

Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной педагогики
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория им. Л.В. Собинова»
E-mail: alexdem43@mail.ru
Demchenko A.I.
Doctor of Arts (Ph.D.),
Professor of the Music History Department
"Saratov State Conservatoire. L.V. Sobinov»

«ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ»? ОДИН ИЗ РАКУРСОВ МИФОПОЭТИКИ МУЗЫКИ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Очерк первый

«MORE ALIVE THAN ALL THE LIVING»? ONE OF THE PERSPECTIVES OF MYTHOPOETICS OF SOVIET ERA MUSIC

The first sketch

22 апреля нынешнего года исполняется 150 лет со дня рождения Владимира Ильича Ленина. Как бы ни относиться к его личности и его деяниям, следует признать, что для истории нашей страны начала XX века именно и прежде всего с ним связаны эпохальные перемены.

Для искусства советских времён фигура Ленина почти всегда была одной из самых знаковых, поэтому родилась огромная по объёму и чрезвычайно многогранная по наполнению художественная Лениниана. Всемерно поощряемая официальным режимом, она неизбежно порождала массу литературных текстов, графических работ, живописных полотен, монументальных скульптур и кинофильмов «на заказ».

Однако, наряду с подобной продукцией, создавалось и немало глубоко искренних произведений, суть которых определялась верой в высокие достоинства личности вождя и ещё более – его восприятием как носителя неких

социальных идеалов, которыми жило несколько поколений наших соотечественников почти на всём протяжении XX столетия.

Вот что мотивировало возникновение исключительно насыщенного легендарного шлейфа, связанного с фигурой основоположника Советского государства, а смена десятилетий в жизни страны привносила в контуры этой фигуры всё новые штрихи и краски. Разумеется, в данном процессе неизменно действовал закон аллюзии, когда на каждом новом этапе претворение идеализируемого образа осуществлялось на свой лад, сообразуясь с актуальными запросами меняющегося времени. Так складывалась безбрежно разрастающаяся мифология того, чей облик стали определять метафорами типа *«самый человечный человек»* и *«живее всех живых»*.

В меньшей степени подобная мифологизация была ощутима в 1920-е годы, когда художники слова, цвета, звука ещё могли опираться на непосредственные впечатления от того, кто жил рядом с ними или совсем недавно ушёл из жизни. И если обратиться к музыкальной Лениниане тех лет, то найдём относительно немного прямых обращений к данному образу, и происходило это главным образом в жанрах, адресованных прежде всего самой широкой слушательской среде – в песнях и хорах с их нередко агитационно-пропагандистской нацеленностью.

Тогда же началось постепенное сближение академических жанров с массовой культурой, что особенно интенсивно осуществлялось во второй половине 1920-х годов, когда выдвинулось поколение молодых композиторов, формировавшихся уже в послеоктябрьские годы, в новой социальной и звуковой атмосфере. Их меньшая зависимость от классических традиций и настойчивое стремление к прямому контакту с новой слушательской массой порождали во многом новаторскую трактовку хоровой и вокальной миниатюры.

К примеру, своему вокальному плакату «Про Ленина» А.Давиденко предпосылает комментарий, отменяющий условности академического жанра: *«Исполняется без аккомпанемента... Воспрещается исполнять плакат в парадном костюме... Во время исполнения певец должен ходить вдоль рампы, как бы разговаривая с аудиторией»*. И это, действительно, интонируемый разговор – рассказ простого человека, переданный средствами распетого голоса; размышление вслух, непосредственность которого усиливается самоперебивами (*«Нет, и ещё не так»*).

В опоре на песенно-хоровые образцы подобного типа предпринимаются первые попытки создания масштабных сочинений. Основным способом укрупнения стало построение повествования на выпуклых музыкальных контрастах с цементирующей ролью определённого сюжетного стержня. С наибольшей масштабностью этот принцип был претворён в двух коллективных ораториях – «Ленин» (В.Щербачёв и его ученики – Б.Арапов, В.Волошинов, А.Животов, М.Чулаки, М.Юдин) и «Путь Октября» (А.Давиденко и его товарищи по Проколлу – В.Белый, М.Коваль, З.Левина, Б.Шехтер и др.).

А в скором времени обозначился прорыв рассматриваемой тематики в концепционный жанр симфонии. Наряду с такими, посвящёнными революционной нови произведениями, как Вторая («Посвящение Октябрю») и Третья («Первомайская») симфонии Д.Шостаковича, а также Симфония *c-moll* Ю.Шапорина, появляется Симфония «Ленин» В.Шебалина, где драматическое действие преобразуется в напряжённую энергию созидания (упруго-токатный пульс, «собирающе-организующие» *fugati*). Показательно, что в траурной средней части композитор более всего стремится выразить мысль Маяковского *«Нам ли растекаться слёзной лужею?»*, преодолевая и в чём-то даже игнорируя скорбную настроенность.

Этот оптимистический настрой рубежа 1930-х годов в первой половине данного десятилетия в связи с накалившейся социальной обстановкой в стра-

не (утверждение основ сталинского режима) меняется на нечто противоположное. Об остроте драматизма свидетельствовало появление многочисленных трагедийных произведений, среди которых выделилась группа реквиемов, посвящённых памяти В.И.Ленина (К.Голубев, О.Егиазарян, Д.Кабалевский, Л.Ходжа-Эйнатов). Господствующим в них становится чувство тяжёлой гражданской скорби (затемнённый колорит, горестно-ниспадающие интонации, траурная патетика остигатных формул).

Завершившая круг подобных сочинений «Кантата к XX-летию Октября» Прокофьева в данном отношении особенно показательна. Здесь главенствует стихия бескомпромиссного социального противоборства, запечатленного в экстремальном варианте – с категорическим разграничением противостоящих образов, с передачей взрывчатого динамизма и неистово-лихорадочного возбуждения, с включением средств натуралистической звукописи. За конкретно-сюжетными формами этого остроконфликтного повествования вырисовывается важнейшая для искусства 1930-х годов проблема столкновения гуманистического начала с враждебными ему силами.

