, например, в «Истории про бублики».

Полифункциональные или внефункциональные созвучия в свиридовской музыке часто образуются в результате наслоения новых голосов на возникшую ранее педаль, в роли которой может предстать и один звук, и интервал, и аккорд. Педаль — излюбленный прием Свиридова. Едва ли не при любом соединении аккордов, в том числе разных функций, хотя бы один тон (а нередко два или три) остается на месте, тянется. В некоторых случаях сохраняющиеся, pedalные звуки становятся общими для целой цепи аккордов. Так, в первой части есенинской поэмы почти во всех гармониях участвует квинта *соль — ре*. А в «Лесной стороне» созвучие *фа — ля-бемоль — си-бемоль* служит педалью на протяжении всей песни, включаясь абсолютно во все вертикали. Так развивает Свиридов принцип мелодических связей созвучий и педальности, свойственный русскому народно-хоровому многоголосию.

Расширяют наше представление о национальном стиле свиридовской музыки как стиле русском, внося в него новые оттенки, но не разрушая его, произведения, основанные на поэзии иных народов.

«Страна отцов», другие исаакьяновские романсы, цикл на стихи Бернса заключают в себе некоторые черты соответственно армянской или шотландской музыки. Однако в целом эти сочинения — русские и по своему содержанию, и по стилю. Свиридов следует здесь заветам автора «Руслана и Людмилы» и «Ночи в Мадриде»: «Глинка... отличался способностью необычайно тонко и глубоко вникать в душу любого народа, постигать не только строй его песен и ритмы его танцев, но и особенности его психики. Именно это, как известно, находил Достоевский у Пушкина. А ведь Глинка и Пушкин — глубоко родственные натуры... Хочется еще раз подчеркнуть, что дело у него [Глинки] никогда не сводилось к любованию колоритом музыки того или иного народа. Это был чисто русский интерес к самой жизни, к психике людей разных наций. А музыка Глинки всегда оставалась неизменно русской, индивидуально-характерной, о чем бы он ни писал. И эта традиция накрепко утвердилась в нашем искусстве»¹.

«Русское звучание» упомянутых произведений Свиридова ощущается, наверное, каждым на слух, хотя, как обычно бывает в таких случаях, перевести интуитивное ощущение на язык научного анализа совсем нелегко. Здесь возникает тот же вопрос, над которым бьется наше музыкознание, когда пытается определить национальный характер «испанских увертюр» Глинки или «Ромео и Джульетты» Прокофьева: в чем именно выражается непосредственно воспринимаемая слушателем русская музыкальная природа этих сочинений, посвященных жизни других стран и народов?

Думается, что ответ должен быть таким: стиль этой музыки русский потому, что ее авторы, беря более или менее широко материал иной музыкальной культуры, не подчиняются ее стилю, а остаются самими собою. Их же собственный, индивидуальный стиль (каким он предстает в их зрелых работах) и есть русский, национальный, поскольку (как уже показало советское музыкознание) общенациональный стиль создается и развивается не чем иным, как индивидуальным творчеством великих композиторов данной нации (конечно, наряду с коллективным творчеством народных масс). Поэтому, если какие-либо произведения Глинки типично глинкинские по стилю (как «испанские увертюры»), то тем самым они и типично русские. То же можно сказать, применяясь к другой эпохе, о Прокофьеве: стилистически его «Ромео и Джульетта» — русское произведение, ибо оно по всем признакам прокофьевское.

Музыкальный язык сочинений Свиридова на слова Исаакяна и Бернса — это в полной мере его индивидуальный язык, сложившийся ранее на основе преимущественно русских образцов и на почве развития русских музыкальных традиций. Следовательно, это — русский

¹ Г. Свиридов. Наш Глинка. «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 7—8.

национальный язык. Свиридов успешно продолжает, таким образом, традиции отечественной музыки о других странах и народах.

Традиционен (но в то же время и нов) Свиридов также в своем постоянном стремлении к синтезу музыки с остальными видами искусства, и прежде всего с литературой, поэзией. Такое стремление всегда отличало русскую культуру, лучшие представители которой (и в их числе столь любимые композитором Мусоргский и Блок) многократно выступали против кастовой, цеховой замкнутости отдельных областей художественного творчества и духовной жизни в целом, за взаимодействие и сближение искусств, за единение всех муз.

Высшее в иерархии духовных ценностей для Свиридова — Слово. Он не только любит поэзию и отлично знает ее, но высоко ценит слово как незаменимое по своей определенности выражение мысли. А вне мысли, без глубокого духовного содержания нет для него и музыки. Поэтому так много внимания уделяет он вокальным жанрам, давно уже занявшим в его творчестве главное место. «В последние годы, — пишет Свиридов, — особенно заметно тяготение композиторов к вокально-симфоническому жанру, когда музыка связывается со словом, с современной поэзией. Это не случайно. Оратория, по-моему, — жанр, вынесенный на поверхность времени. Союз симфонически масштабной музыки с пламенным поэтическим словом как нельзя лучше помогает выразить большие идеи, отвечающие духу нашей жизни»¹. Поэтому же он обращается только к настоящим, подлинно большим поэтам, будь то Пушкин или Лермонтов, Исаакян или Бернс, Блок или Есенин, Маяковский или Твардовский.

И к каждому из них композитор находит свой ключ, в каждом видит его особенные черты — индивидуальные, исторические, национальные. Можно смело сказать, что никто еще в советской музыке до Свиридова не сделал так много для нового осмысления поэзии разных эпох и народов. Вспомним о том, что он «открыл» для музыки Исаакяна в качестве певца героико-эпической темы, Бернса — как поэта-мыслителя, Есенина — как крупнейшего национального художника революционной эпохи, Маяковского — как русского песенного поэта, Блока — как эпического певца России и в то же время продолжателя демократических некрасовских традиций.

До Свиридова бывало нередко так, что текст оратории или кантаты представлял собою монтаж из произведений разных поэтов, причем брались стихи не обязательно высокого качества или же слова подтекстовывались к готовой музыке. Встречалось такое и в романсовом творчестве. Свиридов же ввел в правило (и оно «принято» теперь большинством советских композиторов) создание камерно-вокальных и вокально-симфонических циклов лишь на основе стихов высокого досто-

¹ Г. Свиридов. Высокие идеалы современности. «Вечерний Ленинград», 1966, 15 октября.

инства, принадлежащих каждый раз какому-либо одному поэту и сведенных самим автором музыки в цельную, глубоко продуманную поэтическую композицию.

Нередко в Свиридовских произведениях музыка слита не только с поэтическим словом, но и, как это бывает у Даргомыжского и Мусоргского, с подразумеваемой «пластической интонацией»: жестом персонажа, его мимикой, походкой. Все эти внемузыкальные элементы становятся в творчестве композитора музыкальными, потому что подчиняются закономерностям музыки, которая нигде не теряет своей специфики, не поступает собственной образностью и художественной ценностью. Слово входит в них не в качестве дополнения и разъяснения собственно музыкального замысла, а как самостоятельный и равноправный участник создания синтетического образа, как неотъемлемая сторона общей идеи произведения, которая является идеей музыкально-поэтической.

Соотношение слова и музыки в вокальных произведениях Свиридова бывает различным. Изредка певческая партия представляет собою речитатив, где слово подчиняет себе музыку (начало «Патетической оратории» и др.). Не часто, но встречается у него и ариозное пение, промежуточное по типу между речитативом и кантиленой (один из примеров — «Разговор с товарищем Лениным»). Преобладает же песня — плавная, закругленная, цельная.

Песенность для Свиридова — это и жанровая категория, и основа языка, и принцип образного обобщения. Но, как и Мусоргский, он ищет не отвлеченной кантилены, а «говорящей», «осмысленно-оправданной» мелодии, «творимой говором» и обладающей при этом самостоятельной песенной образностью. Поэтому в его мелодиях естественно и неразличимо сливаются два интонационных начала — песенное и речевое. Источник первого — широкий круг русских песен, на которые опирается композитор. Источник второго — живая разговорная речь современной деревни и города, а также ораторская речь революционных митингов.

Объединению этих двух источников, «выведению» музыки из живой, современной речи Свиридов придает первостепенное значение: «Наиболее удачные, интересные поиски формы почти всегда связаны со свежими музыкальными интонациями... Где же родники новых, современных музыкальных интонаций? Вслушайтесь в человеческую речь. Манера речи, ее ритмика, мелодия — производные времени. Темп, ритм речи современного человека не тот, что был даже двадцать лет назад. Меняются и мелодический распев, и разговорные интонации. На мой взгляд, в этом кладезе — человеческой речи — таятся все сокровища музыки — и уже написанной, и будущей. Надо уметь лишь вслушаться в речь — основу современного музыкального языка»¹.

¹ Г. Свиридов. Высокие идеалы современности. «Вечерний Ленинград». 1966, 15 октября.

В результате синтеза песни и речи музыка Свиридова не только поет, но и говорит (а вернее, «говорит пением»).

Способствует этому и редкое умение композитора одним метким штрихом, одним характерным оборотом подчеркнуть в песенной фразе «ключевое» слово (или два-три слова), не разрушая ее цельности, ее музыкальной логичности. Вспомним, как в первой и третьей частях «Деревянной Руси» и в песне «Осенью» неожиданными, но естественными взлетами мелодии ввысь выделены слова «прозвенеть в лазури», «в синеву», «далеко над ними», «голова закинув». Вспомним и другой пример — не изобразительно-ассоциативного, а чисто эмоционального акцента в песне «Джон Андерсон» на словах «ты снегом убелен».

Нужное слово может быть выделено не только мелодическими или ритмическими средствами, но и гармоническими. Так, в конце шестой части «Поэмы памяти Сергея Есенина» неожиданным поворотом в одноименный мажор «высвечено» слово «радуга». Этот пример помогает понять, каким образом Свиридову удается акцентировать отдельно взятое понятие, сохраняя при этом единство и плавность музыкальной фразы. Прежде всего заметим, что выделено не рядовое по смыслу слово, а именно такое, которое вобрало в себя все сияние, всю ликующую радость совершившегося события (рождение поэта). Смена минора одноименным мажором происходит в кадансе, в последнем аккорде и поэтому воспринимается как вполне естественный, традиционный прием (восходящий к старинной музыке). Наконец, мелодическая интонация «радуга» (нисходящее разложенное трезвучие) не новая в этой части: она уже встречалась ранее, но только в миноре («плакала»), а не в мажоре, и поэтому кажется одновременно и знакомой, и свежей.

О единстве музыки со словом и в то же время о сохранении музыкальной логичности заботится Свиридов и в построении каждой отдельной пьесы в целом, как и всего цикла. В основе самостоятельных песен или частей циклов обычно лежат типовые схемы (куплетная, трехчастная и т. п.). Но весьма часто эти стереотипы получают совершенно своеобразное преломление, настолько преобразуются в соответствии с развитием поэтического содержания, что возникают вовсе не типовые, а целиком индивидуальные, каждый раз новые конструкции. Таковы, например, формы всех семи частей «Патетической оратории» (они необычны к тому же и своей тональной разомкнутостью).

Наконец, форма многочастных сочинений у Свиридова также зависит не только от чисто музыкальных факторов.

В непрограммных инструментальных циклах авторы обычно добиваются объединения частей с помощью сквозного симфонического развития, лейттем, монотематизма, реминисценций и тому подобных средств. Используются эти симфонические приемы также в некоторых ораториях и кантатах (один из примеров — «симфония-кантата» Ю. Шапорина «На поле Куликовом»).

Свиридов же идет иным путем. Объединяющая идея в его вокально-симфонических произведениях заключена не только в музыке, но и в слове, выражена синтезом музыки и поэзии. И развивается она тоже как музыкально-поэтическая идея — 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».

То же можно сказать о камерном вокальном цикле в сопоставлении с сонатой или другим непрограммным инструментальным многочастным произведением. Именно в своих песенных циклах и поэме «Страна отцов» нащупывал Свиридов те принципы объединения образов и частей, которые положил затем в основу вокально-симфонических полотен.

Такое единство, в основе которого лежит последовательное развитие одной идеи, осуществляется различными средствами музыкально-поэтической драматургии, реализуясь в разного рода смысловых аналогиях и переключках между частями, образных «арках», «сквозных» образах и т. п. (см., например, сказанное выше о способах объединения частей в «Поэме памяти Сергея Есенина»).

Свиридовская драматургия, если можно так сказать, не драматична, а эпична, примыкая тем самым к гликинкой и бородинской традиции. Развитие в ней совершается не посредством раскрытия внутренней противоречивости характеров и ситуаций, а путем сопоставления и объединения цельных, монолитных образов. Композитор любит долго пребывать в одном эмоциональном состоянии, выдерживая музыку в едином характере движения (поэтому, в частности, его излюбленные методы развития — мелодическая вариантность и оstinatность, которая служит не нагнетанию эмоции, а утверждению ее постоянства). Любит он и показывать своих героев в статические, «застывшие» моменты размышления, порыва, озарения, торжественного свершения обрядового действия, когда их образы предстают в укрупнении, очищенные от случайного, преходящего.

