



А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



**К 100-летию со дня рождения композитора**

УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.025-037

**«ЗВЁЗДНОЕ» ДЕСЯТИЛЕТИЕ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА**

1935 год ознаменован для Георгия Свиридова, тогда ещё студента музыкального училища, появлением вокального цикла *«Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина»*. В преддверии 100-летия со времени гибели великого поэта музыкальных произведений на его тексты было написано огромное множество, но лучшее принадлежало перу безвестного 19-летнего юноши. Это оказалось серьёзной заявкой на гениальность дарования.

Казалось бы, в *«Шести романсах...»* обречено всё необходимое для индивидуального почерка Свиридова и оставалось только идти вперёд, раздвигая найденное вширь и вглубь. Но вместо этого он начинает длительный поиск в иных направлениях – поиск, затянувшийся почти на целых два десятилетия. И преимущественно проходил он в сфере инструментальных жанров. Композитор работал тогда в данной сфере ярко, интересно, что вообще свойственно его манере. Особенно выделяются произведения военных лет с их жёсткой и суровой стилистикой, отразившей атмосферу батальных схваток и напряжённого психологизма (что с наибольшей концентрированностью представлено в Фортепианной сонате).

Однако, при всей впечатляющей силе этих сочинений, им часто недоставало отчётливой авторской индивидуальности, легко узнаваемого свиридовского почерка. К примеру, его Фортепианное трио явственно напоминает написанное за год до него произведение Д. Д. Шостаковича того же жанра и примерно той же направленности (1944). Именно у Шостаковича Свиридов завершил своё композиторское образование в Ленинградской консерватории, довольно долго находясь под его художественным влиянием.

Полное обретение своего стиля и своей жанровой системы произошло у Свиридова в середине 1950-х годов. Ровно двадцатилетие спустя после *«Шести романсов на стихи А. С. Пушкина»* он создаёт другой выдающийся вокальный цикл – *«Песни на стихи Роберта Бёрнса»* (1955). Первые исполнения произвели ошеломляющее впечатление. Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, покоряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: человек из народа.

Этой теме отвечал принципиальный демократизм музыкального языка, что высвечено обозначением жанра *«Песни...»*. Однако простота выразительных средств сочетается здесь с объёмностью обрисовки воссоздаваемых типажей, что находит себя в многообразии и глубине мыслей и чувств, нравственной чистоте и высоких этических принципах людей из низовой среды.

Широкий спектр граней положительного народного характера складывается в ходе развёртывания цепи контрастных портретов и зарисовок. Среди портретов – старик (№ 3 *«Джон Андерсон»*) и деревенский юноша (№ 4 *«Робин»*), солдат, парень с гор (№ 2 *«Возвращение солдата»*, № 5 *«Горский парень»*).

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

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

Формируя всесторонний образ человека из народа, Свиридов не ставил перед собой задачу воссоздания шотландского колорита. По этой части в *«Песнях на стихи Роберта Бёрнса»* встречаются только отдельные штрихи (например, воляночный бурдон в № 2). Композитор стремился придать циклу общечеловеческое звучание, опираясь прежде всего на

близкие направленности данного произведения традиции вокальной музыки Шуберта и Мусоргского (в том числе исходя в распеве из естественной речевой интонации).

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

Всё это утверждалось в опоре на такие качества народной природы, как душевное здоровье и неискоренимое жизнелюбие. Однако оптимизм героя свиридовского цикла отнюдь не прямолинеен. Поэтому воспроизводимые здесь раздумья заключают в себе выношенную мудрость понимания мироустройства, они прошли горнило испытаний. И не случайно именно с этого начинается цикл (№ 1 «Осень») – трезвое осознание реалий, порождающих неизбежную противоречивость человеческого бытия: брэнность единичной жизни и нескончаемость жизни всеобщей; весенние упования и осеннее запустение; стремление к счастью, красоте и тусклая, безотрадная действительность; надежды, грёзы и разочарования, горечь несбыточности; разного рода печальные констатации и порыв к свету, неугасимая вера в лучшее.

Но, учитывая столь сложную вибрацию рефлексий, есть все основания утверждать, что определяющим модусом художественного высказывания здесь остаются отвечающие облику персонажей данного произведения ясность и простота. Эти свойства их жизнеощущения потребовали апелляции к фольклорным истокам, безыскусности ритмики и натуральных ладов, а порой самым элементарным и даже грубоватым мелодическим оборотам. «Тотальной» жанровой основой становится песня, однако представлена она чрезвычайно разнообразно: марш, баллада, рассказ, гимн, поэма. И, подобно тому, как все другие компоненты выразительности при внешней простоте обнаруживают внутреннее богатство, так и строфическая форма, как правило, предстаёт динамизированной, что делает её способной воплотить любое содержание.

Для примера можно сослаться на повороты музыкально-поэтического повествования в № 2. Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны. Внешне композитор самым непосредственным образом опирается на куплетную форму походной песни с чеканно-рубленным контуром вокальной линии и простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом бодрого шага в партии фортепиано. Но,

гибко следуя за словесной канвой, он привносит в это вроде бы однотипное изложение множество ракурсов, в сущности преодолевая музыкальную строфику, благодаря чему в конечном результате складывается поразительно многооттеночный портрет.

«Песни на стихи Роберта Бёрнса» открыли совершенно особую фазу в творческой биографии Свиридова: вторая половина 1950-х годов стала «звёздным часом» композитора – на данном отрезке времени по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки (это говорится с учётом того факта, что рядом с полной творческой отдачей работал его учитель Д. Д. Шостакович). Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма, раскрепощения и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений).

Атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой. Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений – таких, как «Ворон к ворону» и «Рыбаки на Ладоге», написанных в 1958 году, где благодаря исполнскому рельефу обрётён поистине богатырский размах.