Следующий прилив драматизма в истолковании ленинской темы возник на рубеже 1940-х годов, и он был несомненно порождён нараставшей военной угрозой. Настроения тревоги и озабоченности, подъём чувства национального самосознания, готовность отстаивать независимость всё отчетливее заявляют о себе в творчестве предвоенной поры. Заметно возрастает роль напряжённых, подчас трагедийных медитаций, обостряются экспрессия и психологизм (симфоническая поэма И.Туския «У Мавзолея»). Перемены рубежа 1940-х годов обозначились и в активизации героического начала – оно часто претворялось в мятежно-экспансивных образах («Вокальный цикл на стихи Маяковского» М.Кацнельсона).

На состоянии отечественной музыки второй половины 1940-х годов явно отозвалась сложность общеисторической и художественной обста-

новки первых послевоенных лет – от трудностей восстановительного периода до психологического пресса «холодной войны», обернувшейся последней волной сталинского террора.

Начальная фаза развития музыки данного этапа была обозначена победными юбилеями, в том числе прямо обращёнными к сфере праздничных славлений (вокальная импровизация якутского народного певца С.Зверева «Славлю великого Ленина»). Внешний, пышно декорированный монументализм, черты парадности и декларативности обнаруживались не только в крупномасштабных жанрах, но также в миниатюре (песня М.Раухвергера «Родное имя»),

Но вскоре обнаружилось тяготение к передаче тревожно-взвихренных, нервно-взбудораженных состояний («Песня о ленинской искре» С.Каца). Однако ещё более симптоматичным было появление произведений трагедийного наклона. И, может быть, особенно показательна в этом отношении «Траурная ода памяти Ленина», написанная А.Хачатуряном, который всегда воспринимался как певец света и радости. Столь парадоксальное обстоятельство побуждает остановиться на данном произведении подробнее.

Трудно сказать, вкладывал ли Хачатурян какой-либо определённый смысл в заявленный заголовок, но известно, что уже тогда в сознании многих имя Ленина всё чаще связывалось с иными, безусловно позитивными представлениями о сущности социалистического правопорядка, и несоответствие реальности тех лет этим представлениям, возможно, и побудило композитора дать такое название, в котором каждое слово может при желании ассоциироваться с тем или иным постулатом: *ода* – о великом человеке, *памяти* – о забытых идеалах, *траурная* – скорбь об утрате того человека, с его именем которого связывались утраченные идеалы.

Создавая это произведение, композитор мог опереться на собственные воспоминания о всенародном трауре января 1924 года, так как в это время он

уже жил в Москве. Его оркестровая поэма насквозь пронизана духом страданий, что находит себя в шаге погребального шествия (состояние тягостной подавленности), в горестно-понижающих звучаниях с акцентом на фригийском наклонении *c-moll*, в тоскливых ламентациях с вспышками повышенной экспрессии (их взволнованность обострена использованием характерной для армянских ладов увеличенной секунды).

Всё это по своему интонационному строю, с одной стороны, отдалённо напоминает о Шестой симфонии Чайковского (часто трактуемой как *симфония-реквием*), а с другой – предвосхищает скорбную метаморфозу темы любви Фригии и Спартака, какой она предстаёт в завершении балета (сцена «*Реквием*»).

Развитие идёт цепью волн, в каждой из которых тяжёлые, сумрачные линии медлительно вздымаются к вершине и затем опадают в нижний регистр. На гребнях этих волн звучат патетические фанфары, и на генеральной кульминации в них прослушивается нота протеста. В коде протестующая интонация порождает энергию преодоления, что приводит к одноимённому *C-dur*, воспринимаемому как свет надежды.

Последнее из высказанных соображений касается и ряда других сочинений: при всей напряжённости общего тонуса и при известном тяготении к передаче состояний подавленности, трагедийные произведения этих лет неизменно устремлены к жизнеутверждающим выводам. Вот почему настойчивое варьирование во многих сочинениях сюжетно-драматургической схемы «от мрака к свету» приводило подчас к почти буквальным совпадениям композиционного изложения (одночастные кантаты «Песня о Ленине» Э.Каппа, «Бессмертие» Л.Таутса с их однотипной структурой).

* * *

Многое в музыке первой половины 1950-х годов было связано с тенденцией к снятию конфликтности: переход к подобным трактовкам рассмат-

риваемой темы объясняется воздействием возникшей в то время *«теории бесконфликтности»* и влиянием *«тенденции к чрезмерной облегченности»*, вызванной желанием *«отвлечься от сложных проблем»* [8, 9].

Показательно, что тема великой утраты, которая активно разрабатывалась во второй половине 1940-х годов в скорбно-патетическом ключе, истолковывается теперь в духе светлого, благостно-созерцательного поминовения (к примеру, *«У Мавзолея»* – одноимённые симфоническая поэма Ю.Александрова, хор М.Багриновского и вокально-симфонический монолог Д.Шведова).

Такая направленность была особенно ощутима в большой серии детских песен, элементарных по интонационности, но тем не менее свежих и обаятельных (*«Песня о Ленине»* Х.Займова, *«В Горках»* М.Раухвергера).

Ослабленная конфликтность была свойственна и большинству сочинений повествовательно-эпического плана, которые составили отдельный массив в отечественной музыке первой половины 1950-х годов. В их образной системе предпочтение отдавалось спокойно-уравновешенным состояниям с соответствующим «сглаженным» интонационным рельефом, плавной ритмикой. Характерно, например, что в эпически-величавом романсе В.Белого *«День рождения Ленина»* наиболее яркий фрагмент стихотворения С.Щипачёва (*«Всё затопила вольная стихия; // Как будто, лёд ломая, // Поднялась не Волга вешняя, // А вся Россия»*) не только не становится для музыки ключевым, но и оставлен композитором практически без внимания.

Суть других сочинений подобного плана состояла в том, что повествование как бы приобретало черты озвученной летописи – через мерную речитацию вокальной строки и изобразительную «скоропись» инструментальной партии (основанные на одном тексте вокальные баллады *«Домик в Шушенском»* К.Мацютина и *«Шушенское»* Б.Шехтера).