Благодаря этому музыкальные образы действительности часто принимают у Свиридова форму образов-символов. В основе каждого из них — реальное жизненное явление, запечатленное во всей полноте и конкретности своих существенных признаков, но при этом поднятое до высшего обобщения.

Такой путь создания символа — самый трудный. Намного легче дать отвлеченный условный знак, приписав ему некий понятийный смысл, который может стать известным слушателю благодаря программе, тексту, сценическому действию или ассоциациям с другими, ранее встречавшимися в музыке условными знаками. У Свиридова же символы — это одновременно и живые картины и фигуры. Таковы, например, музыкально-поэтические образы матери и материнского очага как символы Родины и родной земли («Страна отцов», «Изгнанник», «Ле-

генда», «Ты запой мне ту песню»). Каждый раз эти портреты женщины, качающей колыбель, поющей ласковую песню или творящей молитву за своего сына, вполне конкретны в интонационном, жанровом, образном смысле. И в то же время они свободны от частных и занимают в общей концепции произведения такое место, что воспринимаются в качестве обобщающих, символических.

Другой, уже чисто музыкальный символ Родины (и только России) у Свиридова — звуки колокола. Впервые они выступают в таком своем значении в «Поэме памяти Сергея Есенина». Обобщающий, символический характер имеют разнообразнейшие колокольные звучания и в финалах «Патетической оратории» и «Деревянной Руси», в «Маленьком триптихе» и «Песнях о России».

Русские колокола у Свиридова — продолжение давних традиций, уходящих корнями в седую старину. А с другой стороны, есть в его творчестве и новый, современный музыкальный символ России. Это грозный и величественный революционный марш, который звучит в первой, третьей, четвертой и седьмой частях «Патетической», в «Песне о Ленине» и других произведениях.

Тяга к обобщенности выражения, к созданию образов, сохраняющих свою конкретность и в то же время поднимающихся по значению до символов, особенно усилилась у Свиридова в шестидесятых годах. Это сказалось, в частности, в том, что теперь среди его вокальных сочинений (отдельные пьесы и циклы) стало сравнительно меньше «сценок» и «зарисовок» и больше песен обобщенного склада, где мало (или вовсе нет) изобразительных, жанрово-бытовых деталей, где все стороны образа, все грани содержания концентрированно выражены в цельном, закругленном напеве. Таковы, например, все части «маленьких кантат». Таковы и отдельные части других циклов, и два есенинских хора, и некоторые романсы.

В вокальную музыку Свиридов внес много нового, своеобразного и в жанровом отношении. Он расширил круг ее жанров, создав новаторские образцы вокальных «картин», «сцен», «портретов», «плакатов», «лубков», «фресок». После долгих лет господства в советском камерно-вокальном творчестве лирического романса как формы субъективного «самовыражения» он первый, вслед за Шостаковичем (цикл «Из еврейской народной поэзии»), возродил «объективную» традицию Даргомыжского и Мусоргского и больше, чем кто-либо другой, сделал для ее дальнейшего развития.

Велика также новаторская роль его многочастных вокально-симфонических произведений — «Поэмы памяти Сергея Есенина», «Патетической оратории», «Песен о России». Их появление обозначило новый этап в истории этого жанра.

До середины пятидесятых годов в советской музыке были представлены, в основном, две ветви ораториально-кантатного жанра: историко-эпическая, идущая еще от ораторий Генделя, и, так сказать,

«дифирамбическая», идущая от создававшихся во все времена кантат «на случай». В забвении пребывала ветвь этически-философская, к которой принадлежат многие выдающиеся произведения прошлого, относящиеся большей частью к культовой музыке или связанные с религиозной тематикой (страсти и мессы Баха, «Торжественная месса» Бетховена, реквиемы Моцарта, Берлиоза, Верди и т. д.; в русской музыке примерами такого рода могут служить кантаты Танеева).

Это забвение не было случайным. Этически-философские проблемы, по-прежнему, конечно, привлекавшие композиторов, уходили в симфонию. На их основе расцвело в тридцатых — сороковых годах симфоническое творчество Шостаковича, их ставили в своих произведениях и другие симфонисты.

Когда же Свиридов в середине пятидесятих годов пришел к главной теме своего творчества, к большим идеям о Родине, революции, призывни художника, его связи с судьбами народа и т. д., и обратился к вокальной музыке, то его циклы как раз и взяли на себя ту функцию, которую до них в советской музыке выполняли, главным образом, симфонии: обобщенное воплощение жизненных проблем, глубоко затрагивающих нашего современника.

«Поэма памяти Сергея Есенина» внешне как будто напоминает кое чем историко-эпические оратории и кантаты тридцатых годов. Здесь тоже действие происходит в прошлом, тоже показаны картины жизни народа в некоторые моменты его истории. Но замысел произведения, существо всей концепции, понимание жанра совершенно новые. Не в изображении какого-либо одного события или группы исторических событий смысл этой поэмы. И герой ее — не исторический деятель, совершающий, подобно Дмитрию Донскому или Емельяну Пугачеву, определенные, известные из истории поступки в определенной обстановке. Образы, предстающие перед нами, — это широкие обобщения, символизирующие различные стороны народной жизни, а через все произведение проходит современная нравственная идея. Ее развитие лежит в основе единства поэмы.

То же — в «Патетической оратории». Правда, здесь Свиридов снова применил обозначение «оратория» (чтобы подчеркнуть роль ораторского начала), от которого сознательно отказался в свое время в есенинской поэме. Но существа дела это, конечно, не меняет. «Патетическая» принадлежит к тому же новому жанру творчества — вокально-симфонической поэме, что и «Поэма памяти Сергея Есенина».

Таковы же «Песни о России», а во многом — и «маленькие кантаты».

По своему назначению (объединение массы общей идеей) свиридовские циклы близки обрядовым произведениям. У обрядовой же музыки — собственные традиции в области формы. Для нее характерны всякого рода синтетические жанры с участием хоровых масс и с элементами театрализации. Тут можно вспомнить и народные обряды

(земледельческие, свадебные и т. д.), и средневековые мистерии, и празднества французской революции конца XVIII века, и массовые действия первых лет Советской власти, и многое другое. Вот эти-то традиции и продолжил Свиридов в «Поэме памяти Сергея Есенина», в «Патетической оратории» и других работах.

В целом же все, что сделано Свиридовым для обновления и подъема вокальных жанров, трудно переоценить. Его открытия обозначили новую эпоху во всем историческом движении этой области советского — да и не только советского — музыкального творчества. По существу, он вдохнул в нее новую жизнь, ибо нашел неведомую до него вокальную речь — правдивую и живую, выросшую из традиции и в то же время подлинно современную.

Особо ценно то, что здесь, как и всюду, Свиридов достигает новизны на путях не к усложненности, а к ясности и простоте — качествам, которые неизменно отмечают исследователи его творчества, охотно выносящими в заголовки своих статей слова: «Драгоценная простота» (В. Бобровский), «Музыка ясности и силы» (А. Золотов), «Высокая мудрость простоты» (И. Нестьев).

«...Я стремился и стремлюсь к максимальной простоте выражения своих мыслей, — говорит композитор. — Однако я не считаю, что в искусстве вообще надо бояться сложности и идти по пути примитива. В работе над любым, и тем более крупным произведением нередки случаи, когда раскрыть мысль и воплотить образ наиболее ярко можно лишь с помощью сложных выразительных средств. Но вот что является для меня непреложным правилом творческой практики: если есть возможность изложить одну и ту же мысль более или менее сложно, всегда нужно без колебания выбрать второе. На мой взгляд, главными и неотъемлемыми чертами нового в музыкальном искусстве являются современность и простота. Эту новую простоту музыкального языка можно найти только эмпирическим путем, только в живом творческом процессе. Кристаллизуясь в сочинениях талантливых композиторов, это качество должно утвердиться и стать отличительной чертой стиля музыкального искусства»¹.

В стремлении к простоте в музыке Свиридов, конечно, не одинок. О «новой простоте» писал еще в середине тридцатых годов Прокофьев. С иных позиций за простоту боролись Держинский и его единомышленники.

Свиридовское понимание новой простоты близко прокофьевскому в том смысле, что и у него простота рождается не из бедности, а из богатства. Она внутренне насыщена, многообразна, изобилует тонкими оттенками. Ее можно определить как сложность, в которую внесена ясность. Это синоним высшего мудрого мастерства.

Такая простота достигается строгим отбором выразительных

¹ Георгий Свиридов. Слава человеку! «Советская культура», 1960, 1 мая.

средств: отбрасывается все лишнее и остается лишь самое необходимое, «бьющее в самую точку». Меткость попадания при этом у Свиридова поистине замечательна: нигде ничего нельзя заменить или отбросить, так как найдено самое простое и точное решение. Максимально ограничивая себя, он берет из богатейшего арсенала средств, доступных ему, каждый раз наименьшее. Это может быть лишь один красочный аккорд, одна выразительная попевка. А если для создания образа, для выражения мысли достаточно одноголосия или одной ноты — дается унисон. Долго выдерживая одну гармонию, повторяя одну фигуру в аккомпанементе, он сменяет их только тогда, когда они перестают уже действовать (Прокофьев в таких случаях не может удержаться от того, чтобы в каждом такте придумать хотя бы что-нибудь новое).

Результатом такого строгого, взыскательного отбора средств становится афористичность языка, при которой в немногом выражается многое, в малом сконцентрировано большое содержание.

Простота, к какой неизменно стремится в музыке Свиридов, представляет огромную трудность для композитора, налагает на него колоссальную ответственность за качество музыкального материала. Легко ли писать, когда в аккомпанементе — всего лишь один аккорд или один звук! Какой яркой, содержательной и «вместительной» должна быть мелодия, какой убедительной — единственная нота-подголосок!

Свиридов начал свой путь в тридцатых годах с простоты, подсказанной конкретным поводом — обращением к поэзии Пушкина. К тому же качеству, но на принципиально ином уровне, как к «новой простоте», он пришел на рубеже пятидесятих годов, продемонстрировав его в «Стране отцов» и цикле на стихи Бернса, есенинских произведениях и «Патетической». То была ясность крупного штриха и звонких красок, скульптурного рельефа и монументальной фрески.

Но на этом развитие свиридовского стиля не остановилось. В шестидесятых годах его простота, сохранив свою органичность, опять стала несколько иной — более прозрачной, тонкой, даже изысканной. Простота у некоторых художников бывает тоже непростой, хорошо продуманной, ловко изобретенной — изощренным примитивом. Свиридову же изощренность совершенно чужда. Почвенность его таланта позволяет ему быть всегда всегда ненарочитым в своей простоте, которая рождается из правды. А правда всегда проста, как просты и естественны земля, хлеб, труд крестьянина, которым посвящена свиридовская музыка.

Композитор часто ссылается на близкие ему слова Есенина: «Прежде всего я люблю выявление органического. Искусство для меня не затейливость узоров, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить»¹. Для Свиридова искусство — тоже выяв-

¹ Сергей Есенин. Избранное. Лениздат, 1970, стр. 5.

ление органического. Оттого-то всего дороже ему непосредственность высказывания.

Его работа над произведением начинается, как правило, с поисков основной мелодии, которую он старается услышать внутренним слухом, «извлекая» ее, когда сочиняет вокальную музыку (а другой композитор сейчас почти не создает), из стихов. Когда мелодия «пришла», интуитивно найдена, как наиболее естественное для него и правдивое выражение поэтического слова, то его мысль получает прочную опору для дальнейшего движения и из зерна органично вырастает целое законченное произведение.

«Вот тут, — рассказывает композитор, — для меня наступает очень важный момент. Я даю сочинению «отлежаться». Рассматриваю его со всех сторон и безжалостно отсекаю все, что кажется мне лишним, — пускай даже речь идет о неплохом, красивом куске. Приступая к сочинению новой вещи, я никогда не думаю заранее о форме, а просто стремлюсь наилучшим образом выразить то, что меня волнует. Но когда сочинение у меня вчерне готово, вопрос формы приобретает перво-степенное значение. Важно, чтобы не было ни одного лишнего такта, ни одной лишней ноты, чтобы максимально ясной стала основная идея. И не нужно бояться еще и еще раз переделывать сочинение. Не бояться работы!..»¹

Естественность, почвенность, органичность музыкальной речи — основное качество Свиридовского творчества. И уже отсюда, из этого качества, помноженного на богатство внутреннего мира художника, его высокую и разностороннюю культуру и отточенное мастерство, рождается драгоценная простота, как ясность сложности, целеустремленность силы, упорядоченность и самоограничение громадной творческой щедрости и свободы.

Истоки и основы творчества Свиридова в многовековой европейской музыкальной культуре и, прежде всего, в русской музыке разных эпох: от далекой древности до нашего столетия. Наиболее же многочисленны и прочны нити, соединяющие его с русскими классиками XIX века.

На традиции Глинки и Даргомыжского, кучкистов и Чайковского опирается в той или иной степени вся русская советская музыка. Но в разные периоды и у каждого отдельного автора связи с ними осуществляются по-своему.