Конкретизируем сказанное на примере песни «Рыбаки на Ладоге». Прежде следует оговорить авторское обозначение жанра. Разумеется, как и в случае «Песен на стихи Роберта Бёрнса», это отнюдь не привычная для нас простая куплетная форма, а форма очень свободная по изложению. И словом этим композитор, помимо демократичности художественного изъяснения, стремился подчеркнуть его сугубо русскую национальную природу.

Что касается эпического начала, то используются здесь всего-навсего голос и фортепиано, а в тексте А. Прокофьева нет ничего исключительного (речь идёт об обыкновенных человеческих трудах – ловля рыбы). Тем не менее, в музыке передано ощущение беспредельной мощи. Максимальная укрупнённость вокального интонирования и мазка фортепианной фактуры (охват всех регистров, аккордовые глыбы, гулкий и грузный колокольный перезвон) выводят звучание в масштаб грандиозного действия, символизируя громаду общенародной жизни. Слушая эту «песню», необходимо заодно отметить преимущественное тяготение Свиридова к тембру баса как коренного, «кряжистого» русского голоса с его особой весомостью и фундаментальной основательностью (вспомним оперы Глинки и Мусоргского).

А в тех случаях, когда композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений.



Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное: «Человек – это звучит гордо»). С наибольшей впечатляющей силой передать подобное удалось в двух ораториях второй половины 1950-х годов.

Первая из них – «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), где в полной мере открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь сильному творческому самопроявлению в данном случае сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в основе своей произведение было написано всего за две недели. По особенностям жанровой структуры оно содержит признаки вокального цикла (с этого начинались подступы к сочинению), кантаты и вокально-симфонической поэмы, но в конечном счёте масштаб и заведомо эпический контур формы дают все основания для обозначения его ораторией.

При кажущейся простоте «Поэма...» по внутреннему своему строю стоит в ряду глубинно-философских концепций, обнаруживая по меньшей мере четыре слоя содержания. Из них первый связан с фигурой поэта, а другие воплощают поданный в трёх измерениях образ России: 1) в ситуации начала XX века, 2) поднимая повествование в выси надвременных измерений и 3) наоборот, локализуя его проекцией на жизнь страны середины столетия, то есть на время создания произведения.

Первый из этих уровней концепции имеет принадлежность собственно к композитору в основном постольку, поскольку именно он осуществлял соответствующую подборку стихотворений. Когда «Поэму...» воспринимают сквозь призму есенинских текстов, идейный каркас произведения определяют в таких ракурсах, как судьба поэта в переломную эпоху, поэт и Родина, поэт и Революция. Личностный план в оратории, конечно же, присутствует, подчёркнут введением тенора *solo* и самим названием («... памяти Сергея Есенина»), но в музыкальном воплощении он неизбежно деперсонализован, приобретает сугубо обобщённый смысл. А в силу того, что в ряде частей произведения повествование ведётся от лица большой человеческой массы, то в лучшем случае этот содержательный пласт предпочтительно трактовать следующим образом: личность поэтического толка и громада общенародных событий.

Второй слой содержания «Поэмы...» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий качественно новое творение. С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, находим в качестве

главной проблемы драму России начала XX века, находящейся на коренном историческом переломе, в движении от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам. Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу.

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы. В экспозиции (I часть – «Край твой заброшенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лироэпическом ключе, что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, бессиленьности, душевной депрессии. Помимо оттенка сумрачной раздумчивости, неотступно сопровождающей ламентозное повествование, в разных пунктах его акцентируются ещё две образные грани: настроение мягкой грусти, неземной, возносящейся ввысь меланхолии и, напротив, состояние скорбной обречённости с приливами щемящей, пронзительной тоски.

Эти две образные грани становятся основополагающими соответственно в III и IX частях. Строй музыки III части («В том краю») определяет особая, «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении. Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

Истинно философское постижение идеи Революции в «Поэме...» состоит, в частности, в том, что новая Русь поднимается как бы из самых глубин природы, словно зарождающаяся во всеобщей жизненной материи (II, V и VI части), затем конкретно-исторически раскрывается в VII и VIII частях, а в финале вновь возносится к высотам великих мятежей, понимаемых как вечная стихия. Части VII и VIII в двух гранях представляют грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение. Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ; поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе. Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размахистой удалью и боевитой весёлостью.

Ситуация слома времён инкрустирована в главенствующую по объёму и значимости сферу извечно-национального, непреходящего. Она не ограничивается половиной всего объёма оратории и простирает своё влияние на отмеченные выше образные линии, дополняя их конкретность большей или меньшей по интенсивности вневременной окраской, внося в их содержание дух нетленной идеи сосуществования двух неразрывных начал – старости, отмирания и молодости, обновления. Так, в I части дано не только воплощение образа уходящей Руси, но и нечто неизбывное в национальном характере: истоиво-элегическая заунывность, своеобразная эпическая меланхолия. В третьей то же настроение соединено с пейзажными ассоциациями, отражая ещё одну своеобразную черту русской природы – глубоко меланхолическое ощущение Родины, тоскливо-щемящее чувство любви к отчужденному краю.

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси. Пафос всеобщих катастроф воссоздаётся в VII части с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в искажённо-экспрессионистском, а величаво-эпическом тоне, при этом вневременное звучание обеспечивается стилизованным синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов. В следующей части разбитной частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременного социального праздника.

Наконец, вечностное начало в обоих конкретнo-исторических образных сферах проявляется в заметной объективистской тенденции, которая реализуется и благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики, и за счёт безраздельного господства эпического, всенародного, общезначимого. В наибольшей степени объективистский тонус, как одно из средств воплощения нескончаемости и неизбежности сущностных жизненных явлений, характерен для главенствующей сферы, которая раскрывается в двух мирных картинах (IV и V, объединённая с VI частью) и двух воинственных фресках (II, X).