Ярко выраженной оригинальностью выделилась та разновидность повествовательно-эпического стиля, которую можно назвать былинной, поскольку базировалась она на родовых качествах старинного жанра. Отсюда – архаизированный склад высказывания (от утрированной метафоричности и «стародавнего» колорита словесной лексики до скупого распева сказительского типа), импровизационная свобода изложения, опора на модально трактованную диатонику, имитация приёмов игры на гусях.

Масштабно развернувшись поначалу в русской музыке (наиболее значительна вокально-симфоническая «Былина про Ленина» Г.Попова), эта линия нашла несколько позже преломление на стилевой почве иных национальных школ (скажем, созданные в республиках Средней Азии симфонические поэмы «Акын поёт о Ленине» В.Власова, «Дастан» А.Козловского).

В рамках повествовательно-эпического стиля обособилась в качестве самостоятельной гимнической линия. Наиболее примечательные результаты дал жанр песни-гимна. Основные его образцы рассчитаны на интонирование и исполнительский состав академического типа, ввиду чего производят впечатление песен-кантат, усиливаемое благодаря использованию торжественно-ораторских оборотов, декорированной фактуры, а также введению оркестровых ритурнелей и код-апофеозов («Нас осеняет ленинское знамя» К.Данькевича).

При том, что песни эти отличаются истинно эпической весомостью и величавостью, в них почти всегда прослушивается проникновенно-лирическая нота, с которой во всенародное изъяснение входит индивидуальное начало («Ленин всегда с тобой» С.Туликова). Жизненная сила песенных гимнов первой половины 1950-х годов определялась искренностью в выражении патриотического чувства, большой убеждающей силой и подчёркнутой серьёзностью, что сказывалось в суровости и вдумчивости тона («Песня о Ленине» А.Холминова).

Аналогичными качествами отличались и крупные сочинения гимнического характера, с той лишь разницей, что отмеченные образные грани представляли в них не в виде единого сплава, а были «распределены» между различными разделами или частями произведения и получали более дифференцированное воплощение (кантата «Ленину» А.Джангирова и С.Алескерова).

В музыке середины 1950-х годов обозначился явственный перелом, для понимания которого приведём два примера:

обратившись к народному жанру в «Думе про Ленина», Г.Верёвка не «саморастворяется» в нём, как было это у представителей былинного течения первой половины 1950-х годов, а от строфы к строфе *«динамизирует произведение, активизирует героический элемент, достигая в кульминации высокой патетики»* [1, 163];

в Пятой симфонии А.Караманова повествовательно-эпические формы, казалось бы, доведены до предела (декламационное воспроизведение полного текста поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин»), однако их внутреннее наполнение (сурово-драматический тон, определяющая роль призывного скандирования и наступательных маршевых ритмов) переводит целое в героико-эпическую плоскость.

Потенциал главенствующего во второй половине 1950-х годов художественно-эстетического сплава был настолько велик, что обозначения *«героико-эпическое повествование»*, *«народная героическая эпопея»*, *«героико-эпическая концепция»* [6, 70; 9, 501], адресованные наиболее крупным сочинениям, могли быть отнесены не только к одночастным кантатам, которые тяготели к ораториальной монументальности («Ленинцы» Д.Кабалевского, «Ленин жив» Б.Тищенко), но почти с равным правом к хоровым миниатюрам тех лет («Семнадцатый год» Ф.Маслова) и даже к вокальным циклам («Поэмы о Ленине» И.Шамо), поскольку их авторам удавалось претворить в камерной фактуре названные выше стилевые качества.

Встречались и случаи повышенной «сублимации» героико-эпического начала («Патетическая оратория»), более того – варианты полного сосредоточения на данном типе образности (всё хоть сколько-нибудь отстраняющее исключено, например, в симфонии-оратории Я.Вайсбурда «Про Ленина»).

Свойственный героико-драматическому эпосу тех лет оптимизм не имел ничего общего с благодушием и иллюзорными упованиями, он был наполнен внутренним напряжением, энергией преодоления. В коренном отличии от повествовательного эпоса первой половины 1950-х годов, где действие часто подменялось отстраняющим пересказом, теперь даже потенция к действию, намеченная в тексте, как правило, преобразуется в музыкальном претворении в само действие (образцы подобного преобразования находим в III и IV частях симфонии-оратории Я.Вайсбурда «Про Ленина»).

Этой печатью отмечены и завершающие апофеозы, нередко основанные на претворении «трудной победности», когда заключительный мажор достигался с большой напряжённостью (пробиваясь сквозь минорные и диссонантные «заграждения»), буквально вколачиваемый массивными *tutti* на интонациях героического преодоления (Четвёртая симфония Д.Гаджиева, кантата Б.Тищенко «Ленин жив»).

В конце 1950-х героико-эпическое направление стало исчерпывать себя, что отчётливее всего сказалось в повороте к трагедийным трактовкам. Трагедийное становится определяющим моментом целого ряда концепций и чаще всего находит своё выражение либо в форме скорбно-философского монолога, либо в виде траурно-обрядовой картины.

Классическую типизированность они приобрели в VI части «Патетической оратории» и в вокально-симфонической «Песне о Ленине» Г.Свиридова. В развёрнутых композициях эти разновидности дополняли друг друга («Героическая поэма» В.Юровского). Некоторым авторам (как, скажем, Свиридову) удавалось вести разработку трагедийных мотивов с сохранением основ-

ных характеристик героического эпоса, у большинства же это происходило с определёнными эстетическими потерями. Так, в «Героической поэме» Юровского патетика временами граничит с публицистической аффектацией, стремление подчеркнуть остроту переживания приводит порой к мелодраматическому нажиму.

Свидетельством кризиса принципов второй половины 1950-х годов являлось и то, что на рубеже 1960-х попытки создания монументальной героико-эпической концепции нередко заканчивались неудачей. Образы подобного плана тускнеют, мельчают, интонационный рельеф становится расплывчатым, внутренний динамизм подменяется внешней, изобразительной имитацией активности (оратория А.Лемана «Ленин»).