Большей частью эти традиции были восприняты советскими композиторами не непосредственно, а преломленными через музыку начала XX века, через творчество Танеева, Глазунова и Лядова, Скрябина и Рахманинова, ранних Стравинского и Прокофьева. Именно от этого разнообразного и пестрого наследия (если говорить только о русских,

¹ «Волны музыки» (Беседа с Г. Свиридовым). «Смена», 1968, 17 декабря.

а не зарубежных традициях) исходили в двадцатых — сороковых годах и Шостакович (начиная с Первой симфонии, где связь с предреволюционным периодом русской музыки особенно ощутима), и Щербачев, и Штейнберг, и Мясковский, и Шапорин, и Шебалин, и другие русские советские композиторы.

Такая плавная преемственность (при принципиальной новизне идейных установок) была вполне естественной, исторически оправданной. На этой основе со временем сформировались и новые творческие традиции — Мясковского, Прокофьева, Шостаковича и т. д., в свою очередь нашедшие своих приверженцев и продолжателей. Прямое же, непосредственное обращение к традициям Глинки или Чайковского, Римского-Корсакова или Бородина оборачивалось, как правило, более или менее пассивным традиционализмом. Быть может, больше других классиков повезло Мусоргскому, но и его традиция долгое время оспаривалась лишь частично и односторонне.

Свиридов начал в середине тридцатых годов с того, к чему пришел в это время Дзержинский (а вслед за ним Хренников и некоторые другие молодые композиторы). Автор «Тихого Дона» предпринял тогда смелую попытку возродить традицию, которая, казалось бы, была «перекрыта» и совершенно заслонена более поздними течениями: он сознательно вернулся к некоторым особенностям языка, жанрам, формам, принципам музыкальной драматургии предшественников и современников Глинки — Верстовского, Алябьева, Варламова, Гурилева. На обновленной интонационной почве (революционные и советские массовые песни, городские песни-романсы конца XIX — начала XX веков и т. п.) эта традиция дала свежие плодотворные побеги. Одним из них были пушкинские романсы Свиридова.

Но ориентация на этап развития русской музыки, исторически предшествовавший классическому, очень скоро обнаружила свою ограниченность. То была слишком узкая база для движения вперед — неизмеримо более узкая, чем классика. Дзержинский так и не понял этого — и после «Тихого Дона» и «Поднятой целины» по неизбежности «выдохся» в своем новаторстве. Свиридов же вскоре после пушкинских романсов ринулся «догонять современность» и от Гурилева, миновав целое столетие русской музыки и не задержавшись в нем, перешел сразу к Шостаковичу (и к современным композиторам Запада).

Но на этом его эволюция не закончилась. И вот в начале пятидесятых годов словно через голову своих ближайших предшественников, учителей и старших современников, через голову продолжателей русских классических традиций в начале XX века и новаторов этого периода Свиридов обратился непосредственно к классикам XIX века. Этот шаг оказался не только очень смелым (гораздо легче и «безопаснее» в творческом смысле было бы следовать по уже проложенной дороге за признанными лидерами), но и чрезвычайно плодотворным.

Особенно близок Свиридов к Даргомыжскому и Мусоргскому — великим учителям музыкальной правды. К Даргомыжскому — в музыкальных портретах и жанрово-бытовых зарисовках, где характерные черты облика и поведения, психологии и душевного склада людей разной социальной и национальной принадлежности воспроизведены через их манеру говорить и двигаться, через жест и речевую интонацию. К Мусоргскому — в аналогичных портретах и зарисовках, опирающихся, однако, на песенные и речевые интонации не городского, а крестьянского быта, в картинах народной жизни, рисующих переломные моменты русской истории и пронизанных раздумьями о судьбах России, в рожденных синтезом речи и музыки «осмысленно-оправданных», «говорящих» мелодиях.

В некоторых же свиридовских произведениях сильнее сказывается ориентация на других русских классиков XIX века (что связано обычно с сюжетом, программой, литературной основой). Вспомним о глинкавском в музыке к кинофильму «Метель», о корсаковском в «Ночи под Ивана Купалу», о бородиновском во второй части «Маленького триптиха»¹.

Такое непосредственное и широкое, всестороннее возрождение традиций русской классики и составляет основу оригинальности Свиридова. Более того, само по себе оно по-настоящему оригинально.

Своим путем идет Свиридов и в разработке каждой из классических традиций — скажем, Мусоргского. Прокофьев и Шостакович, при всем их различии, отталкиваются, пожалуй, в первую очередь от «Бориса Годунова», «Женитьбы», народно-бытовых и сатирических романсов-сценок Мусоргского, от его образов народных бедствий и страданий, от его драматизма, острой характеристичности и гротеска, от его находок в области динамичной оперной драматургии, речитатива, жанровой изобразительности. Свиридов же, отнюдь не проходя мимо этих сторон творчества Мусоргского, в большей степени опирается на образы стихийной народной силы («Кузнец» из оратории «Декабристы», «Всю землю тьмой заволокло» из цикла на стихи Бернса) или духовного просветления и озарения, в которых выражены положительные, идеальные стороны характера народа. Поэтому он идет в первую очередь от «Хованщины» и лирических романсов Мусоргского (вроде «По-над Доном сад цветет»), от его песенного, а не речитативного стиля.

При этом, подобно Прокофьеву и Шостаковичу, но иным образом, Свиридов использует и развивает традиции Мусоргского как наш современник, художник советской эпохи. Его темы и сюжеты во многом

¹ В западной музыке современному Свиридову наиболее близкими оказались такие разнохарактерные явления, как суровая возвышенная героиня у Бетховена, светлая прямодушная песенная лирика у Шуберта, красочная статика и тембровая изысканность у Дебюсси, возрождение простоты и свежести народной песни у Орфа.

другие, чем у классика прошлого столетия, его герои (например, в есенинской поэме и «Патетической оратории») принадлежат уже новой России, в его музыку вошла железная поступь революции. Эта новизна ясно ощутима как в настроениях музыки, так и в ее интонационном строе, опирающемся не только на протяжную песню или причитания, но и на городской романс, частушку, солдатскую и революционную песню, не только на бытовую и проповедническую речь, но и на ораторскую, «трибунную».

Движение в творчестве вперед для Свиридова — это одновременно и все более глубокое проникновение в коренные пласты национальной культуры, приближение к ее истокам — древнерусскому искусству, памятники которого по праву вызывают сейчас столь живой общественный интерес.

Чуждый архаизации и антиисторических аналогий, Свиридов вместе с тем успешно возрождает и обновляет некоторые общие принципы древнерусского искусства: растворение личного в общем, исключительную строгость и чистоту чувств, предельную скупость красок при их изысканности. Проявляется у него и более определенная преемственность по отношению к отдельным видам этого искусства. В частности, как указывает композитор, на построение его крупных вокально-симфонических произведений, где центральная фигура героя окружена разнообразными картинами жизни, повлияли композиционные принципы большой русской иконы.

Естественно, что особо тесные узы соединяют его с музыкой тех же эпох, которая близка ему и возвышенным строем чувствований, и своей чисто вокальной, хоровой природой. В совершенно иных общественных условиях, на новой идейной основе Свиридов воскрешает такие свойственные ей жанры, как хоровое песнопение и действо, восстанавливая не их конкретное, исторически обусловленное содержание, а функцию. Как и старинная обрядовая музыка, свиридовские хоры и вокально-симфонические произведения тоже призваны объединить всю массу исполнителей и слушателей общим высоким чувством, одной мыслью, одним устремлением к идеалу. Недаром писавшие о «Патетической оратории» называли ее то «современным действием», то «революционной мистерией XX века».

Наконец, среди традиций, питающих творчество Свиридова, важная роль принадлежит совсем новым, сложившимся в советской музыке. Здесь прежде всего должно быть названо имя Шостаковича. От своего учителя перенял Свиридов традицию гражданственности и общественной значительности замыслов, глубоко серьезного и ответственного отношения к композиторскому труду, высокого понимания социальной миссии художника. Сильнейшим образом повлиял Шостакович и на свиридовское творчество в инструментальных жанрах. Под знаком этого воздействия создавались почти все произведения конца тридцатых и сороковых годов.

Среди зачинателей советской музыки, чьи искания и достижения также оказались близкими Свиридову, должны быть названы Кастанальский и Давиденко, особенно же второй из них, с его устремлениями к массовости и тяготением к наглядному, конкретному изображению народных масс в революции, с его чистотой, строгостью, мужественностью чувств и духом высокой революционной романтики. Пусть кое-что в творчестве обоих авторов отошло в историю вместе с их временем и кажется сегодня наивным и односторонним. Но есть в их хорах и песнях драгоценные зерна нового, подлинно массового революционного искусства — и велика заслуга Свиридова, который подхватил традицию Кастанальского и Давиденко и развил ее дальше.

Несомненна также связь свиридовской музыки с творчеством ряда других композиторов-песенников, с традицией советской песни в целом. Не создавая произведений этого жанра, он успешно использует и по-своему перерабатывает интонационные завоевания нашего песенного творчества в своих хорах, ораториях, романах.

Очевидны черты общности у Свиридова с его великим предшественником и старшим современником Прокофьевым. У обоих преобладает русская тематика, а музыка отмечена исключительной свежестью и яркостью национального склада. Оба — эпические художники, интересующиеся объективными сюжетами, любящие характерность и наглядность в воспроизведении внешнего мира, избегающие абстракций. Оба тянутся к устойчивым, цельным и светлым настроениям.

Роднят Свиридова с Прокофьевым также и другие моменты: отношение к мелодии, как фундаменту музыкального мышления, оригинальность, богатство и красота мелодики, лаконизм, афористичность высказывания, тематическая насыщенность формы, господство изложения материала над его развитием, избегание формально-разработочных «рамплиссажей» (что идет от Мусоргского с его «плотными связями» тем и стремлением освободиться от ходов, дробления, «разведения» материала и других приемов традиционного, по существу, немецкого симфонизма).

И в то же время направление свиридовского творчества многим отличается от прокофьевского. Русское для Прокофьева — это большей частью старинное (историческое) или сказочное (хотя стиль его очень нов, современен), причем он всегда старается сохранить временную перспективу, подчеркнуть, что действие происходит в более или менее отдаленном прошлом. И даже в «Семене Котко» и «Повести о настоящем человеке», обращаясь уже к нашей эпохе, он опирается на интонации старой крестьянской или солдатской песни. Свиридов же всюду, не исключая сравнительно немногих его произведений, посвященных далекой истории, стремится выразить русское как современное народное и потому берет крестьянскую песенность в ее обновленном звучании, соединяет ее с бытовой городской, революционной, советской массовой.

Герои Прокофьева пришли в музыку, как правило, из литературы, драматургии, кинематографа и, при всей достоверности своего облика, несколько приподняты над действительностью, опосредованы художественной условностью, «театрализованы». В свиридовских героях, напротив, подчеркнуты земные черты реальных, очень конкретных людей русской деревни или города, сохраняющих в музыке свою безыскусность и «безусловность».

Используя подлинные народные попевки или творя собственные в их духе, Прокофьев чаще всего разрабатывает их в формах и жанрах, которые в народном творчестве не встречаются (в том числе в сложных инструментальных жанрах: сонате, симфонии, инструментальном концерте и т. д.). Свиридов, подобно Мусоргскому, предпочитает развивать элементы народной музыки в свойственных ей самой жанрах — хоровой и сольной песне и в соответствующих песенных формах.

Неповторимость музыкального образа у Прокофьева — результат того, что он не только ищет остро индивидуальное в своем объекте, но и сознательно стремится к обязательной новизне, необычности формы, никогда не забывая о том, что он — художник, артист, мастер, выдумщик. Призма искусства всегда стоит между ним и действительностью, по-своему преломляя идущие от жизни впечатления. Свиридов, наоборот, старается по возможности «забыть» о том, что он композитор, теснее слиться с жизнью, как можно более непосредственно передать в музыке первозданность жизненных образов, впечатлений, чувств.

Так выясняется, что в сопоставлении даже с близким ему в ряде моментов классиком советской музыки, автор есенинской поэмы и «Патетической оратории» обнаруживает стойкую и резкую самостоятельность.

Продолжая и развивая лучшие традиции русской музыки, Свиридов стал основоположником новой, собственной традиции, которая уже сейчас находит продолжение в творчестве ряда молодых советских композиторов, обогащая наше искусство — искусство социалистического реализма. Эта свиридовская традиция присоединилась к ранее существовавшему, не оспаривая и не подрывая, а, напротив, подкрепляя и усиливая их. Она влилась чистым, свежим потоком в широкое русло, продолженное многовековым движением русской музыки, и сделала эту могучую реку еще глубже, полноводнее, величественнее.