В IV части («Молотья») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающе-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Автор очень точен, «не отыскав» разных названий и «неудобно» обозначив V и VI части одинаковым образом («Ночь под Ивана Купала»), чем подчеркнул неразрывность воссоздаваемого явления – таинство зарождения жизни в лоне животворящей природы.

Если V–VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II часть («Поёт зима») служит

в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом, олицетворяющим властный, неудержимый «экспансионизм» кряжистой, молодой, безграничной силы. Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора. Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клочкового фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй.

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

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

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

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения переключек с событиями начала XX столетия, – это и есть героико-драматический эпос. В «Поэме» он нацелен на всемерное утверждение «сильного», мужественного, могучего в народе и человеку. Если довериться художественному видению композитора, неисчислимое людское множество вставало в мощном развороте энергии, с исполинским размахом, исполненное оптимизма и воодушевления (надо признать, что и в действительности тот этап был кульминационным в социальной истории Советского Союза). Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к

грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и драматических преодолений – вот на что был нацелен конечный пафос свиридовского творения.

И «Патетическая оратория» (1959) может, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы. Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России.

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

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы: трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной».

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнажённо-мятежном духе вызова, не только в гиперболизированно-укрупнённой призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, могучий богатырский разворот социального разлома соседствуют с абсолютной уверенностью в исходе борьбы.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни. Чеканные, рубленные, плакатно-выпрямленные интонации, тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы, суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массивное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их

грандиозное неумолимо-наступательное движение.

I часть выступает в качестве своего рода программы оратории, экспозиции её героической сферы, соединяющей в себе ораторское и действенное начала. В других частях диалектика их взаимодействия раскрывается в иных ракурсах. Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, основанный здесь на сопряжении сил действия и контрдействия, что реализуется путём сопоставления двух стилевых планов. Первый – обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причём имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создаётся впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада, с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика, который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Но там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, утрачивающий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание. Затаённый трагизм происходящего только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности.

Действенно-ораторская сфера, раскрытая поначалу в конфликтно-драматическом плане (I и II части), далее воплощается уже не самостоятельно, а в различных сопряжениях с медитативной линией (IV и VI части) и величальным слоем (III, V и VII части).

Ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы встречаем в IV части («Наша земля»). Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха. За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») влияние действенно-ораторской сферы ограничивает-

ся только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «портретом на стене») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение. Данная часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание.

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Однако цель этой созидательной жизнедеятельности, высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значима, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводит в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанное желанное.

В III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. Соединяясь в III части («Героям Перекопской битвы») с величальностью, оно формирует весьма своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии. С одной стороны, это суровость, сдержанность, мужественность тона (в духе красноармейских песен), преобладающая опора на партию мужского хора, а также особый величаво-размашистый склад интонирования, создающий впечатление «орлиного пения». Это также необычайная широта и «просторность» напева, всенародность проявления (запев мужской группы подхватывается всем хором), что дополняется краской звонкой победности (блестящие фанфарные реплики высокой меди). С другой стороны, это внутренний лиризм, задушевная теплота и нежность, идущие от лироэпической песенности, приволье плавного распева, отмеченное даже графически – размером 3/2. Так рождается могучий и в то же время глубоко проникновенный гимн в честь свершивших воинский подвиг.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых интонациях. Эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции со-

единяется всё характерное для оратории: повествовательность, медитативность и героическая действенность, выраженные в форме активного ораторского призыва – всё это под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих концепций музыкального искусства второй половины 1950-х годов несомненно принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова. Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременные пролог и эпилог Революции. В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. Слово бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта – воззвание ко всей планете – в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории. Этот космизм подхватывается в празднестве финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор выносит ликующее действо на необычайно широкие, поистине планетарные просторы и создаёт вневременной обряд славления Революции в масштабах всего человечества с вознесением её в запредельные миры.

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого гения Георгия Свиридова. Тем более, что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума. Более того, оно изначально воспринималось как явление большого гражданского искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды – Ленинской премии. Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно, как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах,



титанизм дерзаний и созидательных устремлений. Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представляли в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике. Громада великой державы, находящейся на высоком подъёме, в максимуме своих возможностей – вот что прежде всего стояло за этой музыкой. Сквозь призму событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощён могучий монолит Советского Союза конца 1950-х годов в его победоносной поступи.

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

По форме кантата представляет собой скромную с точки зрения масштабов композицию неконтрастного строения. И эта неконтрастность – один из факторов, придающих вокально-симфонической фреске впечатляющую цельность, определяющих её полную сосредоточенность на обрисовке состояния народа перед лицом всеобщей трагедии. Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В. Маяковского «Мы не верим» («Темья истемья январский день» вместо «Темью истемья весенний день»), переместив этим смысл повествования с болезни Ленина (стихотворение написано в апреле 1923 года) на его смерть (январь 1924-го) и тем самым доводя до предела силу переживаемого.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны, – глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжело-весно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи). С другой стороны, – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма. Величаво-горестной патетике приданы внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора «Нет! Не верим!». В результате взаимодействия столь различных начал рождается своеобразнейший эмоциональный симбиоз: всенародное трагическое чувство, обжигающее пламенностью выражения, почти яростное в своём порыве, но в то же время прочно закованное в сурово-эпический гранит «железной» революционной дисциплины.