* * *

Магистральная тенденция рубежа 1960-х годов состояла в переходе к более уравновешенным воплощениям историко-революционной темы. Разработка героико-драматических образов не прекратилась, но резко падает их объём, во многих сочинениях они отодвигаются на задний план либо напоминают о себе отдалённым видением (вокальный «Триптих о Ленине» О.Чишко) или переплавляются в ритмы мирного созидания (хоровой цикл М.Чулаки «Ленин с нами»).

Действие данной «антитезы» было настолько активно, что в отдельных сочинениях отсутствует даже намёк на столкновения, борьбу (кантата Н.Червинского «С Лениным в сердце»). Причём происходит это и при обращении к текстам с отчётливо выраженным героическим элементом, которые «озвучиваются» теперь в характере умиротворённых песнопений с соответствующей плавностью и закруглённостью контуров, с мягкими опеваниями и ладогармоническими скольжениями (хор Д.Гершфельда «Партия и Ленин»).

Лирическая «оппозиция», почти неприметная во второй половине 1950-х годов, превратилась на рубеже 1960-х в наиболее представительное русло

разработки ленинской темы. Мягкость, теплота, открытая сердечность – с такими качествами более всего связывалась главная «интонация» этого времени. Не случайны в обилии появлявшиеся заголовки типа «Самый человечный человек» (хор Е.Птичкина), «Песня о ленинской теплоте» (хор Б.Кырвера), «Сердце моё говорит с Лениным» (песня Х.Валиуллина).

Суть лиризации состояла не в ограничении содержания лирической сферой, а в том, что лирическое начало почти в равной степени пронизывало суровое повествование о давних событиях, патриотическое высказывание, сосредоточенную медитацию или возвышенную гимничность, тем самым превращая различные типы образности в гражданскую лирику (кантата А.Долуханяна «Дорогой Ленина».

Среди возникавших при этом синтезов господствующей стала лиро-эпическая образность, поскольку при всей своей интенсивности процесс лиризации проходил без утраты унаследованной от музыки 1950-х годов эпической основы, что проявлялось в общезначимости выражения, в сдержанности, уравновешенности тона и в такой немаловажной для сочинений данного этапа детали, как плавная размеренность движения – нередко величаво-медлительного, внутренне покойного.

Отмеченным свойствам более всего соответствовала народно-песенная стилистика. Именно этой склонностью объясняется расцвет творчества, связанного с пением в народной манере и примечательного прежде всего тем, что рассматриваемая тема раскрывалась в плоскости крестьянской нравственности и психологии (песни «Ленин с нами» А.Новикова, «В Разливе тихо» В.Шафранникова, песенные сюиты «О Ленине поём» А.Абрамского, «Люди к Ленину идут» А.Мосолова).

Многое в искусстве рубежа 1960-х так или иначе находилось под эгидой лироэпики, вот почему основное направление данного этапа можно на-

звать лироэпическим. Именно её присутствие придавало другим типам образности свежесть и обаяние.

Скажем, торжественно-гимническое начало, взятое само по себе, явно не давалось в эти годы (песня А.Фляковского «Ленинское знамя», кантата М.Бурханова «Ода партии Ленина»), зато его разработка в соединении с лироэпикой принесла замечательные плоды, породив едва ли не самый распространённый образный сплав – лироэпическую величальность.

Композиторам удавалось органично совместить, казалось бы, трудно-соединимое: тонкость, теплота, эмоциональная трепетность чувствований отдельного человека и значительность всенародного славения, всеобщего воспевания, эпический дух привольности, величавого покоя.

Этому отвечало гибкое сопряжение поступенного скольжения и широких мелодических ходов, баюкающей колыбельности и звучных фанфар, интонационности академического типа (восходящей к традиции отечественных здравиц) и распевности народного склада (в том числе идущей от городского фольклора).

В результате рождались особые краски проникновенно-мягкой торжественности, лирической гимничности. Черты такого стиля примечательно преломились в песенном творчестве («Ленина мечты» С.Заславского, «Песня о Тбилиси» Р.Лагидзе) и особенно в жанре одночастной песни-кантаты, который идеально соответствовал выражению типичных сторон лироэпической величальности («Зори Октября» А.Петрова, «Песнь народной любви» В.Чистякова).

Выражая всё самое характерное для творчества рубежа 1960-х годов, лироэпическое направление было весьма предрасположено к выявлению радости бытия. Она могла претворяться и в довольно активных формах торжественных шествий, праздничных плясовых (кантата Ф.Маслова «В честь да во славу»), а также в звонких отроческих напевах и скерцозно-игровых об-

разах новой волны детской музыки (сюиты «Будем как Ленин» М.Карминского, «Октябрю» Т.Смирновой).

Но чаще всего чувство радости изливалось с тихой ласковостью, в медлительно-величавых ритмах уравновешенного жизнеутверждения, с оттенком светлой, покойной раздумчивости. В опоре на такие тона в качестве центрального образа искусства этого времени вырастает картина мирного, ясного дня страны («Кантата о Ленине» А.Ленского).

Эту гамму в ряде случаев дополняет ощущение достигнутого счастья, благоденствия (кантата Л.Дычко «Ленин»), а также восторженно-мечтательное приятие мира, которое находит себя в весенних мотивах («Ленинская весна» – вокально-симфоническая поэма С.Бабаева и оратория И.Хамраева, «Весенний тост» – подзаголовок кантаты А.Кленицкиса «Ленин в наших сердцах») и в сказочно-пасторальных настроениях (симфоническая поэма Н.Дремлюги «Поронино»).

Многое из сказанного в этом разделе может быть отнесено и к Двенадцатой симфонии (1917 год) Д.Шостаковича, в которой одна из частей посвящена пребыванию вождя в Разливе.

* * *

Вступив с начала 1960-х годов в новый период, музыкальная Лениниана плодотворно развивалась под знаком художественных идей, существенно отличавшихся от того, что было характерно для предшествующих десятилетий. Именно новизна облика выделяет основные творческие достижения этого времени: «Верность» Д.Шостаковича, «Ленин в сердце народном» Р.Щедрина, «Патетическая поэма» А.Петрова, «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского, «Миг истории» К.Хачатуряна, «Ленин с нами» А.Эшпая и многое другое.