**СПИСОК
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. В. СВИРИДОВА.**

**ВОКАЛЬНЫЕ И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

- 1935 *Романсы* на сл. А. Пушкина. Для гол. и ф-п. 1. Роняет лес багряный свой убор. 2. Зимняя дорога. 3. К няне. 4. Зимний вечер (1-я ред.). 5. Предчувствие. 6. Подъезжая под Ижоры. Посв. Петру Борисовичу Рязанову. №№ 1, 2, 6 — Л., Музгиз, 1937 и др. изд.; №№ 1, 3, 4, 5 — Л., Музгиз, 1938. Полностью — «Романсы и песни»¹, т. I (№ 4—2-я ред.); М., «Музыка», 1964 и др. изд.
- 1936 *Сибирская песенка* (из пьесы «Умка — белый медведь»), сл. И. Сельвинского. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II. С др. словами — см. 1938 («Песня девушки»).
- Казачьи песни*. Для хора и ф-п. 1. Наливались тополи, сл. С. Острового. 2. Прощанье, сл. С. Островского. 3. Плясовая, сл. нар. 4. У садочка, сл. нар. 5. Собирались казаченьки, сл. А. Исакова. Л., Музгиз, 1938.
- 1938 *Романсы* на сл. М. Лермонтова. Для баса и ф-п. (1-я ред.). 1. Парус. 2. Они любили друг друга. 3. Соседка. 4. Как небеса, твой взор блистает. 5. Горные вершины. 6. Она поет. 7. Выхожу один я на дорогу. № 3 — «Советская музыка», 1939; № 9/10 и др. изд.; № 4 — изд. ГУМУ ВКИ, 1941 (стеклограф). Ост. — рукопись. 2-я ред. — см. 1958.
- Песни* на сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. (1-я ред.). 1. Мне не жаль. 2. Романс. 3. Свежий день. 4. Не боюсь, что даль затмилась. 5. Девчонка пела. 6. Гармоника играет. №№ 1, 2, 3 — Л.—М., Музгиз, 1939. Ост. — рукопись. 2-я ред. — см. 1958 («Слободская лирика», №№ 1, 3, 4, 5, 6, 7).
- Песня девушки*, сл. А. Чуркина. Для гол. и ф-п. Л.—М., «Искусство», 1938. С др. словами — см. 1936 («Сибирская песенка»).
- 1939 *Песни* на сл. П. Беранже в пер. В. Курочкина. Для гол. и ф-п. Издана песня «Как яблочко румян». Посв. Ефрему Флаксу. «Романсы и

¹ Георгий Свиридов. Романсы и песни, тетради I и II. М., «Советский композитор», 1960. Все ссылки на это издание даны сокращенно: «Романсы и песни».

- песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд. Ост. — рукопись (утрачена).
- 1940 *Десять дней под Касторной*. Песни к литературно-музыкальной композиции, сл. А. Чуркина. Для хора и ф-п. 1. Край ты наш любимый. 2. За туманом, за курганом. 3. Песня кашевара. 4. В том краю. 5. В буран. 6. Смирно, ланы-генералы! 7. С посвистом да с гиками. 8. Частишки. 9. Парад. 10. Пляс. Л., Музгиз, 1940 (в сб. «Песни. Репертуар Ансамбля красноармейской песни и пляски Ленинградского военного округа»).
- 1941 *Романсы* на сл. А. Блока, Для гол. и ф-п. 1. Бывают тихие минуты. 2. Душа! Когда устанешь верить? 3. На улице дождик. Рукопись.
- Давайте песню запоем*, сл. А. Прокофьева. Для хора и ф-п. Рукопись.
- Песня о Кирове*, сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.
- Прощальная песня моряков*, сл. Б. Лихарева. Для хора и ф-п. Рукопись.
- Частишки*: 1. Встало солнце золотое. Для вок. дуэта и баяна. 2. Мой-то миленький хитер. Для вок. квартета и баяна. Рукопись.
- Прогремела труба*, револ. песня. Обр. для баса. смеш. хора и ф-п. Рукопись.
- Славное море, священный Байкал*, нар. песня. Обр. для тенора и смеш. хора. Рукопись.
- Что затуманилась, зоренька*, нар. песня. Обр. для голоса и квартета допр. Рукопись.
- Вечерний звон*, нар. песня. Обр. для смеш. хора и ф-п. Рукопись.
- Огородник*, нар. песня. Обр. для голоса и гитары. Рукопись.
- Когда я на почте служил ямщиком*, нар. песня. Обр. для голоса и гитары. Рукопись.
- 1942—1943 *Песни странника*. Для баса с симф. орк. 1. Отплытие, сл. Ван Вэя. 2. Холмы Хуацзыган, сл. Ван Вэя. 3. Закат, сл. Ван Вэя. 4. Древнее кладбище, сл. Ван Вэя. 5. В далеком поселке, сл. Бо Цзуй-и. 6. Возвращение на родину, сл. Хэ Чжи-чжана. Рукопись.
- 1944 *Сюита* на сл. В. Шекспира. 1. Зима. Пер. Б. Пастернака. 2. Застольная песня Яго, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 3. Песенка о короле Стефане, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 4. Песня Дездемоны об иве, из «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута, из «Двенадцатой ночи». Пер. М. Лозинского. 6. Песня могильщика, из «Гамлета». Пер. Б. Пастернака. Рукопись. 2-я ред. — см. 1960.
- Матросская песня*, сл. А. Кеннингхэма в пер. В. Левика. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.
- В полях, под снегом и дождем*, сл. Р. Бернса в пер. С. Маршака. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II.
- 1948 *Три песни на сл. советских поэтов*. Для гол. и ф-п. 1. Протяжная песня, сл. А. Прокофьева. 2. Услышь меня, хорошая, сл. М. Исаковского. 3. Я много жил в гостиницах, сл. К. Симонова. № 2 — «Романсы и песни», т. I («Слободская лирика», № 2), №№ 1, 3 — «Романсы и песни», т. II.
- 1949 *Страдания любви*, сл. А. Исаакяна в пер. С. Шервинского. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд.
- Черный взор*, сл. А. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд.
- Изгнанник*, сл. А. Исаакяна в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II; М., «Музыка», 1966 и др. изд.
- 1950 *Страна отцов*. Поэма для тенора и баса с ф-п. Сл. А. Исаакяна. Посв. Револю Самойловичу Бунину. 1. Пролог. Слава отцов. Пер. Б. Садовского. 2. В дальний путь! Пер. В. Державина. 3. Песнь

- о хлебе. Пер. К. Липскерова. 4. Был бы у меня баштан. Пер. А. Блока. 5. Долина Сално. Пер. А. Блока. 6. Черный орел. Пер. А. Блока. 7. Моей матери. Пер. А. Блока. 8. Дым отечества. Пер. С. Мар. 9. Бранный клич. Пер. С. Мар. 10. Сестре. Пер. А. Блока. 11. Эпилог. Моя Родина. Пер. В. Державина. №№ 2, 4, 5, 7 — нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 7. Полностью — М., «Советский композитор», 1957, 1962; М., «Музыка», 1967 и др. изд.
- Три обработки болгарских народных песен.* Русский текст В. Рождественского. Для гол. и ф-п. 1. Любовь к отчизне. Мелодия Добри Чинтулова. 2. Смерть Тодора. 3. Весна пришла. В сб. «Болгарские народные песни. Обработки для пения с ф-п.». Л. — М., Музгиз, 1951; «Романсы и песни», т. II.
- 1951 *Марш кировцев*, сл. С. Фогельсона. Для хора и ф-п. Л., ССК СССР, 1951.
- 1954—1955 *Декабристы* (Песни вольности). Оратория на сл. поэтов-декабристов и А. Пушкина. Для солистов, хора и симф. орк. 1. Дума о родной земле, сл. А. Одоевского. 2. Военная песня, сл. Ф. Глилки. 3. К. друзьям, сл. В. Кюхельбекера. 4. Кузнец, сл. К. Рылеева и А. Бестужева. 5. То не ветр шумит, сл. М. Бестужева. 6. Поплавание в Сибирь, сл. А. Пушкина. Не закончена. Рукопись.
- 1955 *Песни на слова Роберта Бернса* в пер. С. Маршака. Для баса с ф-п. 1. Осень (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. № 2, 4, 6, 9 — нотное приложение к «Советской музыке», 1955, № 4. Полностью — М., Музфонд СССР, 1956; М., Музгиз, 1961 (с русск. и англ. текстом) и др. изд.
- Братья — люди!* Сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Рукопись.
- 1955—1956 *Поэма памяти Сергея Есенина*, сл. С. Есенина. Для тенора, хора и симф. орк. 1. Край ты мой заброшенный, 2. Поет зима. 3. В том краю. 4. Молотьба. 5. Ночь под Ивана Купала. 6. Ночь под Ивана Купала (продолжение). 7. 1919. 8. Крестьянские ребята. 9. Я — последний поэт деревни. 10. Небо — как колокол. М., Музгиз, 1958; М., «Музыка», 1964; М., «Советский композитор», 1971 (партитура; клавиры); М., «Советский композитор», 1958 (переложение автора для тенора и баса с ф-п.).
- 1956 *Любовь (Притча)*, сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. Посьв. Арнольду Наумовичу Сохору. «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- У меня отец — крестьянин.* Цикл. песен на сл. С. Есенина. Для тенора и баритона с ф-п. Посьв. Владимиру Алексеевичу Макалакову. 1. Сани. 2. Березка. 3. В сердце светит Русь. 4. Режуха. 5. Песня под тальянку. 6. Вечером. 7. Есть одна хорошая песня у соловушки. №№ 1, 3, 4, 5, 6 — нотное приложение к «Советской музыке», 1956, № 12. Полностью — М., «Советский композитор», 1957; 1961 (с текстом на русск. яз. и в пер. на француз. П. Люкэ) и др. изд.
- 1957 *Восемь романсов* на сл. М. Лермонтова. Для гол. и ф-п. 1. Парус (2-я ред.). 2. Они любили друг друга (2-я ред.). 3. Как небеса, твой взор блистает (2-я ред.). 4. Силуэт. 5. Соседка (2-я ред.). 6. Горные вершины (2-я ред.). 7. Портрет NN (Подражание Даргомыжскому). 8. Тучки небесные. «Романсы и песни», т. I и др. изд. 1-я ред. — см. 1938.
- История про бублики и про бабу, не признающую республики*, сл. В. Маяковского. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 12; М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II и др. изд.

- Слободская лирика*. Семь песен на слова А. Прокофьева (№№ 1, 3, 4, 5, 6, 7) и М. Исаковского (№ 2). Для гол. и ф-п. 1. Свежий день (2-я ред.). 2. Услышь меня (см. 1948). 3. Русская девчонка (2-я ред. песни «Девчонка пела»). 4. Гармоника играет (2-я ред.). 5. Ой, снова я сердцем широким бедую (2-я ред. песни «Романс»). 6. Свадьба милой (2-я ред. песни «Не боюсь, что даль затмилась»). 7. Мне не жаль, что друг женился (2-я ред.). № 3 — нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»). Полностью — «Романсы и песни», т. I; М., «Музыка», 1964 и др. изд. 1-я ред. — см. 1938.
- Лесная сторона*, сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- Рыбаки на Ладоге*, сл. А. Прокофьева. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- Осенью*, сл. М. Исаковского. Для гол. и ф-п. Нотное приложение к «Советской музыке», 1958, № 12 (в сб. «Лесная сторона»); «Романсы и песни», т. II, М., «Музыка», 1966.
- Смоленский рожок*, сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. Посв. Алексею Масленикову. М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- Слез*, сл. нар. Для гол. и ф-п. Посв. Льву Владимировичу Кулаковскому. М., «Советский композитор», 1958; «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- На земле живут лишь раз*, сл. С. Есенина. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- Ворон к ворону летит*, сл. А. Пушкина. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. I и др. изд.
- Не страшусь*, сл. Л. Онерва в пер. А. Блока. Для гол. и ф-п. «Романсы и песни», т. II и др. изд.
- Пять хоров*. Для смеш. хора без сопр. 1. Об утраченной юности, сл. Н. Гоголя. 2. Вечером синим, сл. С. Есенина. 3. Повстречался сын с отцом, сл. А. Прокофьева. 4. Как песня родилась, сл. С. Орлова. 5. Табун, сл. С. Есенина. М., Музгиз, 1961.
- 1959 *Патетическая оратория* на сл. В. Маяковского. Для гол., хора и симф. орк. 1. Марш. 2. Рассказ о бегстве генерала Врангеля. 3. Героюм Перекопской битвы. 4. Наша земля. 5. Здесь будет город-сад! 6. Разговор с товарищем Лениным. 7. Солнце и поэт. М., Музгиз, 1961; М., «Музыка», 1964, 1969, 1970 (партитура с русск. и англ. текстом в пер. Г. Маршалла и И. Фримэна; клави́р).
- 1960 *Станция Починок*, сл. А. Твардовского. Для гол. и ф-п. М., «Советский композитор», 1960.
- Песня о Ленине*, сл. В. Маяковского. Для баса, хора и симф. орк. «Советская музыка», 1966, № 4 (клави́р); М., «Музыка», 1967 (партитура, клави́р).
- Из Шекспира*. Семь песен для гол. с ф-п. (№№ 2—7 — 2-я ред. сюиты на сл. В. Шекспира). 1. Людская неблагодарность. Пер. Л. Марьинова. 2 и 3. Две песенки Яго, из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака. — Солдатский тост; Песенка о короле Стефане. 4. Зима. Пер. Б. Пастернака. 5. Песня шута, из комедии «Двенадцатая ночь». Пер. М. Лозинского. 6. Песня Дездемоны об иве, из музыки к трагедии «Отелло». Пер. Б. Пастернака. 7. Песня могильщика, из трагедии «Гамлет». Пер. Б. Пастернака. М., Музгиз, 1962 и др. изд. 1-я ред. — см. 1944.