Внутренний смысл трагедийного звучания кантаты видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы,

выпестованной в 1930–1950-е годы. Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях сталинской эпохи, имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигающегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в «Песне о Ленине» сознанием того, что уходящее время было для страны великим, могучим, грандиозным и несмотря ни на что вера в коммунистическую идею ещё жива. Вот почему траур перерастает в коде в поистине всепобеждающий гимнический апофеоз.

Как можно было убедиться, рассмотренные сочинения композитора были выполнены в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена выдвинулся как высший художественный сплав социальной направленности. Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой посыл и гражданственно-публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования. Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и во всей отечественной музыке середины XX века.

Поставив в кантате «Нет! Не верим!» печальный диагноз уходящему периоду «страны Советов», Свиридов, разумеется, не сомневался в том, что *«конец прекрасной эпохи»* (ироничное выражение И. Бродского) отнюдь не означает некоего конца вообще. Государство выходило на следующий виток своей эволюции, и своеобразие этого витка состояло в скрытом конфликте: формально сохранялся прежний социально-политический уклад, но внутренние происходили большие перемены в миропредставлениях и нравственно-психологической основе. И композитор внёс свой весомый вклад в художественное осмысление этих перемен, не раз «задавая тон» по той или иной линии развёртывания музыкального процесса.

В свою очередь, присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был спо-

собен дать более впечатляющее претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов. Одна из самых ярких творческих инициатив была выдвинута Свиридовым в русле возникшего в 1960-е годы чрезвычайно представительного художественного направления, которое получило название «новая фольклорная волна» и ставило перед собой цель с подчеркнутой свежестью и остротой выявить самобытное, неповторимое в облике своего народа.

Именно Свиридову удалось создать произведение, ставшее знаковым для фольклорного движения той поры – «*Курские песни*» (1963, на материале песен, записанных на родине композитора). Вслед за ними, а подчас и в подражание им, появилось множество всевозможных «песен», в том числе на иной национальной почве: в Грузии – «*Гурийские песни*» и «*Мегрельские песни*» Отара Тактакишвили, в Эстонии – «*Мужские песни*», «*Кихнуские песни*» и «*Эстонские календарные песни*» Вельо Тормиса, в Дагестане – «*Лакские песни*» Ширвани Чалаева и т. д.

Согласно сюжетной канве народных текстов, подобранных композитором, в «*Курских песнях*» прослеживается судьба крестьянки от девических лет к замужеству, материнской доле и неурядицам семейной жизни. Однако Свиридов в определённом роде поднимается над вербальным рядом к фундаментальным музыкально-художественным обобщениям, которые касаются коренной сущности человеческого бытия.

Прежде всего, имеется в виду заложенный природой естественный контраст мужского и женского начал. Раскрывая этот контраст сквозь призму народного мирозерцания, композитор предельно заостряет соответствующие характеристики, доводя их сопоставление практически до поляризации. Драматургически данная идея реализуется через непосредственное «столкновение» контрастных ипостастей в парах частей: I – II, IV – V, VI – VII. Причём с движением от начала к концу произведения степень контраста нарастает.

Женские песни – «тихие», в медленном движении и преимущественно в прозрачной фактуре. Лиризм соответствующих частей покоится на распеве с мягкой пластикой очертаний и их «округлостью». Нежность, ласковость, теплота тона зримо и незримо связаны с колыбельными. Пропеваемые с интимной доверительностью, эти песни несут в себе поэтику манящей притягательности женственности как таковой.

Кроме того, на I и VI частях («*Зелёный дубок*» и «*Соловей мой смутный*») лежит волшебная печать той особой истомы и того потаённо-загадочного, что идёт от чародейства девических гаданий и ворожбы. Причём во второй из этих частей переданные в тексте раздумья о мытарствах замужней женщины (её жизнь уподобляется неволе соловья в золочёной клетке) замещаются в музыкальном истолковании грёзами о «воле

вольной». Своё несовпадение со словом и в IV части («*Ой, горе, горе*»): речь идёт о молодой, которой уже «не придётся больше гулять», а предстоит «дита малое колыхать», музыка же разыгрывает девичник или деревенские посиделки с частушками-припевками и «подтанцовкой» балалаечного трезвона.

Мужские песни – «громогласные», в стремительных темпах, с грузной фактурой и форсированной динамикой. Упругий, размашистый ритм, угловатые интонационные обороты, острые тембровые краски, полифункциональные наслоения и аккордовые «кляксы» – всё это служит обрисовке грубовато-прямолинейного «*мужицкого норова*» с характерной для него зычной, гортанной манерой говора и властной, грозной поступью. Но самое важное коренится в идущем от молодецких и «разбойных» песен выражении недюжинной силы, удали, не знающей удержу, и шумной раскованности вплоть до бесшабашного разгула.

И опять приходится констатировать разноречие текста и музыки. Веснянка II части с обращением к малой нежной пташке («*Ты воспой, жаворóночек*») обернулась лихим пронзительным посвистом настоящего «*соловья-разбойника*» (высокие деревянные и труба), причём этот оркестровый мотив-*ostinato* повторяется в различных комбинациях 62 раза.

В V части («*Купил Ванька себе косу*») рассуждения о неверности мужа переросли в сценку народной сродки с горячими пересудами и руганью (переключки *solo*, групп хора и *tutti*), когда приходится, что называется, «брат на горло», так что конфликтный накал завершается мятежным режюме: «*Сукин сын Ванька!*» с обрывом на септима лада.

Происходящая в этих частях эскалация воинственных побуждений приводит к тому, что праздничность финала («*За речкою, за быстрою*») превращается в игрище-выплясывание, буйство которого приобретает открыто фовистские формы – это язычески-скифское бушевание опирается в коде на насыщение вертикали почти до двенадцатитоновости.