Активный поиск оригинальных решений обусловил впечатляющую многоплановость художественного процесса в рассматриваемой тематиче-

ской сфере и её важное положение в общей панораме музыкального творчества 1960–1980-х годов.

Лироэпическое направление, которое завершило эволюцию историко-революционной музыки 1930–1950-х годов и принесло наиболее примечательные результаты на рубеже 1960-х, в ряде своих проявлений продолжило существование вплоть до середины десятилетия. Однако по мере движения к этой черте в целом ряде сочинений наблюдалась прогрессия таких признаков, как вялость и нейтрализованность тона, безликость и вторичность музыкальной лексики, трафаретность художественных решений (см., к примеру, из опусов 1965 года песню Л.Бакалова «Ленин жив», хоровой цикл Ю.Александрова «Мавзолей», кантату Д.Салиман-Владимирова «Заря свободы»).

Наряду с линией исчерпания уже с конца 1950-х шло накопление противостоящих тенденций, развитие которых вылилось в качественно новую эстетико-стилевую систему. Её ведущие проявления были связаны для музыки 1960-х годов с кардинальным переосмыслением представлений о фольклорном и публицистическом начале, а также с активизацией урбанистических тенденций.

С одной стороны, музыканты проявили интерес к глубинным, часто архаическим формам (языческие заклички, причеты, древние трудовые песни, веснянки). Представители различных школ активно использовали локальные особенности своих национальных систем – к примеру, специфически тюркские элементы в кантате А.Арутюняна «Ода Ленину» или своего рода *cante jondo* старинного молдавского мелоса в оратории Г.Няги «Аурора». В насыщении музыки «первозданными» ритмами и попевками ощущалось стремление прикоснуться к истокам народной культуры, почерпнуть из недр этой звуковой материи стимулы живительного обновления.

В свободном синтезе различных исторических и жанровых пластов проявлялось важное качество манеры 1960-х годов – инициативность в превращении фольклора. Самым широким образом опираясь на его тексты, интонационную базу и эстетику, композиторы почти не цитировали, создавая новый художественный мир по законам народной музыкальной речи. Раскрепощённость в трактовке фольклорного начала, следование его духу, а не букве, позволяло свободно сочетать изначальную элементарность попевочного материала с усложнённой, насыщенно-диссонантной и политональной вертикалью, с множественно-объёмным линейным звуковедением, с использованием новейших технических приёмов.

На этой основе композиторы добивались главного для себя – интенсивной психологизации народных прообразов. Не случайно одним из достижений данного этапа стала филигранно разработанная ладовая палитра, с помощью которой передавалась тонкость и многозначность эмоциональных состояний – как, например, делается это на основе плаче-причетных оборотов в оратории Р.Щедрин «Ленин в сердце народном».

Отдельную линию составили сочинения, связанные с современной метаморфозой скоморошьей традиции. В согласии с избранной моделью в образах и ситуациях акцентируется прежде всего характеристическое начало. Подаётся оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и забавной буффонады до бурлескной пародийности и гротеска.

Ведущим средством выступает шаржирование жанров величальной, солдатской, плясовой, а также молитвенных песнопений, плачей, причетов. Своё место находят и собственно скоморошьи формы: погудка, скороговорка, перепляс. Очень широка ритмоинтонационная шкала – от нарочито архаизированных оборотов до хлёстких попевок современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированной маршевости.

Всё это с подчёркнутой остротой ритма и терпкой гармонией, с изобретательными тембровыми эффектами и со структурой, напоминающей мозаику-калейдоскоп (на непрерывных контрастах состояний, темпов, динамики). Пёстрые, цветистые, зачастую площадные краски требовали для себя зрелищного выражения, что нашло чисто национальный эквивалент в имитациях ярмарочно-балаганного представления (наибольшее приближение достигнуто в опере «Мужицкий сказ о Ленине» К.Волкова).

К тому же комикование и эксцентрика – в основном внешний слой рассматриваемых произведений, выступающий в сложном сочленении с весьма серьёзным подтекстом. Это иное – в бережно и трогательно распетых фрагментах лирики и сосредоточенных раздумий, а также в бунтарских всплесках отнюдь не шуточной народной силы. Обращает на себя внимание драматургическая компоновка материала в «Мужицком сказе», где балаганное действо вписано в рамку печальных осмыслений смутного времени (голос страдающей земли).

Переосмысление публицистического начала определялось в музыке 1960-х годов обострением конфликтности, усилением гражданственности и активным действием субъективных факторов. В первую очередь следует остановиться на происходившем обострении конфликтности, поскольку именно этот процесс служил главным индикатором резкого сдвига от смягчённо-уравновешенной, несколько благодушной атмосферы рубежа данного десятилетия.

Изменение количественного баланса в пользу подобных образов сопровождалось усилением их художественной выразительности. Так, в вокально-симфоническом цикле В.Фере «Родина Ленина» в сравнении с индифферентно-расплывчатой образностью лироэпического типа явно выигрывает воссоздание патетико-трагедийных и бурно-мятежных состояний (на-

пряжённость звучания определяется здесь интенсивным включением диссоциирующей среды).

Логика вещей была такова, что даже в тех случаях, когда отдельные авторы пытались сознанием придерживаться прежних критериев, интуиция заставляла их выходить за пределы первоначальных замыслов и устремляться к разработке конфликтно-драматического начала. Скажем, свои «Песни об Ильиче» Ю.Корнаков назвал лирической сюитой, однако заявленный лиризм оказался не только скромным по объёму, но и наименее интересным, а самое ценное связано с обрисовкой революционных баталлий.

Во второй половине десятилетия конфликтно-драматическое начало развернулось во всей полноте. В качестве ориентиров можно назвать оперы «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского и ораторию К.Хачатуряна «Миг истории». Предпосылками концентрации конфликтного начала служили общая атмосфера высокой напряжённости и динамизм нового типа. Напряжённость определялась заведомо суровой настроенностью и большой значимостью тревожно-насторожённых состояний со вспышками бурного возбуждения. Динамизм представал острым, жёстким, взрывчатым.