- 1961—1963 *Петербургские песни*, сл. А. Блока. Для баса, баритона, меццо-сопрано, сопрано, ф-п., скрипки и виолончели. 1. Перстень-страданье. 2. Как прощались, страстно клялись. 3. Вербочки. 4. На Пасхе. 5. На чердаке. 6. Колыбельная песенка. 7. В октябре. 8. Мы встретились с тобою в храме. М., «Советский композитор», 1971.
- 1962—1965 *Грустные песни*, сл. А. Блока. Маленькая кантата. 1. Похоронят, зарюют глубоко. 2. Вновь богатый зол и рад. 3. Спокойная метель. Рукопись.
- 1963 *Голос из хора*, сл. А. Блока. Для гол. и ф-п. В сб.: Георгий Свиридов. «15 песен для баса в сопровождении фортепиано». М., «Музыка», 1971
- 1964 *Курские песни*, сл. нар. Для хора и симф. орк. 1. Зеленый дубок. 2. Ты воспой, воспой, жавороночек. 3. В городе звоны звонят. 4. Ой, горе, горе лебедоньку моему. 5. Купил Ванька себе косу. 6. Соловей мой смутный. 7. За речкою, за быстрою. М., «Музыка», 1965, 1968 (партитура, клавир), 1969 (партитура).
Деревянная Русь. Маленькая кантата для тенора, муж. хора и симф. орк. Сл. С. Есенина. 1. Прошай, родная пуца. 2. Топи да болота. 3. Я странник убогий. 4. Не ищи меня ты в тоге. М., «Музыка», 1967 (партитура), 1968 (клавир). То же — для тенора и ф-п. М., «Музыка», 1966 и др. изд.
- 1965 * *Снег идет*. Маленькая кантата для хора и симф. орк. Сл. Б. Пастернака. 1. Снег идет. 2. Душа моя. 3. Ночь. Рукопись. № 3 — «Советская музыка», 1965, № 12 (клавир).
Эти бедные селенья... Сл. Ф. Тютчева. Для гол., гобоя и ф-п. В сб.: Георгий Свиридов. «15 песен для баса в сопровождении фортепиано». М., «Музыка», 1971 и др. изд.
В Нижнем Новгороде, сл. Б. Корнилова. Для гол. и ф-п. Там же.
Русская песня, сл. нар. Для гол. и ф-п. Посв. Константину Афанасьевичу Титаренко. Там же.
Юным, сл. В. Хлебникова. Для гол. и ф-п. Посв. Михаилу Абрамовичу Швейцеру. Там же; «Советская музыка», 1967, № 5.
Песня о Москве, сл. А. Барто. Для гол. и ф-п. «Песни радио и кино», вып. 91—92. М., «Музыка», 1966.
- 1966 *Легенда*, сл. А. Исаакяна в пер. Д. Бродского. Для гол. и ф-п. В сб.: Георгий Свиридов. «15 песен для баса в сопровождении фортепиано». М., «Музыка», 1971.
- 1967 *Камень*, сл. А. Исаакяна в пер. М. Павловой. Для гол. и ф-п. Там же.
Памяти Хулиана Гримау, сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п. «Советская музыка», 1968, № 11; М., «Советский композитор», 1971.
Утренняя песня, сл. С. Виленского. Для гол. и ф-п. М., «Советский композитор», 1971.
Два хора на сл. С. Есенина. 1. Ты запой мне ту песню. Для жен. 4-гол. хора без сопр. 2. Душа грустит о небесах. Для муж. 12-гол. хора без сопр. М., «Музыка», 1970.
- 1967—1971 *Пять песен о России*. Оратория для баса, баритона, меццо-сопрано, хора и симф. орк. Сл. А. Блока. 1. Ты и во сне необычайна. 2. Наш путь степной. 3. Под насыпью, во рву некошеном. 4. Над братской могилой. 5. Русь моя, жизнь моя. Не закончена. Рукопись.
- 1969 *Два хора без сопр.* 1. Любовь святая. 2. Апокриф. Рукопись.
- 1971 *Четыре народные песни*. Кантата для хора с оркестром. 1. Сронила колечко. 2. Летят утки. 3. Рекруты на тройке. 4. По Дону гуляет. Рукопись.
Три отрывка из поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

1965—1971 *Светлый гость*, сл. С. Есенина. Кантата для солистов, хора и оркестра. Рукопись.
Кантата для хора с оркестром. 1. Весенний зачин. 2. Народная песня. 3. Матушка Русь. Рукопись.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 1936 *Шесть пьес* для ф-п. Рукопись.
Первый концерт для ф-п. с орк. Рукопись (утеряна).
- 1937 *Первая симфония*. Рукопись (утеряна).
- 1940 *Симфония* для струнного орк. Рукопись.
Сонатa для ф-п. Рукопись (утеряна).
- 1941 *Соната* для скрипки и ф-п. Рукопись (утеряна).
- 1944 *Соната* для ф-п. Памяти Ивана Ивановича Соллертинского. М., ССК СССР, 1947; Л.—М., Музгиз, 1947; М., Музгиз, 1962 и др. изд.
- 1945 *Квintет* для двух скрипок, альтa, виолончели и ф-п. (1-я ред.). Рукопись. 2-я ред. — 1955.
Трио для скрипки, виолончели и ф-п. (1-я ред.). Л., Музфонд СССР, 1947. 2-я ред. — 1955.
- 1945 *Первый струнный квартет*. Рукопись.
- 1946 *Двенадцать пьес* для ф-п. (Партита). Тетради I фа минор (№№ 1—6) и II ми минор (№№ 7—12). 1. Прелюдия. 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Канон. 5. Речитатив. 6. Эпилог. 7. Прелюдия. 8. Арнетта. 9. Инвенция. 10. Интермеццо. 11. Романс. 12. Фуга. М., ССК СССР, 1947. 2-я ред. тетради I—1957 и 1960.
- 1947 *Второй струнный квартет*. Рукопись (утеряна).
- 1948 *Альбом пьес для детей*. Для ф-п. (1-я ред.). Изданы 4 номера («Четыре легкие пьесы для ф-п.»): 1. Колыбельная. 2. Колдун. 3. Романс. 4. Дождик. М., Музгиз, 1948. 2-я ред. — 1957.
- 1949 *Симфония*. Не закончена. Рукопись.
- 1955 *Квintет* для двух скрипок, альтa, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Рукопись.
Трио для скрипки, виолончели и ф-п. (2-я ред.). Посв. И. О. Лукашевскому и Д. Я. Могилевскому. М., «Советский композитор», 1957, 1962. 1-я ред. — 1945.
- 1957 *Семь пьес* для ф-п. (Партита фа минор). Посв. Ан. И. Ведерникову. 1. Прелюдия. 2. Марш. 3. Траурная музыка. 4. Интермеццо. 5. Остигато. 6. Речитатив. 7. Торжественная музыка. М., «Советский композитор», 1958. №№ 1, 2, 3, 5, 6, 7 — 2-я ред. тетради I из «Двенадцати пьес для ф-п.» (см. 1946 и 1960).
Альбом пьес для детей. Для ф-п. (2-я ред.). Посв. Георгию Георгиевичу Свиридову. 1. Колыбельная песенка. 2. Попрыгунья. 3. Ласковая просьба. 4. Упрямец. 5. Звонили звонили. 6. Музыкальный ящик. 7. Старинный танец. 8. Спокойной ночи. 9. Парень с гармошкой. 10. Веселый марш. 11. Колдун. 12. Грустная песня. 13. Маленькая токката. 14. Зима. 15. Дождик. 16. Марш на тему М. И. Глинки. 17. Музыкальный момент. №№ 1, 11, 12, 15 (1-я ред.) — «Четыре легкие пьесы для ф-п.» (см. 1948); № 16 — нотное приложение к «Советской музыке», 1957, № 2. Полностью — М., «Советский композитор», 1958, 1960 и др. изд.
- 1960 *Две партиты* для ф-п. фа минор и ми минор (2-я ред.). М., «Советский композитор», 1961 и др. изд. См. 1946 и 1957.

- 1964 *Музыка для камерного оркестра*. Посв. Рудольфу Борисовичу Баршаю. М., «Музыка», 1966, 1971.
- Маленький триптих*. Для симф. орк. М., «Музыка», 1967.
- 1965 *Русский лес*. Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись.
- Метель*. Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. Рукопись.
- 1967 *Время, вперед!* Сюита из музыки к кинофильму. Для симф. орк. 1. Вступление (Румба). 2. Уральский напев. 3. Марш. 4. Маленький фокстрот. 5. Ночь. 6. Частушка. М., «Музыка», 1968.

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

- 1939 *Настоящий жених*. Оперетта. Либретто М. Левитина. Рукопись (угеряна). *Музыка к кинофильму «Поднятая целина»*. Постановка Ю. Райзмана. Рукопись.
- 1941 *Музыка к пьесе А. Островского «На бойком месте»*. Спектакль Лен. театра комедии. Постановка Н. Акимова. Рукопись.
- 1942 *Музыка к пьесе К. Симонова «Русские люди»*. Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.
- 1943 *Музыка к пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты»*. Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Л. Вивьена. Рукопись.
- Музыка к пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце»*. Спектакль Московского камерного театра (Барнаул). Постановка А. Таирова. Рукопись.
- Раскинулось море широко*. Муз. комедия. Пьеса В. Азарова, В. Вишневского и А. Крона. Изданы 8 номеров (сл. В. Азарова): 1. Песенка Жоры об Одессе. 2. Куплеты коменданта Чиждова. 3. Балтийское грозное море (песня Кедрова). 4. Дуэт боцмана и Марьи Астафьевны. 5. Романс Елены. 6. Романс Кедрова. 7. Песня разведчицы. 8. Ария Елены. М., Музфонд СССР, 1945; №№ 3, 5, 7—Л., ССК СССР, 1949; № 3—в нотах: «Оперетта», вып. 2. Л.—М., Музгиз, 1950.
- 1944 *Музыка к трагедии В. Шекспира «Отелло»*. Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина (Новосибирск). Постановка Г. Козинцева. Рукопись.
- 1946 *Музыка к пьесе Дюмануа и Деннери «Дон Сезар де Базан»*. Спектакль Лен. драм. театра. Изданы 2 номера: 1. Застольная. 2. Маритана. «Романсы и песни», т. II. Ост.—рукопись.
- Музыка к пьесе Б. Чирскова «Победители»*. Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка В. Кожича. Рукопись.
- Музыка к пьесе М. Зоценко «Очень приятно»*. Спектакль Лен. драм. театра. Постановка В. Кожича. Рукопись.
- Музыка к пьесе В. Соловьева «Дорога победы»*. Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка Н. Рашевской. Рукопись.
- 1947 *Музыка к инсценировке романа Н. Островского «Как закалялась сталь»*. Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.
- 1951 *Огоньки*. Оперетта. Пьеса Л. Захарова и С. Полоцкого. Марш, Песня о Сохле, Песня о старой заставе— нотное приложение к «Советской музыке», 1953, № 8. Полностью— М., Музфонд СССР, 1952 (клавир); М., «Музыка», 1971 (клавир).

- 1952 Музыка к пьесе Д. Храбровицкого «Гражданин Франции». Спектакль Лен. акад. театра драмы им. А. С. Пушкина. Постановка А. Музиля. Рукопись.
- Музыка к пьесе В. Гюго «Рюи Блаз». Спектакль Лен. Большого драм. театра им. М. Горького. Постановка В. Кожича. Изданы 2 номера: 1. Серенада. 2. Мне горя мало. «Романсы и песни», т. II. Ост. — рукопись.
- Музыка к кинофильму «Пржевальский». Постановка С. Юткевича. Рукопись.
- Музыка к кинофильму «Римский-Корсаков». Постановка Г. Рошалья. Рукопись.
- 1953 Музыка к кинофильму «Великий воин Албании Скандербег». Постановка С. Юткевича. Рукопись.
- 1956 Музыка к кинофильму «Полюшко-поле». Постановка В. Строевой. Рукопись.
- 1960—1962 Музыка к кинофильму «Воскресение» (2 серии). Постановка М. Швейцера. Рукопись.
- 1963—1964 Музыка к кинофильму «Русский лес» (2 серии). Постановка В. Петрова. Рукопись.
- 1964 Музыка к кинофильму «Метель». Постановка В. Басова. Рукопись.
- 1966 Музыка к кинофильму «Время, вперед!». Постановка М. Швейцера. Рукопись. Издана Сюита (см. Инструментальные произведения, 1967).