Тем самым в «*Курских песнях*» отчётливо заявляет о себе свойственный радикальным течениям фольклоризма XX века парадоксальный синтез «архаика-модерн». «Модерн» более всего ощутим в терпких гармонических напластованиях кластерного типа, а также в колористических исканиях, соприкасающихся с сонорикой (любование звуком как таковым или сказочная звончатость, усиливающая эффект заповедного).

Что касается «архаики», то наиболее очевидна она в ладовой организации, поскольку даже на фоне своеобразия ряда ладов народной музыки и пентатоники совершенно особая роль принадлежит в этой кантате «диковинной» конструкции из четырёх целых тонов – этот увеличенный тетрахорд лидийского наклона воспринимается как некий пралад, и он становится интонационной лейтструктурой цикла, придавая ему колорит экзотической свежести и первозданности.





«Язычество» рассматриваемой партитуры состоит и в активном вовлечении обрядовых элементов. Они присутствуют в каждой из частей, но особенно выпукло представлены в третьей («В городе звоны звонют»), которая является единственной «общей песней», сводящей вместе столь категорически сопоставляемые ипостаси национальной природы – мужское и женское начала.

По внешности здесь община совместно творит молитву (отдельные мелодические обороты действительно ведут своё происхождение от духовного стиха и церковной псалмодии), однако по сути перед нами разворачивается магическое действие, отсылающее к далёким первоистокам народного бытия. Способ разработки краткой попевки на основе вариантной многоповторности напоминает шаманское заговаривание, а глухие, таинственно-ирреальные удары колокола сопровождают почти колдовской ритуал, рисуя в своей сумрачной красочности «дремучие» потёмки души.

Следовательно, приходится в очередной раз наблюдать определённое несоответствие звукового образа песенному тексту (церемония свадебного венчания). В «оправдание» композитора необходимо заметить следующее. При всей обычно отличавшей Свиридова исключительной чуткости к слову, в данном произведении его не столько занимали внешние контуры вербального ряда, сколько волновали принципы собственно музыкально-художественной поэтики, что позволило ему вскрыть глубинные особенности народно-национального духа и создать одну из самых драгоценных жемчужин русского искусства.

В русле «новой фольклорной волны» позднее возникли несколько других сочинений Георгия Свиридова, из которых особенно показательна «Русская песня» (1965). Подобно «Курским песням», перед нами ещё один превосходный образец свободного творчества по канве фольклорного источника (в данном случае в опоре на протяжную «Подле речки на берегу»), но в более скромном фактурном оформлении (только голос и фортепиано) и совершенно ином ракурсе преобразования исходного материала.

Это иное можно обозначить понятиями *фольклорный изыск* или *фольклорный эстетизм*. Ощутимее всего эстетизация представлена в затейливо-узорчатой орнаментике партии фортепиано, своеобразии которой начинается с необычного синтеза колокольных звонов и имитаций птичьего клёкота. Столь же прихотлива лирика, преподносимая голосом: то загаённо-интимная, то шумная, полыхающая сполохами открытых эмоций; то целомудренная, то чувственная; то задушевная, то с сильным привкусом иронии. В этой непрерывной смене настроений таится и сложная игра психологических оттенков, и витийственность писаний «высокого слога», и признаки «украшенного стиля» русского декора. Как бы через призму подобных ассоциаций композитор

любуется извивами национальной природы, попутно трансформируя песню в особую разновидность «народного романа».

Как видим, в своих фольклорных сочинениях Свиридов преподносил народно-национальные архетипы в ярко выраженном романтическом ключе. Сказанное подводит нас к серьёзнейшей интерпретологической проблеме, до сих пор остающейся дискуссионной. Дело в том, что понятие *романтизм* до сих пор традиционно соотносят с художественной культурой XIX века, хотя точнее и с наибольшей определённоностью оно составляет принадлежность искусства в основном первой половины этого столетия. Однако уже давно установлено, что романтизм как творческий метод обнаруживает себя практически на любом этапе мирового художественного процесса, причём время от времени и с определённой периодичностью он выдвигается на передний план.

Подобное с достаточными основаниями можно отметить и на исторической фазе второй половины XX века, когда со всей отчётливостью проявлялось действие таких базовых принципов романтизма, как тяготение к экстремальному (исключительному) и обострение контрастов с их поляризацией, доводимой до уровня антитез.

Георгий Свиридов, который длительное время (с середины 1930-х до конца 1950-х годов) придерживался в целом достаточно объективной, уравновешенной манеры письма, на выходе в 1960-е осуществляет весьма резкую переориентацию своей эстетической платформы. И если он делал это, минуя соблазны художественного радикализма (тем более в варианте авангардистских крайностей), тем не менее подчеркнутая новизна его творческих проектов была совершенно очевидной, что базировалось на доминанте импульсивно-взрывных художественных решений и на отчётливо выраженных субъективных предпочтениях. Вот несколько конкретных примеров заведомо романтической идентификации.

Одна из таких тенденций состояла в выдвигании урбанистической стихии, что было связано с очередным витком бурного развития индустриальной эры. И самый яркий звуковой символ мощного самоутверждения НТР (научно-техническая революция 1960-х годов) принадлежит Свиридову – это центральный образ его музыки к фильму с симптоматичным названием «*Время, вперёд!*» (1966).

Попытаемся конспективно зафиксировать определяющие параметры данного образа. Основной материал отличается исключительной, взрывчатой импульсивностью. Базируется он на «ударных» ритмоформулах, излагаемых краткими, нарочито «рваными» фразами. Острота ритма частично идёт от танцевальных фигур «Румбы» – таково название данного номера в сюите из музыки к этому фильму. Звучание «металла» медных инструментов – подчеркнуто жёсткое, скрежещущее, пронзительное. Резкие

удары *tutti* создают впечатление буквально выстреливающих акцентов оркестровой массы.