Примечательно, что конфликтное напряжение удавалось удерживать и на всём протяжении произведений монументального масштаба, казалось бы, предрасполагающего к неизбежным разрежениям драматической активности. Но, скажем, в опере М.Карминского «Десять дней» эпизоды медитативности, скорби, славления (в Прологе, в 8-й, 9-й и 10-й картинах) решены на основе интенсивнейшей динамизации, а ораториальная линия (обобщающие комментарии статуарного хора) благодаря исключительному драматическому насыщению оказывается обращённой к запечатлению стихии социального противоборства.

Определяющим знаком рассматриваемого направления служило публицистическое начало. Конфликтная стихия активно вбирает энергию при-

зывной декламационности и в своём движении устремляется к мощным императивно-ораторским утверждениям. Так, в V части «Патетической поэмы» А.Петрова динамичнейший напор выливается в кличевое интонирование ленинских лозунгов: *«Власть Советам! Земля крестьянам! Мир народам! Хлеб голодным!»*.

Настойчивые поиски ярко публицистического текста привели на рубеже 1970-х годов к выдвижению документалистского течения, в рамках которого появилось множество сочинений, целиком основанных на свидетельствах революционного времени (кантата В.Тормиса «Слова Ленина», оратория К.Хачатуряна «Миг истории»).

В условиях творчески раскрепощённого дерзания принципиально важный этап своего становления прошла опера, связанная с непосредственным воплощением образа Ленина. Можно напомнить, что первая попытка была сделана в опере Т.Хренникова «В бурю» (1939), где композитор ограничился в решении этой задачи средствами драматического театра.

В 1960-е годы процесс шёл по линии неуклонного восхождения: 1961 – «Иван Шадрин» В.Дехтерёва (небольшой речитативный эпизод), 1962 – «Октябрь» В.Мурадели (помимо разговорных сцен участие в пении двух песен), 1966 – «Ветер» М.Магиденко и «Братья Ульяновы» Ю.Мейтуса (на материале юношеского периода жизни, развёрнутые вокальные партии), 1970 – «Правда» Н.Гржибовского и «Десять дней» М.Карминского (события времён Октябрьской революции и Гражданской войны, развитой ариозно-декламационный стиль).

Активный эксперимент привёл к художественно убедительным результатам в опере «Братья Ульяновы» и особенно в «Десяти днях», где достоверно воссоздан облик мыслителя и стратега Революции, где *«речитативы в вокальной партии Ленина сочинены очень тщательно, хорошо передают рече-*

вые интонации, тут не найдёшь ни одного искусственного, интонационно неверного оборота» [6, 47].

Интонационный фонд публицистического направления был связан главным образом с декламационно-ораторской стихией, прежде всего призывного типа. Клич, взывание, повеление, провозглашение – таковы наиболее существенные грани призывности, которая требовала скандированной речи, энергичной «жестикуляции», выделения чеканных реплик-возгласов (обычно в опоре на медные), а подчас и введения заклинательных формул.

Фанфарность, как другой важный атрибут публицистического интонирования, получила особенно интенсивное развитие в своём наиболее обнажённом и сильнодействующем варианте сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной. В свою очередь, в сфере сигнальности бурно развивалась разновидность, связанная с вовлечением чисто современных звуковых реалий – нервно-иррегулярный ритм «морзянки», жёстко-остинатный перестук телетайпа (эти и другие имитации в обилии представлены в опере «Десять дней» М.Карминского).

Страстный пафос, горячий запал, отличавшие музыкальную публицистику 1960-х годов, побуждали ко всякого рода заострениям и гиперболизации. Во II части кантаты «Слова Ленина» В.Тормис раскрывает три тезиса текстовой канвы на основе энергичной препарации старинного принципа антифонного пения: сопрано (за сценой) – возгласения о нетленном, смешанный хор – эпические изъявления народной массы, отдельная группа мужских голосов (пение в микрофон, указание «яростно») – гневная отповедь сеющим национальную рознь.

Открыто публицистическая направленность рассмотренных сочинений ясно осознавалась и не раз подчёркивалась их авторами. Характерно признание, сделанное А.Петровым: «*“Патетическую поэму” я задумывал прежде всего как сочинение публицистическое*» [10, 107].

Важная линия коренного обновления музыки 1960-х годов была связана с активизацией урбанистических тенденций. Внутренний смысл данного течения чаще всего определялся проекцией духа революционной эпохи на жизнедеятельные процессы актуальной действительности.

Отсюда предпочтение сюжетно-текстовой канвы из периода первых лет социалистического строительства, а также минимальная дань интонационному колориту начала XX века и всемерное привнесение чисто современных звуковых ощущений. Другие особенности динамизма 1960-х – ярко выраженный активизм, гражданственный посыл, склонность к конфликтной заострённости и собственно урбанистический акцент.

На смену уравновешенному пульсу произведений рубежа 1960-х годов приходит настоящий «бум энергетизма». Деятельно-трудолюбивые процессы воспроизводятся теперь с исключительной интенсивностью, устремлённость преодолевающих усилий отличается чрезвычайной настойчивостью. «Силовые поля» пронизаны горячим темпераментом, который заявляет о себе в смелом, размашистом мазке, в бурном возбуждении стремительного движения.

Этот динамический напор базировался на массивных ритмах токкатно-моторного типа – нередко с взаимодействием чёткой метрической акцентности и внутренней иррегулярности, что придавало звуковому потоку пружиняще-взрывчатую насыщенность. Воздействие ритмической экспрессии дополнялось ударной артикуляцией, сверхплотной гармонической вертикалью и «густой» оркестровкой (особенно в кульминирующих нагнетаниях с наращиванием «многоэтажных» полиаккордовых комплексов).