**СТАТЬИ, ВЫСТУПЛЕНИЯ
И ВЫСКАЗЫВАНИЯ Г. В. СВИРИДОВА**

- «*Реквием*» Юрия Левитина. На концертах в Филармонии. «Вечерний Ленинград», 1947, 3 марта.
- «*Снегурочка*». Премьера в Малом оперном театре. «Вечерний Ленинград», 1947, 26 марта.
- Советские музыканты в 1955 году* (Высказывания о творческих планах). «Советская музыка», 1955, № 1.
- Ответственность художника*. «Советская музыка», 1956, № 6.
- Наши Глинка*. «Советская музыка», 1957, № 2.
- Композиторская молодежь*. «Комсомольская правда», 1957, 26 марта.
- Искания и победы*. «Литературная газета», 1957, 28 марта.
- Выступление на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов*. «Советская культура», 1957, 4 апреля.
- Ансамбль солистов Загребского радио*. «Правда», 1957, 2 июня.
- Молодые силы эстонской музыки*. «Советская музыка», 1957, № 10.
- «Война и мир» на московской сцене*. «Правда», 1957, 29 ноября.
- Наши творческие планы*. «Музыкальная жизнь», 1958, № 1.
- Виртуозная игра Д. Ойстраха*. «Правда», 1958, 9 февраля.
- Богата талантами наша земля*. «Советская Россия», 1958, 13 февраля.
- Одиннадцатая Шостаковича* (К присуждению Ленинской премии). «Вечерняя Москва», 1958, 22 апреля.
- Верность ленинским принципам*. «Правда», 1958, 11 июня.
- Новая опера* («Гроза» В. Трамбицкого). «Правда», 1958, 29 июня.
- Выступление на общесоюзном собрании членов Союза композиторов 11 июля 1958 года*. В сб.: «Материалы обсуждения Постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». М., «Советский композитор», 1958, стр. 36—37.
- Искоренять пошлость в музыке*. Заметки композитора. «Правда», 1958, 17 сентября.
- В добрый путь*. «Советская музыка», 1958, № 9.
- Великий Шопен*. «Правда», 1960, 22 февраля.
- Поэзия высокого накала*. «Ленинское знамя», 1960, 30 апреля.
- Музыка новой жизни*. «Правда», 1960, 1 мая.
- Слава человеку!* «Советская культура», 1960, 1 мая.

- Лауреаты Ленинской премии о своих творческих планах.* Журнал «Смена», 1960, № 11.
- У Георгия Свиридова.* «Советская культура», 1960, 30 июля.
- Как создавалась «Патетическая оратория».* Беседа с Г. Свиридовым. «Ленинская смена» (Горький), 1961, 18 января.
- Коротко о годах учения.* В сб.: «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., Музгиз, 1962, стр. 197—198.
- Источник вдохновения* (О Маяковском). «Смена», 1963, № 13.
- Открывать новые миры.* «Известия», 1964, 3 января.
- Уважать культуру своего народа* (Сокр. стенограмма выступления на объедин. пленуме правлений Союза композиторов СССР, РСФСР и Москвы). «Советская музыка», 1964, № 2.
- Пусть звучит музыка.* «Правда», 1964, 4 мая.
- Имени Мусоргского* (Конкурс певцов). «Правда», 1964, 22 ноября.
- Симфония дружбы* (К итогам фестиваля русской музыки в Тбилиси). «Заря Востока» (Тбилиси), 1966, 20 мая.
- Певцы.* К итогам конкурса вокалистов (III Международный конкурс им. П. И. Чайковского). «Известия», 1966, 28 июня.
- Максимум требовательности — минимум обид.* (Выступление на заседании секретариата Союза композиторов СССР по вопросу о развитии песенного творчества). «Советская музыка», 1966, № 7.
- Могучий талант могучего времени.* Д. Д. Шостаковичу — 60. «Советская музыка», 1966, № 9.
- Радостный факт нашей жизни* (Присуждение Государственных премий РСФСР имени М. И. Глинки). «Советская Россия», 1966, 14 октября.
- Высокие идеалы современности.* «Вечерний Ленинград», 1966, 15 октября.
- Мелодии Смоленска* (К дням русской музыки). «Правда», 1967, 13 июля.
- Волны музыки* (Беседа с композитором). «Смена», 1968, 17 декабря.
- Речь на IV съезде композиторов СССР.* «Советская культура», 1968, 18 декабря; то же — «Советская музыка», 1969, № 4.
- Народность — основа основ* (Выступление на объединенном пленуме правлений творческих союзов СССР). «Советская музыка», 1970, № 2; то же — «Музыкальная жизнь», 1970, № 3.
- Композиторы России в год Ленинского юбилея* (Доклад на пленуме правления Союза композиторов РСФСР). «Музыкальная жизнь», 1970, № 24; то же — «Советская музыка», 1971, № 1.
- Предисловие* к книге В. Зака «Матвей Блантер». М., «Советский композитор», 1971.
- Искусство большого масштаба.* «Правда», 1971, 3 марта.
- Решения XXIV съезда партии — в жизнь.* (Доклад на пленуме правления Союза композиторов РСФСР). «Советская музыка», 1971, № 9.

Г. СВИРИДОВ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА. РЕЦЕНЗИИ НА АВТОРСКИЕ КОНЦЕРТЫ СО СМЕШАННЫМИ ПРОГРАММАМИ

- «Советские композиторы» (сб. аннотаций), вып. 1. Изд. Ленинградской филармонии, 1938.
- А. Б у д я к о в с к и й. Творчество Ю. Свиридова. «Советское искусство», 1938, 14 декабря.
- Л. П о л ю т а. Молодые композиторы. «Искусство и жизнь», 1940, № 3.

- Д. Шостакович. Талантливый композитор. «Музыкальные кадры», 1940, 4 ноября.
- Ю. Вайнкоп. Яркое дарование. «Вечерний Ленинград», 1946, 27 июня.
- М. Чулаки. Талантливый композитор. «Ленинградская правда», 1946, 9 июля.
- «Советские композиторы — лауреаты Сталинской премии». Справочник. Сост. Г. Бернандт. М., Музгиз, 1952.
- «Советские композиторы — лауреаты Сталинских премий». Авторы-сост. В. Богданов-Березовский, Е. Никитина. Л., Музгиз, 1954.
- А. Сохор. Георгий Васильевич Свиридов. Критико-биографический очерк. Л., Музгиз, 1956.
- А. Сохор. Расцвет таланта. «Советская музыка», 1956, № 5.
- О. Тактакишвили. О музыке Георгия Свиридова. «Советская музыка», 1957, № 9.
- Ю. Келдыш. Русская советская музыка (РСФСР. Выпуск третий). М., Музгиз, 1958, стр. 201—204.
- Е. Мейлих. Музыка, согретая живым чувством. «Смена», 1958, 14 февраля.
- В. Богданов-Березовский. В концертных залах Ленинграда. Творческий вечер Ю. Свиридова. «Ленинградская правда», 1958, 27 февраля.
- Journal musical français. (По страницам журналов). «Музыкальная жизнь», 1959, № 15.
- А. Сохор. Георгий Свиридов. М., «Знание», 1960.
- Е. Грошева. Сурова, сердечная... «Огонек», 1960, № 6.
- В. Сухоненко. Автор «Патетической оратории». «Восточно-сибирская правда» (Иркутск), 1960, 6 мая.
- К. Саква. К свету, к солнцу! «Советская культура», 1960, 14 мая.
- М. Шехирев. Выдающийся советский композитор. «Курская правда», 1960, 15 мая.
- Т. Корзинникова. Вдохновенный мастер вокальной музыки. «Магнитогорский рабочий», 1960, 5 июня.
- Л. Полякова. Заметки о стиле Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 10.
- Л. Адигезалова. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии. Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР, Ленинградское отделение. Л., 1961.
- И. Соколовский. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии. Краткие биографические очерки. Л., Музгиз, 1961.
- Л. Полякова. Содержательно и смело. «Советская культура», 1961, 5 октября.
- Д. Яковлев. Поэма о советских людях. «Молот» (Ростов-на-Дону), 1961, 5 декабря.
- Л. Полякова. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. В сб.: «Музыка и современность». М., Музгиз, 1962.
- В. Цендровский. Обновляя традиции классики. «Советская музыка», 1963, № 10.
- А. Сохор. Георгий Свиридов. М., «Музыка», 1964.
- Г. Палиновский. Слушая музыку революции... Творческий портрет Г. В. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1964, 14 ноября.
- И. Нисевич. Богатство чувств. «Сельская газета» (Минск), 1965, 14 января.
- Л. Грохова. Георгий Свиридов. «Коммунист» (Ереван), 1965, 25 мая.
- Г. Аразян. Слушая произведения Г. Свиридова. «Коммунист» (Ереван), 1965, 30 мая.
- С. Аксюк. Книга о Свиридове [Рецензия на книгу А. Сохора «Георгий Свиридов»]. «Советская музыка», 1965, № 7.
- В. Рубин. Палитра Свиридова. «Кругозор», 1965, № 11.
- К 50-летию Г. В. Свиридова (Юбилера поздравляют: Д. Шостакович, А. Сохор, М. Швейцер, Е. Флак, В. Веселов, Р. Баршай). «Советская музыка», 1965, № 12.
- А. Сохор, М. Элик. Слово дружбы и любви. «Музыкальная жизнь», 1965, № 23.
- А. Золотов. Музыка яности и силы. К 50-летию Г. Свиридова. «Известия», 1965, 16 декабря.
- Г. Алексеев. Выдающийся советский композитор. К 50-летию Г. Свиридова. «Северная правда» (Гострома), 1965, 16 декабря.
- В. Цендровский. Георгий Свиридов. «Горьковская правда», 1965, 21 декабря.
- Свиридовские вечера (О концертах в Горьком). «Советская культура», 1965, 28 декабря.
- И. Нестьев. Высокая мудрость простоты. К 50-летию Г. В. Свиридова. «Советская культура», 1965, 30 декабря.

- Л. Борисова. Г. Свиридову посвящается (Концерт в Малом зале ЛОЛГК). «Музыкальные кадры», 1966, 11 января.
- А. Золотов. После аплодисментов. «РТ», 1966, № 3.
- Л. Полякова. О земле русской. «Советская культура», 1966, 10 февраля.
- В. Ахмедов. Творчество, вдохновляемое народом. «Туркменская искра», 1966, 1 апреля.
- О. Тактакишвили. Высокая позиция художника. Авторский концерт Георгия Свиридова. «Вечерний Тбилиси», 1966, 20 мая.
- В. Веселов. В программе — Свиридов. «Омская правда», 1966, 3 июня.
- И. Боровский. Музыка Георгия Свиридова. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1966, 23 октября.
- В. Цендровский. О гармонии Свиридова. В сб.: «Музыка и современность», вып. 5. М., «Музыка», 1967.
- А. Ливанова. Яркие приемы (Из блокнота рецензента). «Советская культура», 1967, 21 февраля.
- А. Сохор. Национальная, русская. «Известия», 1967, 24 февраля.
- А. Сохор. Слушая музыку Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1967, № 5.
- М. Сабина. Авторский вечер Свиридова. «Советская музыка», 1967, № 5.
- М. Пичхадзе. Самобытность таланта. «Заря Востока» (Тбилиси), 1967, 25 мая.
- А. Золотов. Чувство истины. Музыкальные впечатления. «Комсомольская правда», 1967, 16 августа.
- Ин. Попов. Звучит музыка Георгия Свиридова. «Советская культура», 1967, 28 декабря.
- Л. Данилевич. Книга о советской музыке, изд. 2-е. М., «Музыка», 1968, стр. 303—308.
- Michel-R. Hofmann. La musique russe des origines à nos jours. Paris, 1968, стр. 258—262.
- Л. Полякова. Родной земли певец. Авторский концерт Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1968, 5 января.
- А. Золотов. Концерт Свиридова. «Правда», 1968, 11 января.
- Ин. Попов. Музыка, высекающая огонь. «Гудок», 1968, 24 января.
- В. Блинова. Авторские концерты Г. Свиридова. «Горьковская правда», 1968, 3 февраля.
- В. Цендровский. Музыка простая и глубокая. «Горьковская правда», 1968, 7 февраля.
- Г. Гугелев. Большой музыкальный фестиваль [Посвящен творчеству Г. Свиридова]. «Курская правда», 1968, 18 февраля.
- И. Татарская, В. Шалыгина. Родине любимой. «Курская правда», 1968, 6 марта. Два авторских концерта. «Вечерние новости» (Вильнюс), 1968, 18 марта.
- Ю. Юзелюнас. Творческий диапазон композитора. «Советская Литва», 1968, 20 марта.
- И. Браун. Музыкальная поступь века. «Советская молодежь» (Рига), 1968, 6 апреля.
- Э. Лацис. В программе — Георгий Свиридов. «Голос Риги», 1968, 6 апреля.
- А. Потапов. Фестиваль в Белгороде. «Музыкальная жизнь», 1968, № 11.
- Ю. Евдокимова. Поэт России. «Советская музыка», 1968, № 6.
- С. Левинайте. Певец земли русской. «Советская Эстония» (Таллин), 1968, 31 июля.
- Л. Евграфов. Талант самобытнейший! «Советская культура», 1968, 28 сентября.
- С. Волков. На музыкальном материке. Беседа с Г. В. Свиридовым. «Советская молодежь» (Рига), 1968, 15 декабря.
- М. Риттих. Г. В. Свиридов. В кн.: «Советская музыкальная литература», вып. 1, изд. 2-е. М., «Музыка», 1969.
- Д. Благой. Биение жизни. «Советская культура», 1969, 18 февраля.
- А. Кузнецов. «В сердце светит Русь». «Вопросы и ответы», 1969, № 4.
- Из произведений Г. Свиридова. «Советская Башкирия» (Уфа), 1969, 21 мая.
- М. Элик [Авторский вечер Г. Свиридова]. «Советская музыка», 1969, № 6 (Письма из городов. Ленинград).
- И. Солодовникова. Георгий Свиридов. В кн.: «Лауреаты Ленинской премии». М., «Советский композитор», 1970.