Всемерная сосредоточенность и целеустремлённость звукового потока, его экспансивность и сверхмощный силовой напор рождают ощущение kloкочущей энергетической магмы. В её яростном, огнедышащем динамизме чувствуется драматизированный пульс индустриального созидания, представляющего как своего рода грозавая битва труда и находящегося на грани самосжигания. Попутно возникают ассоциации с бешено мчащимся локомотивом современной цивилизации, бушующей «высоковольтными» напряжениями и разрядами. Наряду с передачей общего, интернационального здесь присутствуют и флюиды «советского» (в призывно-публицистических тирадах фанфарного эпизода).

И наряду с подобным отмечаем тенденцию прямо противоположного свойства. Вместе с молодыми коллегами по «русофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о гранях и проявлениях национального. Ощущалось это в том числе и путём обращения к тому, что прежде в искусстве казалось сомнительным или даже недопустимым с точки зрения строгого академического вкуса. К примеру, в актив профессионального творчества вовлекалось идущее от слободского и мещанского обихода – то, что тогда ещё гнездилось в современном быту. И композитор при сохранении «подлинности» жанрового прототипа умел раскрыть его внутренние ресурсы с большой художественной силой.

Убедительной иллюстрацией этому может послужить «Романс» – один из «шлягеров» знаменитой музыки к фильму «Метель» (1965). Жанровым прототипом в данном случае стал так называемый жестокий романс, преподносимый со всей откровенностью. Передаётся абсолютно открытая эмоция, и «жар-пыл» страстного признания наполнен соответствующими ситуациями экспрессивными «придыханиями». Что называется, играя на сердечных струнах и пронимая душу, композитор силой гения как бы убеждает нас, что в жизни встречается и такое, ничем не стесняемое выражение чувств, и оно имеет право на существование.

А рядом с подобным выражением открытой чувственности и едва ли не демонстративного сентиментализма и в противоположность этому – целомудренная чистота по-детски наивного и незамутнённого жизнеощущения. Именно рядом, поскольку имеется в виду кантата «Снег идёт» на стихи Бориса Пастернака, написанная в том же 1965 году, что и музыка к фильму «Метель». Насколько в Романсе были точно схвачены «жгуче-душещипательные» настроения взрослых, настолько здесь убедительно обрисована игровая атмосфера детских лет с соответствующим отпечатком игривости и озорства. И, к примеру, в III части всё это воспроизводится средствами куплет-

ной песенки хора мальчиков с весёлым ритурнелем забавно высвистывающей «дудочки» (флейта пикколо). Так из самого элементарного рождается подлинная поэзия чуда жизни с его безыскусной прелестью.

Но в контексте романтического мироощущения даже в рамках этой «маленькой кантаты» (авторское обозначение) возможно возникновение омрачающей антитезы. В соотношении с крайними частями средняя, наиболее продолжительная (по времени звучания она чуть ли не вдвое протяжённое остальных, вместе взятых), с её блёклым, потухшим колоритом «траурного» *h moll*, гнетёт своей сумрачной раздумчивостью, передавая тягучую обыденность существования «без солнца».

Тем не менее, в силу исключительно яркой образности крайних частей определяющим впечатлением от кантаты «Снег идёт» остаётся искрящаяся радость жизни и лучезарное сияние света. Но в те же годы Свиридов способен был и на запечатление кромешного мрака бытия. Когда-то Александр Блок в страшную минуту жизни написал стихотворение «Голос из хора». Написал и в ужасе отшатнулся, но не отрёкся – потому что прозрел истину грозившей перспективы жизни человечества. Вот несколько строк из этого пророчества:

И век последний, ужасней всех,  
Увидим и вы, и я.  
Всё небо скроет гнусный грех,  
На всех устах застынет смех,  
Тоска небытия...

Свиридов мог положить на музыку и такое, и фатальность стихов умножить силой своей музыки. Вслед за Блоком перед ним словно бы разверзлись бездны трагизма в его последней грани – как устрашающий апокалипсис человеческой цивилизации. Так воспринимается вокальный монолог «Голос из хора» из цикла «Петербург» (1964), пронизанный интонациями стопа-крика, передающими нестерпимую душевную муку, безысходное отчаяние, бездонный пессимизм. Столь сгущённую экспрессию вокала усугубляют аккордовые глыбы фортепиано с их набухшим звучанием погребальных колоколов.

Вот какими представали предельно разведённые между собой образные сущности и поистине поляризованные контрасты. Примеры подобных противостояний были приведены из музыки Свиридова первой половины 1960-х годов, когда в его творчестве этого этапа «бури и натиска», как и у ряда других композиторов, такого рода направленность была особенно явственной.

Уже начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина» определилась художественно-историческая миссия Свиридова сильнее и значительнее, чем кто-либо, раскрывать в музыкальных образах суть национально-русского начала. Ярким примером подобного миссионерства может служить партитура, завершавшая

траекторию «звёздного» десятилетия. Речь идёт об оркестровой композиции под названием «*Маленький триптих*» (1964), написанной по музыке к фильму «Русский лес». В её первых частях резко сопоставлены две коренные сущности извечной российской ментальности. С одной стороны, кроткое, смиренное, покорное и даже согбенное, с неизбывной печалью-тоской в молитвенном взоре. С другой – крутой, грозный, тяжёлый, «самочинный» нор с силищей беспредельной, не знающей удержу, идущей на разлом. И как бы вознося над этими крайностями, финал выводит к единению всего и вся в высях сокровенного.