Импульсивности интонационного строя отвечала аналогичная структура с развёртыванием по драматургической схеме «накат-откат». В зонах переключения происходил резкий сброс напряжения, предельное разрежение фактуры, сдвиг в «далёкие» состояния. Это могли быть более традиционные

по характеру раздумье-рассуждение, пейзаж-созерцание, лироэпический гимн, мечтательная лирика (кантата И.Цветкова «Гудел Октябрь») и менее привычные для такого рода опусов рефлексирующие настроения, наполненные сонорной вибрацией призрачно-зыбких тонов (кантата А.Эшпая «Ленин с нами»). Но в любом случае функция подобных эпизодов была одинаковой – дать временное отстранение перед очередным броском энергии.

Деятельное начало, о котором идёт речь, часто наделялось открыто гражданственной окраской. Дух героического подъёма, страстная одержимость, пафос призывно-ораторских императивов и утверждений – благодаря всему этому динамизм 1960-х годов приобретал «революционные обертоны» (публицистический строй более всего ощутим в кантате А.Холминова «Ленин жив»). Они порождались и общей атмосферой высокого напряжения, которое по временам достигало столь высокого накала, что движение энергии начинало походить на битву созидания.

И действительно, обострение интонационного контура, «эскалация» экспансивно-наступательных мотивов и всякого рода «рубящей» аккордики, преобладающая опора на группу медных и ударных, а подчас и включение батальных элементов сближали с конфликтно-драматической образностью. Произведение могло открываться таким, предельно концентрированным выражением динамизма деятельных процессов, растекаясь затем от «вершины-источника» в более умеренные формы, а также в лирические отстранения и праздничные картины (кантата Ю.Буцко «Ода Революции»). Но чаще эта форсированная энергия рассредоточивалась по кульминационным зонам, отмечая узлы наибольшего напряжения (кантата Г.Белова «Так велел Ильич»).

В отличие от отмеченного «академического» аспекта, основной тип урбанистики апеллировал к открыто демократическим формам выражения. Твёрдый ритм «производственного» процесса соединялся в них с живостью и горячим темпераментом, к тому же бег «стальной» энергии нередко предста-

вал овеванным поэзией ассоциаций с природной стихией. Общительность такого стиля определялась опорой на интонации современной маршево-трудовой песенности, а также ассимиляцией джазовых элементов. Во всей своей привлекательности эта «революционно-индустриальная» манера предстала в кантате А.Эшпая «Ленин с нами».

* * *

В развитии музыкальной Ленинианы конца 1960-х и первой половины 1970-х годов происходит временный отход от тенденций радикального обновления, что по-своему выразилось в выдвигании нравственно-психологической проблематики, а с наибольшей отчётливостью осуществлялось через утверждение главенствующей роли повествований объективного плана и разработку мотивов активного жизнеутверждения.

Выдвижение в творчестве рубежа 1970-х годов нравственно-психологических истолкований темы повлекло за собой снятие бурных действенно-динамических проявлений и акцентированной патетики. Возрастающее значение этой тенденции хорошо просматривается в ряде относящихся к этому времени сочинений публицистической направленности. Так, центральной идеей «Патетической поэмы» А.Петрова стала мысль: Ленин был несравненным поэтом Революции.

И всё-таки подобные мотивы разрабатывались в характере открытого обращения, «громко», с выходом вовне. Нравственно-психологический ракурс давал иное – поворот внутрь, в себя, и в раскрытии этической, философской, эмоциональной сферы он тяготел к тону «тихому», сокровенному. Композиторов начинает интересовать не столько действие, сколько его осмысление или эмоциональная реакция на него, даже если это приводило к разночтению с текстом. К примеру, И.Калнынь в хоре «Ленину» совершенно не выделяет фразы типа «зов к восстанью», «слово как пламя», переводя всё в плоскость мягкого проникновенного распева.

В двух отмеченных линиях (осмысление – эмоциональная реакция) как раз и осуществлялась разработка нравственно-психологической проблематики.

Для сферы осмыслений было характерно сосредоточение на самой мысли, что естественно влекло к монологическому типу высказывания (отразилось и в ряде названий – «Монологи о Ленине» А.Богатырёва, «Три монолога о Ленине» Р.Габичвадзе).

С одной стороны, медитативный процесс претворялся в формах свободного, ничем не стеснённого излияния с соответствующим «размыванием» метроритма, тоникальности (модальное скольжение устоев) и структуры, тяготеющей к поэчному развёртыванию по типу прорастания («Лакская песня о Ленине» Ш.Чалаева).

С другой стороны, доминанта интеллектуального вела к активизации элементов *ratio*, к строгости и сдержанности выражения, так что в сочинениях, подобных Тринадцатой симфонии Я.Иванова, не могло быть *«ни захватывающего пафоса, ни декоративного блеска, ни ярких живописных эффектов»* [5, 178].

Это приводило порой на грань эмоциональной «охлаждённости» и некоторой отвлечённости (в частности проявлялось в вуалировании национальной окраски). Но как бы там ни было, именно в такой атмосфере сосредоточенных раздумий достигалась подлинно философская углублённость в постижении идеи и этического смысла, связанных с образом Ленина.

Показательно в данном отношении последнее произведение Д.Шостаковича, обращённое к рассматриваемой тематике – хоровой цикл «Верность». Безупречная цельность этой концепции определяется многогранной разработкой единой музыкально-художественной идеи: напряжённый, сосредоточенный поиск истины и венчающее его прозрение.

Не ограничиваясь общим величаво-эпическим характером музыки, композитор апеллирует к практике хорового письма старинных мастеров. Это сказалось в обращении к модальной ладовости, в выборе исполнительских ресурсов (мужской хор *a cappella*) и в типично мадригальной манере голосоведения (даже с сохранением традиции графической записи в ключах *do*).

Две черты отличали сферу осмыслений рубежа 1970-х годов – психологизм и возвышенность.

Первая из них отражала сложность и напряжённость воплощаемых состояний. Поиску истины сопутствовала сгущённая вопросительность, интонация чуткого вслушивания в окружающее и в свой внутренний мир. Фиксации прихотливых изгибов мысли, рефлексирующему строю соответствовала тонкая вибрация гармонической светотени, общая зыбкость, неустойчивость. Однако в завершающие моменты изложение, как правило, достигало утвердительной ноты, что знаменовало выход к интеллектуальному прозрению; духовный катарсис подчёркивался прояснением фактуры и мажорным кадансированием.