- Успех советской музыки [Премии пластинкам с музыкой Г. Свиридова во Франции]. «Советская культура», 1970, 7 июля.
- Т. Грум - Гр ж и м а й л о. Символы Георгия Свиридова. «Литературная Россия», 1970, 24 июля.
- А. Флярковский. Певец жизни народа. «Вечерняя Москва», 1970, 26 сентября.
- А. Сохор. Свиридов и русская культура. В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 5—29.
- Г. Орджоникидзе. Проблемы личности в музыке Свиридова. Там же, стр. 30—57.
- В. Цендровский. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова. Там же, стр. 125—148.
- Л. Полякова. Заметки о сочинениях 60-х годов. Там же, стр. 272—319.
- И. Земцовский. О народном у Свиридова. (К методике изучения народнопесенных истоков музыкального языка). Там же, стр. 384—398.
- А. Сохор. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 10. Л., «Музыка», 1971, стр. 60—100.
- Р. Мушкина. Концертная мозаика. Авторский вечер Г. Свиридова. «Вечерний Ленинград», 1971, 6 января.
- А. Юрин. Новые исполнители, новая трактовка. «Музыкальная жизнь», 1971, № 6.
- Г. Поляновский. Пафос музыки Свиридова. [О сборнике статей «Георгий Свиридов»]. «Советская культура», 1971, 18 сентября.
- Л. Полякова. «Маленький триптих». «Деревянная Русь». Пять хоров на слова русских поэтов. [Пояснение к грампластинке]. М., «Мелодия», 1971.
- Ин. Попов. Богатство образов. [О новых записях сочинений Г. Свиридова]. «Советская культура», 1972, 24 февраля.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИХ ИСПОЛНЕНИЕ

*Общие вопросы. Группы произведений.
Рецензии на концерты певцов*

- Б. Загурский. Концерт студентов класса Шостаковича [Романсы]. «Советское искусство», 1938, 26 мая.
- К. Петрова. Песни о Кировском заводе [«Марш кировцев»]. «Советская музыка», 1951, № 10.
- М. Друскин. Вокальные циклы Г. Свиридова [на тексты Исаакяна и Бернса]. В сб.: «Советская музыка. Статьи и материалы», вып. 1. М., «Советский композитор», 1956, стр. 151—161. То же — в кн.: М. Друскин. История и современность. Статьи о музыке. Л., «Советский композитор», 1960, стр. 291—301.
- А. Пэн. Романсы [ленинградских композиторов]. В сб.: «Творчество ленинградских композиторов 1948—1956. Обзорно-критические статьи». Л., Музгиз, 1956.
- М. Сокольский. Поэты и композитор. Заметки о вокальных циклах Г. Свиридова. «Литературная газета», 1956, 23 августа.
- Д. Благой. Камерные вечера [«Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин»]. «Советская музыка», 1958, № 2.
- V. Felix. Zamyšlení nad vokálními cykly Georgijě Sviridova. «Hudební rozhledy», 1958, № 19.
- Г. Хубов. Мужание таланта (Вокальные поэмы Г. Свиридова). В кн.: Георгий Хубов. О музыке и музыкантах. Очерки и статьи. М., «Советский композитор», 1959, стр. 330—335.
- Поэзия и музыка [Слушатели о «Песнях на слова Роберта Бернса», «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории»]. «Советская культура», 1960, 6 февраля.
- В. Николаев. Песни Георгия Свиридова. «Советская Латвия» (Рига), 1960, 5 марта.
- И. Нестьев. Музыка, вдохновленная большой поэзией [«Песни на слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория»]. «Литературная газета», 1960, 26 марта.

- И. Нестьев, Содружество музыки и поэзии [«Песни на слова Роберта Бернса», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория». «Культура и жизнь», 1960, № 6.
- К. Иванова. Романсы [ленинградских композиторов]. В сб.: «Музыкальная жизнь Ленинграда». Л., «Советский композитор», 1961 (стр. 171—174 — о «Стране отцов» и «Песнях на слова Роберта Бернса»).
- Л. Полякова. Романсы и песни Г. Свиридова [Нотографическая заметка]. «Музыкальная жизнь», 1961, № 5.
- Ан. Орфенов. Первый концерт А. Масленникова [Из вокальных циклов на слова А. Пушкина и С. Есенина, «Смоленский рожок». «Советская музыка», 1962, № 4.
- Л. Полякова. Подъем героического жанра. Заметки о советской вокально-симфонической музыке [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория». «Смена», 1962, 28 сентября.
- В. Васина-Гроссман, О. Левашева. Камерно-вокальная музыка [«Страна отцов», «Песни на слова Роберта Бернса», «У меня отец — крестьянин». В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 1. М., Музгиз, 1963.
- Н. Туманина. Оратории и кантаты [«Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория». Там же.
- Т. Грум-Гржимайло. В стране хорового приволя. «Литературная Россия», 1965, 19 ноября.
- Т. Курышева. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. В сб.: «Вопросы музыкальной формы», вып. 1. М., «Музыка», 1967.
- В. Васина-Гроссман. Мастера советского романса. М., «Музыка», 1968, стр. 280—309.
- А. Нестеров. Вечный источник [«Снег идет», два хора на слова С. Есенина]. «Горьковская правда», 1968, 3 февраля.
- Б. Дунаевский. Брат песни [Романсы]. М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 156—161.
- А. Сохор. Авторский вечер Георгия Свиридова. «Ленинградская правда», 1969, 16 февраля.
- Л. Полякова. Вокальные циклы Г. В. Свиридова. Пояснение, изд. 2-е. М., «Советский композитор», 1970.
- М. Элик. Свиридов и поэзия. В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 58—124.
- И. Левина. Некоторые приемы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова. Там же, стр. 149—187.

Романсы на слова А. Пушкина

- В. Музалевский. Пушкин в музыке ленинградских композиторов. «Советская музыка», 1937, № 3.
- А. Дроздов. Советская вокальная лирика. Обзор изданий Музгиза за 1939—1940 гг. [«Подъезжая под Ижоры». «Советская музыка», 1940, № 10.

Романсы на слова М. Лермонтова

- Н. Мясковский. Ю. Свиридов. Семь романсов на слова М. Лермонтова [Отзыв, 1938]. В сб.: «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах», т. II, изд. 2-е. М., «Музыка», 1964, стр. 256—257.
- В. Васина-Гроссман. Романс и песня. В сб.: «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 228.

Песни на слова А. Прокофьева

- А. Л.— Новые издания (Хроника). «Советская музыка», 1939, № 9/10.

В. Богданов-Березовский. О советском романсе. «Искусство и жизнь», 1940, № 3.

«Страна отцов»

- Г. Филенко. Концерты камерной музыки. «Вечерний Ленинград», 1953, 1 декабря.
Н. Рогожина. Глубже отражать нашу жизнь. «Ленинградская правда», 1953, 25 декабря.
Ю. Левашев. Моя Родина (Вокальный цикл Ю. Свиридова). «Советская музыка», 1954, № 7.
П. Экштейн. Письмо из Праги. «Советская музыка», 1958, № 1.
Л. Полякова. «Страна отцов» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1958, № 5.
Ал. Николаев. «Страна отцов». Вокальная поэма Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1958, 5 мая.
А. Николаев. Концерты-выставки. «Советская музыка», 1958, № 6.
Т. Курышева. О музыкальной драматургии поэмы «Страна отцов». В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 188—227.

Песни на слова Роберта Бернса

- М. Сабина. Романсы Г. Свиридова. «Советская музыка», 1955, № 11.
М. Мильман. Авторские вечера. В. Белый, Е. Голубев, Г. Свиридов. «Советская музыка», 1958, № 1.
А. Н., Э. Д. Новые пластинки. Г. Свиридов. Песни на слова Роберта Бернса. «Советская музыка», 1958, № 1.
М. Дмитриева. «Веселые нищие» (Телепостановка по вокальному циклу Г. Свиридова). «Советская музыка», 1959, № 6.
Л. Полякова. Произведения Шумана и Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 6.
Ю. Семенов. Праздник камерной музыки. «Советская музыка», 1960, № 12.
Л. Полякова. Песни на стихи Бернса. «РТ», 1967, № 30.

«Поэма памяти Сергея Есенина»

- Д. Шостакович. «Поэма^а памяти Сергея Есенина». «Вечерняя Москва», 1956, 14 июня.
Л. Полякова. Образ и судьба поэта (Поэма Г. Свиридова «Памяти С. Есенина»). «Советская музыка», 1956, № 8.
В. Фере. Яркость образов, высокое мастерство. «Советская культура», 1956, 27 октября.
С. Шлифштейн. Еще о есенинской поэме Г. Свиридова. «Советская музыка», 1956, № 12.
Ю. Корев. Вечера советской музыки. «Советская музыка», 1957, № 1.
И. Полтавцев. Вдохновенное мастерство. «Вечерний Ленинград», 1957, 2 апреля.
М. Арановский. Есенин в музыке. «Смена», 1957, 24 апреля.
Л. Полякова. Концерты советской музыки. «Советская музыка», 1957, № 6.
Г. Поляновский. «Поэма памяти Сергея Есенина» в рабочей капелле. «Советская музыка», 1962, № 8.
А. Сохор. Есенин в музыке. В сб.: «Есенин и русская поэзия». Л., «Наука», 1967, стр. 292—305.
М. Элик. «Поэма памяти Сергея Есенина» Георгия Свиридова. М., «Советский композитор», 1971.

- Ю. Семенов. Произведения советских композиторов. «Советская музыка», 1958, № 4.
В. Васина-Гроссман. Есенинский цикл Г. Свиридова. «Советская музыка», 1958, № 5.
И. Нестьев. Семь песен. «Правда», 1959, 4 сентября.

Хоры без сопровождения

- Г. Н. Новое в хоровом репертуаре [«Как песня родилась», «Вечером синим»]. «Советская музыка», 1960, № 7.
А. Сохор. Рассказ, картина, песня (О хорах Г. Свиридова). «Советская музыка», 1961, № 6.
К. Птица. Новая хоровая музыка. «Советская музыка», 1961, № 12.
Г. Поляновский. Красота русской песни. «Московская правда», 1965, 27 октября.
С. Шлифштейн. На концерте хоровой музыки. «Музыкальная жизнь», 1966, № 1.
В. Живов. Хоры а саррелла Свиридова. В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 320—351.
О. Колковский. Пять хоров без сопровождения Г. Свиридова. В сб.: «Хоровое искусство», вып. 2. Л., «Музыка», 1971, стр. 16—29.

«Смоленский рожок»

- Д. Б.—Г. Свиридов. «Смоленский рожок» [Нотографическая заметка]. «Советская музыка», 1959, № 3.

«Патетическая оратория»

- «Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Советская культура», 1959, 24 сентября.
Г. Лысенко. Первое исполнение «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Ленинское знамя», 1959, 23 октября.
М. Сабина. Патетическая оратория. «Известия», 1959, 25 октября.
И. Мартынов. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1959, № 21.
А. Сохор. «Разворачивайтесь в марше!» («Патетическая оратория» Г. Свиридова). «Советская музыка», 1959, № 11.
Л. Полякова. Вдохновленное Маяковским. После премьеры «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Советская культура», 1959, 3 ноября.
Ю. Корев. На симфонических концертах. «Советская музыка», 1959, № 12.
Наконец-то зазвучало в музыке яркое, страстное слово Владимира Маяковского. «Советская культура», 1960, 21 января.
О. Тактакишвили. Патетическая оратория. «Правда», 1960, 22 января.
А. Александров, инженер. Талантливое произведение о Советской Родине. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.
Е. Ковалев, студент МГУ. Достойная кандидатура. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.
А. Петров. Маяковский в музыке. «Ленинградская правда», 1960, 11 марта.
А. Мурин. Образы Маяковского в музыке. Премьера «Патетической оратории» в Ленинграде. «Смена», 1960, 13 марта.
А. Дмитриев. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. «Вечерний Ленинград», 1960, 14 марта.
А. Дмитриев. Автор «Патетической оратории». «Музыкальные кадры», 1960, 26 марта.