Здесь сливаются вроде бы «несовместные» образные ипостаси: громкая, взывающая, истовая звонница и «ситцевая» прелесть ландшафта среднерусской полосы, которому вторит «синий плат небес» (как выразился Есенин, один из любимых поэтов Свиридова); горячее биение праздничной славы и чувство щемящей, но сладкой ностальгии по «нездешнему»; характерно национальная нарядность затейливой цветистости (бряцание «колокольцев», которые сродни декору старинных народных промыслов) и ударный, «битовый» пульс сопровождающих голосов, идущий от современной фоники. Так складывается многомерный, полихромный симбиоз, вырастающий в ёмкий символ Отечества.

После середины 1960-х годов Георгию Свиридову предстоял ещё длительный жизненный и творческий путь протяжённостью в треть столетия – путь, отмеченный новыми веками. Одна из них состояла в следующем. К концу 1970-х годов в художественной системе Свиридова намечается перелом в направлении более объективного видения внутреннего мира человека и его жизненных связей. При этом важной стороной происходившей переориентации стало то, что от имевших место трагических прозрений он переходит к утверждению света и гармонии бытия.

Данный процесс вызвал к жизни примечательное течение, получившее название *неоромантизм*. Оно коренным образом отличалось от художественной платформы романтических тенденций, под эгидой которых развивалось творчество 1960–1970-х годов. Там – максимализм и «экстремальность» устремлений, тяготение к радикализму, что подчёркивалось широким использованием новейших средств выразительности. Здесь – лирическая настроенность, мягкость и теплота тона, зримые и опосредованные связи с различными стилями музыки XIX века.

Неоромантические веяния явственно сказались в хоровом концерте «*Пушкинский венок*» (1978). Опираясь на беспредельный спектр содержания стихов великого поэта, композитор создаёт мир музыкальных образов в самом широком диапазоне. Но при всей их разноплановости и многокрасочности безусловной смысловой доминантой остаётся всемерное утверждение бодрого, радостного жизневоприятия. Отсюда широкая апелляция к гимничности с характерным для

неё обилием квартовых интонаций и к открыто дифирамбическим восклицаниям, а также отсылки к традициям русской кантовой культуры (всё это, начиная с № 1 «Зимнее утро»). Нередко слышны заздравные провозглашения вакхического склада, звучащие среди застольного «шумства» (№ 3, «Мери») или в атмосфере гедонистических услад (№ 5 «Греческий пир»).

Кстати, во втором из только что указанных номеров, как и в следующей за ней экзотической ориенталии (№ 6 «Камфара и муксус»), по-особому праздничную красочность придаёт эпизодическое введение инструментального ансамбля (арфа, челеста, вибрафон, колокольчики) с его звончато-ударными бряцаниями. Хоровод жизнелюбия венчает «развесёлое» народное игрище финала (№ 10 «Стрекотунья-белобока»), наполненное задором плясовых ритмов и бойких «выкриков» толпы, озорством того, что идёт от частушек «под язык», и сочной нарядностью имитаций балалаечных переборов.

Но даже в последнем из названных номеров при всей его терпкой раскованности хорошо ощутим общий для цикла классический дух, который в том числе поддержан стройной и ясной архитектуроникой. Этот дух своей наивысшей выразительности достигает в двух соседних частях, составляющих кульминацию концерта, где неоромантические веяния предстают в таких ипостасях, как красота мысли (№ 7, «Зорю бьют») и красота женственности (№ 8 «Наташа»).

Первый из отмеченных номеров вздымается, подобно утёсу, среди близких по своему медитативному складу частей: восходящий к протяжным песням распев, воспринимаемый как опечаленный сказ о народной жизни (№ 2, «Колёчушко, сердёчушко»); сосредоточенное раздумье, выдержанное в эпическом наклонении (№ 4 «Эхо»); не лишённые пафоса возвышенные рассуждения, вырастающие в нравственную проповедь (№ 9, «Восстань, боязливый» – с точки зрения классических предпочтений показателен тот факт, что здесь впервые в композиторской практике Свиридова задействованы ресурсы фугато).

При всей свойственной этим частям серьёзности настроений, они отступают в тень перед тем откровением, глубины которого открываются в номере, получившем название «Зорю бьют» (бить зорю – так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя). Номер этот выделен тем, что в массиве большого десятичастного произведения только здесь введён солирующий бас. И композитор выбирает в данном случае редкое по своей настроенности стихотворение Пушкина – с выходом за пределы привычных человеческих измерений:

Зорю бьют... из рук моих  
 Ветхий Данте выпадает,  
 На устах начатый стих  
 Недочитанный затих –  
 Дух далёко улетает

У Пушкина здесь *далече*, которое Свиридов заменил на *далёко* – вероятно, из соображений более мягкой вокальной фоники. При всём пиетете к поэтическому слову, он иногда позволял себе подобное «вмешательство», чтобы уточнить смысловой акцент или усилить музыкальность звучания.

Композитор строит насыщенную, многоплановую фактуру из трёх пластов: хоровая педаль – фон-фундамент, создающий атмосферу ноктюрна, остигатые реплики сопрано с имитацией трубной фанфары («*Зорю бьют...*») и медитация «органного» баса *solo*. Эта необычайная объёмность, стереофоничность звучания создаёт особую ауру, в которой величавый мыслительный поток течёт волна за волной и которая так отвечает тону с особой одухотворённости сокровенного состояния. В подобных страницах мы вновь и вновь становимся свидетелями редкой способности Свиридова добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины.

Номер «Наташа» можно считать эталоном представлений о сущности неоромантизма. Очевидно, в натуре композитора было что-то идущее от культуры XIX столетия, если он смог вложить в эту музыку такое благородство и чувство подлинной интеллигентности. Известно, что его мать воспитывалась с детьми потомственных дворян и стремилась дать достойное воспитание сыну, пригласив учительницу французского языка и музыки.