- В. Строева, кинорежиссер. Творческая победа. «Музыкальная жизнь», 1960, № 6.
- Ю. Кремлев. О «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1960, № 4.
- И. Мартынов. «Патетическая оратория». «Вечерняя Москва», 1960, 23 апреля.
- Г. Митрохин. Музыка героев. «Комсомольская правда», 1960, 24 апреля.
- Л. Григорьев, Я. Платек. Маяковский живет в музыке. «Московская правда», 1960, 28 апреля.
- Н. Рахлин. Музыка больших идей. «Правда Украины» (Киев), 1960, 18 мая.
- Л. Макарова. «Патетическая оратория» Свиридова в Воронеже. «Коммуна» (Воронеж), 1960, 19 октября.
- К. Массалитинов. Концерт в Воронеже. «Правда», 1960, 28 октября.
- И. Р. — Бетховен, Лист, Свиридов «Советская музыка», 1961, № 1.
- В. Коллар. Выдающееся музыкальное произведение [Исполнение в Горьком]. «Горьковская правда», 1961, 27 января.
- В. Коллар. На концертных эстрадах Горького. «Советская музыка», 1961, № 3.
- Б. Манжора. Гимн революционной борьбе. «Коммунист» (Саратов), 1961, 30 марта.
- А. Даркевич. Концерт, посвященный памяти В. И. Ленина [Исполнение в Риге]. «Голос Риги», 1961, 29 апреля.
- А. Котляревский. На стихи Маяковского. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1961, 26 мая.
- И. Громова. Юбилейный сезон открыт [Исполнение в Свердловске]. «Уральский рабочий» (Свердловск), 1961, 4 октября.
- Вл. Котов. Оратория есть! [Рецензия в стихах на постановку «Патетической оратории» в Новосибирском театре оперы и балета]. «Советская культура», 1961, 25 ноября.
- А. Золотов. Слово яркое, звучное [О постановке оратории в Новосибирском театре оперы и балета]. «Известия», 1962, 3 января.
- А. Ковалев. Оратория-спектакль [Постановка в Новосибирском театре оперы и балета]. «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1962, 6 января.
- Звучит «Патетическая» [Исполнение в Свердловске]. «Советская музыка», 1962, № 1.
- А. Лесников. Доброе начало [Исполнение в Кремлевском Дворце съездов]. «Советская культура», 1963, 24 января.
- В. Кончевская. «Патетическая оратория» [Постановка в Народном театре оперы и балета Ленинградского дворца культуры им. С. М. Кирова]. «Советская культура», 1963, 15 июня.
- С. Куликова. Оратория мужества и мечты. «Ленинская смена» (Горький), 1963, 17 июля.
- К. Саква. Маяковский в опере [Новосибирский театр оперы и балета]. «Советская культура», 1963, 20 июля.
- А. Сохор. «Патетическая оратория» Г. Свиридова. [Беседы о музыке]. «Музыкальная жизнь», 1963, № 16.
- И. Нестьев. И песня и симфония. М., «Молодая гвардия», 1964, стр. 143—148.
- Л. Полякова. [Предисловие]. В нотах: Г. Свиридов. Патетическая оратория. Партитура; клавира. М., «Музыка», 1964; 1969.
- Ю. Силин. Праздник солнечного искусства [Исполнение в Перми]. «Звезда» (Пермь), 1964, 22 апреля.
- Л. Калита, Л. Анатольев. Праздник большого искусства [Исполнение в Грозном]. «Грозненский рабочий», 1964, 4 июля.
- А. Сохор. Маяковский и музыка. М., «Музыка», 1965, стр. 109—130.
- Д. Орлов. «Светить всегда!» [Исполнение в Томске]. «Красное знамя» (Томск), 1965, 15 мая.
- А. Кибардина. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Вологде]. «Красный Север» (Вологда), 1967, 25 мая.
- Р. Понаровский. Звучит «Патетическая оратория» Свиридова [Исполнение в Луганске]. «Луганская правда», 1967, 14 августа.
- Д. Хомутова. Прекрасный ансамбль. «Советская культура», 1967, 30 сентября.

- А. Каплан. Светить всегда. «Советская Киргизия». 1967, 27 октября.
 С. Зарухова. Страстный марш революции [Исполнение в Алма-Ате]. «Казахстанская правда», 1967, 5 декабря.
 Д. Кабалевский. Маяковский входит в мир музыки. О «Патетической оратории» Г. Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1968, № 2.
 А. Горшков. «Патетическая оратория» [Постановка в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова]. «Ленинградская правда», 1970, 29 марта.
 А. Горшкова. Звучит «Патетическая оратория» [Исполнение в Перми]. «Вечерняя Пермь», 1970, 21 апреля.
 А. Дашичева. Герои или персонажи? [Постановка в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова]. «Советская культура», 1970, 9 июля.

«Курские песни»

- Д. Шостакович. Звучат «Курские песни». «Известия», 1964, 19 июня.
 К. Сеженский. Мелодии земли Курской. «Советская культура», 1964, 23 июня.
 Г. Юдин. Поэзия и лирика. Новое произведение Г. Свиридова. «Вечерняя Москва», 1964, 27 июня.
 К. Кондрашин. «Курские песни» Георгия Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1964, № 16.
 А. Сохор. «Курские песни». «Советская музыка», 1964, № 11.
 Ю. Фортунатов. [Предисловие]. В нотах: Г. Свиридов. Курские песни. Партитура; клавир. М., «Музыка», 1965; 1968.
 Д. Благой. Новое в программах. «Советская музыка», 1965, № 1.
 В. Бобровский. Драгоценная простота. «Советская музыка», 1965, № 12.
 Л. Викторова. «Курские песни». В кн.: «В мире прекрасного». М., «Правда», 1967, № 12.
 Л. Полякова. «Курские песни». «Комсомольская правда», 1967, 6 января.
 Н. Шахназарова. Композитор, фольклор, современность. «Правда», 1967, 1 сентября.
 Л. Полякова. «Курские песни» Г. Свиридова. М., «Советский композитор», 1970.
 М. Элик. Путь к земле обетованной. В сб.: «Музыкальное путешествие». М., «Просвещение», 1970.
 «Курские песни» над Дунаем [Исполнение в Будапеште]. «Советская культура», 1970, 28 апреля.

«Деревянная Русь»

- Д. Фришман. О художественных открытиях в «Деревянной Руси». В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 352—383.

«Петербургские песни»

- А. Андреев. Музыкальная премьера. «Известия», 1969, 13 декабря.
 А. Николаев. «Петербургские песни». «Советская культура», 1970, 20 января.
 К. Саква. Музыкальные страницы поэзии. «Известия», 1970, 5 февраля.
 О. Тактакишвили. Стихи стали песнями. «Правда», 1970, 14 февраля.
 С. Волков. «Петербургские песни» в Ленинграде. «Ленинградская правда», 1970, 17 марта.
 Э. Маева. Образный мир. «Вечерний Ленинград», 1970, 30 марта.
 А. Николаев. «Петербургские песни» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1970, № 5.
 Л. Полякова. «Петербургские песни» Г. Свиридова. «Советская музыка», 1970, № 5.
 М. Элик. «Петербургские песни» Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1970, № 23.

- В. Богданов-Березовский. Декада советской музыки [Первый фортепианный концерт, 6 пьес для фортепиано]. «Искусство и жизнь», 1938, № 1.
- Ф. Козицкий. Декада советской музыки (Письмо из Киева) [Исполнение Первого фортепианного концерта]. «Известия», 1939, 23 ноября.
- В. Мурадели. Новое в советской музыке [Первый фортепианный концерт]. «Советское искусство». 1940, 9 января.
- Хроника. В Ленинградском Союзе советских композиторов [Симфония для струнного оркестра]. «Советская музыка», 1940, № 12.
- Ю. Вайнкоп. Две симфонии [Симфония для струнного оркестра]. «Советская музыка», 1941, № 5.
- Новое произведение композитора Свиридова [Трио]. «Ленинградская правда», 1945, 23 мая.
- Д. Шостакович. Снова в Ленинграде [Трио]. «Ленинград», 1945, № 21—22.
- М. Илларионова. Концерт четырех мастеров [Трио]. «Вечерний Ленинград», 1945, 30 декабря.
- Н. Мясковский. Фортепианное трио Ю. Свиридова [Отзыв, 1946]. В сб.: «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах», т. II, изд. 2-е. М., «Музыка», 1964, стр. 264.
- Д. Житомирский. Новинки камерной музыки [Трио]. «Советское искусство», 1946, 15 февраля.
- Фортепианный квинтет Ю. В. Свиридова [Отзывы В. В. Щербачева и Ю. В. Кочурова]. «Ленинградская правда», 1946, 28 марта.
- В. Музалевский. Новые произведения ленинградских композиторов. Советская камерная музыка [Первый квартет]. «Вечерний Ленинград», 1947, 4 января.
- Л. Баренбойм. Заметки о ленинградских концертах [Вторая партия]. «Советская музыка», 1947, № 3.
- Ю. Вайнкоп. Камерная музыка Ю. Свиридова. «Советская музыка», 1947, № 4.
- М. Глух, Л. Энтелис. Смотр творчества композиторов Ленинграда [Симфония]. «Советская музыка», 1949, № 7.
- Д. Львов. Теоретический отчет. Первый концерт ленинградских композиторов [Симфония]. «Вечерний Ленинград», 1949, 22 мая.
- Л. Полякова. Фортепианные вечера [7 пьес для фортепиано]. «Советская музыка», 1957, № 12.
- Э. Д. — Г. Свиридов. Альбом пьес для детей [Нотографическая заметка]. «Советская музыка», 1959, № 2.
- Л. Раабен. Камерно-инструментальная музыка [ленинградских композиторов]. В сб.: «Музыкальная жизнь Ленинграда». Л., «Советский композитор», 1961 (стр. 123—125 — о Трио и Квинтете).
- В. Бобровский, О. Левашева, М. Комиссарская. Камерно-инструментальная музыка [Трио и др.]. В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 2. М., Музгиз, 1963.
- Л. Раабен. Советская камерно-инструментальная музыка [Трио]. Л., Музгиз, 1963, стр. 118—119.
- Р. Баршай. «Музыка для камерного оркестра» Георгия Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1964, № 20.
- Ю. Корев. Начало [«Музыка для камерного оркестра»]. «Советская музыка», 1964, № 12.
- Н. Темерина. Расширяя границы камерности [«Музыка для камерного оркестра»]. «Советская культура», 1965, 7 ноября.
- Л. Раабен. Инструментальное творчество Свиридова 30—40-х г. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 10. Л., «Музыка», 1971, стр. 101—122.
- Г. Шапир. Новый камерный ансамбль [Трио]. «Советская музыка», 1965, № 12.
- Л. Раабен. Советский инструментальный концерт [Первый фортепианный концерт]. Л., «Музыка», 1967, стр. 66—70.

- В. Клементьева. На вечерах в Доме композиторов [«Альбом пьес для детей»]. «Советская музыка», 1968, № 8.
- А. Федорченко. От Гайдн до Свиридова [«Музыка для камерного оркестра»]. «Музыкальная жизнь», 1968, № 11.
- А. Батагова, Н. Лукьянова. Звучит «Альбом» Свиридова. «Музыкальная жизнь», 1968, № 16.
- Д. Благой. Замечательный дар детям [«Альбом пьес для детей»]. «Советская музыка», 1968, № 9.
- Г. Алексеева. Его стихия [Вторая партита]. «Советская культура», 1969, 17 мая.
- Д. Благой. Фортепианные произведения Г. Свиридова. В нотах: Г. Свиридов. Сочинения для фортепиано. М., «Музыка», 1970.
- Д. Благой. Фортепианное творчество Свиридова. В кн.: «Георгий Свиридов. Сборник статей». М., «Музыка», 1971, стр. 228—271.
- Д. Благой. «Альбом пьес для детей» Г. Свиридова. В сб.: «Вопросы фортепианной педагогики», вып. 3. М., «Музыка», 1971, стр. 163—191.
- Л. Раабен. Инструментальное творчество Свиридова 30—40-х гг. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 10. Л., «Музыка», 1971, стр. 101—122.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

- Г. Малочевский. «Огоньки». Лирико-героическая комедия в Омском театре. «Советское искусство», 1953, 4 марта.
- Е. Андреева, Ин. Попов. Поучительные гастроли. На спектаклях Свердловского театра музыкальной комедии [«Огоньки»]. «Советская культура», 1953, 13 августа.
- К. Петрова. «Огоньки» (Музыкальная комедия Ю. Свиридова). «Советская музыка», 1953, № 10.
- И. Дзержинский. Творческое лицо театра [«Огоньки» в Театре музыкальной комедии]. «Вечерний Ленинград», 1954, 10 марта.
- М. Янковский. Оперетта [«Раскинулось море широко»]. В кн.: «История русской советской музыки», т. III. М., Музгиз, 1959.
- И. Риф. Скоро — «Огоньки» [в Свердловском театре музыкальной комедии]. «Вечерний Свердловск», 1959, 22 января.
- М. Янковский. Советский театр оперетты. Л., «Искусство», 1962 (стр. 303—304 — о «Раскинулось море широко»; стр. 375—378 — об «Огоньках»).
- Г. Ярон, М. Сабина. Оперетта [«Огоньки»]. В кн.: «История русской советской музыки», т. IV, ч. 2. М., Музгиз, 1963.
- Е. Воскресенская. Навстречу заре [«Огоньки» в Рижском театре оперетты]. «Голос Риги», 1963, 28 ноября.