В «Наташе» вслед за текстом во всей своей неизъяснимой прелести воссоздаётся аромат пушкин-

ской эпохи. По интонационному складу эта часть сродни романской стилистике отдельных вещей Глинки, обнаруживая прямую близость к его «Венецианской ночи» с тождественным триольным ритмом баркаролы. Подчёркнутой гармоничности образа и высветленности колорита сопутствует чарующая гибкость и прихотливость звуковых линий, в которых нашли своё преломление пленительное изящество, грация девического облика. Таков только один из примеров вообще свойственной хоровому письму «Пушкинского венка» особой пластичности, тонкости и деликатности певческого звуковедения, его свободы, красочности и многообразной светотемновой нюансировки.

Как видим, это совершенно иной «романтизм», и параллельно ему развивалась линия, которой суждено было стать магистральной в позднем творчестве композитора. После ряда предварительных опытов (включая музыку к драме «Царь Фёдор Иоаннович») он становится с середины 1980-х годов одним из ведущих зачинателей возрождения духовных жанров, что было увенчано созданием грандиозного цикла «Песнопения и молитвы». И тем не менее, всё более оказываясь к этому времени общепризнанным патриархом отечественного искусства, Георгий Васильевич уже не мог претендовать на роль безусловного лидера, и тот «массированный обстрел» шедеврами, которым было отмечено его творчество с середины 1950-х до середины 1960-х годов, вошёл в анналы художественной летописи в статусе высокой легенды.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульф; авт. предисл. В. Г. Распутин. М.: Молодая гвардия, 2006. 763 с.
2. Георгий Свиридов: сб. ст. и исследований / сост. Р. С. Леденёв. М.: Музыка, 1979. 460 с.
3. Книга о Свиридове / сост. А. А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983. 282 с.

4. Музыкальный мир Свиридова. Статьи. Исследования / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1989. 450 с.
5. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
6. Сохор А. Н. Г. В. Свиридов. М.: Сов. композитор, 1972. 345 с.

## REFERENCES

1. *Georgiy Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov* [Georgiy Sviridov in the Memoirs of Contemporaries]. Compilations and commentaries by A. B. Wulf; auth. foreword by V. G. Rasputin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 763 p.
2. *Georgiy Sviridov: sb. st. i issledovaniy* [Georgiy Sviridov. Compilation of Articles and Research Works]. Compiled by R. S. Ledenyov. Moscow: Muzyka Press, 1979. 460 p.
3. *Kniga o Sviridove* [A Book about Sviridov].

- Compiled by A. A. Zolotov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 282 p.
4. *Muzykal'nyy mir Sviridova. Stat'i. Issledovaniya* [The Musical World of Sviridov. Articles. Research Works]. Compiled by A. S. Belonenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 450 p.
  5. Sviridov G. V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 798 s.
  6. Sokhor A. N. *G. V. Sviridov* [G. V. Sviridov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 345 p.



### «Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова

Окончательное обретение своего стиля произошло у Георгия Свиридова в середине 1950-х годов, начиная с вокального цикла «Песни на слова Роберта Бёрнса» (1955). Произведение открыло совершенно особую фазу в творческой биографии композитора, когда по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки. Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели», что получило яркое выражение в «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетической оратории» (1959). В первой половине 1960-х годов присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был способен дать более впечатляющее претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов. Так, одна из самых ярких творческих инициатив была выдвинута Свиридовым в русле возникшей «новой фольклорной волны» – её знаковым произведением стали «Курские песни» (1963). Вместе с молодыми коллегами по «руссофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о гранях и проявлениях национального, сильнее и значительнее, чем кто-либо, раскрывая в музыкальных образах его суть, примером чему может служить партитура, завершавшая траекторию «звёздного» десятилетия – «Маленький триптих» (1964).

Ключевые слова: Георгий Свиридов, музыкальная культура России, новая фольклорная волна, вокальный цикл, оратория

### The “Stellar” Decade of Georgiy Sviridov

Georgiy Sviridov’s ultimate attainment of his style took place in the mid 1950s, starting from his vocal cycle “Songs to the Texts of Robert Burns” (1955). This composition opened up an absolutely new phase in Sviridov’s creative biography, when in a number of positions he turned out to be an undoubted leader in Russian music. It was Sviridov, in particular, who was able to express with the greatest power the spirit of social enthusiasm prevalent in the country at that time, which appeared during the time of the so-called “cultural thaw,” which received vivid expression in the “Poem in Memory of Sergei Yesenin” (1956) and the “Pathetic Oratorio” (1959). In the first half of the 1950s Sviridov intrinsic responsiveness to the influences of the time gave rise to a regular and extremely radical transformation of his artistic system. At that, at a number of instances he was able to give a more impressive putting into practice of new influences, the main bearers of which at that time were new authors, who comprised the following generation of Russian composers. Thus, one of the most vivid artistic initiatives was put forward by Sviridov in the vein of the “new folkloristic wave” that appeared at that time – the significant composition representing it was the “Kursk Songs” (1963). Together with his young “Russophile” colleagues from the 1960s Georgiy Sviridov broadly extended the horizons of perceptions about boundaries and manifestations of national traits, stronger and more significantly than anybody else, disclosing in his musical images his essence, an example of which may be served by the musical score that concluded the trajectory of the “stellar” decade – the “Little Triptych” (1964).

Keywords: Georgiy Sviridov, musical culture of Russia, new folkloristic wave, vocal cycle, oratorio

**Демченко Александр Иванович**

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории музыки

*E-mail: alexdem43@mail.ru*

Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова  
Саратов, 410012 Российская Федерация

**Alexander I. Demchenko**

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),  
Professor at the Music History Department

*E-mail: alexdem43@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova  
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov, 410012 Russian Federation