Возвышенный характер, помимо господства неспешно-величавых темпов, акцентировался опорой на хоральность и неоклассическую стилистику. Претворение хоральности осуществлялось в самой широкой смысловой амплитуде, в том числе раскрывая состояние просветлённо-благоговейной созерцательности (хор А.Эшпая «Красный угол моей души»).

Обращением к неоклассической стилистике, с одной стороны, усиливалась мысль о нетленности наследия великих лет, с другой – оттенялись благородство, одухотворённость образов. В большом диапазоне используемых моделей новизной и своеобразием выделилось наклонение, которое можно назвать мадригальным.

Хотя его истоки хронологически могли быть очень различными (от Ренессанса, как в «Верности» Д.Шостаковича – до отечественной культуры рубежа XX века, как в «Трёх стихотворениях о Ленине» В.Власова), объединяющими признаками служили изящество мелодического рисунка, изысканность гармонического письма, камерность и особая гибкость вокально-хорового звуковедения, дающие ощущение лирической утонченности.

Насколько интеллектуально-медитативным ракурсам была свойственна склонность к стилистике, абстрагирующей от национального, настолько эмоционально-экспрессивные решения тяготели к его выделению, в чём сказывалось стремление к восприятию образа Ленина через призму народных этических идеалов.

При этом желание подчеркнуть мысль о значительности совершенного в давние годы заставляло обращаться к наиболее почвенным, порой архаическим пластам фольклора, используемым в такой концентрации, что возникало впечатление предания, исходящего из глубин народного духа. Однако и в этом случае на концепцию активно воздействовала общая для данного этапа тенденция к психологизации, к выделению личностного начала.

В числе самых выразительных примеров – оратория Р.Щедрина «Ленин в сердце народном», где в структуру эпического народно-национального реквиема включены словно прожектором выхваченные конкретно-локализованные портреты (II и IV части), вносящие в главенствующий спектр всеобщего черты неповторимо-особенного.

Уже во второй половине 1960-х годов в музыкальной Лениниане намечилось движение к повествованиям объективного плана. И на рубеже 1970-х годов смыслом ряда произведений становится идея прорыва сквозь битвы, тяготы и потери к умиротворяющему исходу (Пятая симфония С.Лобеля). В других передаётся преодоление трагической депрессии на пути высветления

колорита и утверждения энергичной жизнедеятельности (вокально-симфоническая поэма Я.Солодухо «1924»).

К середине 1970-х годов всё чаще появляются сочинения, почти единственным смыслом которых становится воплощение поступательного ритма общенародной жизни, протекающей преимущественно в плоскости мирного созидания (оратория В.Агафонникова «Ленин жив»). Такой образной системе более всего отвечали уравновешенный тонус, смягчённый колорит, компромиссное сочетание традиционных и современных элементов.

Основным средством объективации становится обращение к народной стихии. Она оказывается для композиторов настолько притягательной, что в большинстве произведений первой половины 1970-х годов образ народа (в прямом и узком понимании слова) составляет единственный предмет содержания. В частности рождается жанр «народной оратории», в ряде образцов которой используется народная манера пения и народный инструментарий («Северный сказ о Ленине» И.Белорусца, «Песни села Шушенского» Ю.Шишакова).

Фундаментом стиля становится обыденная народная речь, ведущим средством характеристики – обобщение через бытовой жанр. Песенность, как качество высказывания, главенствует на всех уровнях художественной структуры («Октябрьская оратория» И.Калныня). Вместе с тем стиль этот был далёк от упрощённости. Не случайно предпочитают масштабные эпические полотна, основанные на широком охвате жизненных явлений, позволяющие дать объёмный, многоплановый срез действительности – прежде всего благодаря разветвлённой интонационно-жанровой дифференциации образов (кантата Л.Балая «Россия пишет Ленину», оратория И.Ковача «Солдаты Ильича»).

С рассмотренной линией объективных повествований тесно соприкасался большой круг произведений, возникших в результате разработки моти-

вов активного жизнеутверждения. Объединяющими моментами служили позиция противостояния акцентированной проблемности и усложнённости концепций остроконфликтного плана, стремление к ясности, простоте, оптимистическому мироотношению. Но тенденции эти были выражены в данной сфере ярче и отчётливее.

Как и в эволюции объективных повествований, наибольшая интенсивность потока «высвобождения» приходилась здесь на первую половину 1970-х годов, причём по мере движения к середине десятилетия нарастала значимость открыто радостных, праздничных образов. Общая гамма оттенков жизнеутверждения предстала весьма разнообразной и красочной.

Её стержнем стали всякого рода деятельно-бодрые настроения (в диапазоне от собранно-наступательных до раскованно-задорных), активность которых опиралась на размашистое интонирование (с выделением фанфарных оборотов) и упругий ритмический пульс (с синкопированием явно «молодёжного» происхождения).

В дополняющей функции выступали образы, пронизанные восторженным ощущением жизни (радужный колорит, звончатые эффекты) и мягким лиризмом (в контурах ноктюрна, баркаролы, колыбельной). Всё это нашло лучшее выражение в жанре небольшой по масштабам кантаты («Лети над Родиной, песня» Р.Жигайтиса и «Апрель-100» А.Красотова).

Свою кульминацию рассматриваемая сфера получила в сочинениях, запечатлевших праздничные картины. Дух радостного воодушевления и ликующих славлений передавался в мощных фанфарах провозглашения, в колокольном перезвоне, в импозантно-декоративном убранстве многозвучной фактуры. Как правило, это были зарисовки всенародного торжества. К примеру, в кантате Э.Бальсиса «Слава Ленину» подобная направленность подчеркнута использованием трёх детских, юношеского, женского и мужского хоров.

«Прорастая» из конфликтной почвы конца 1960-х годов, творчество для детей ещё несло следы напряжённости. Однако его определяющая функция состояла в том, чтобы непосредственностью жизнеощущения составить противовес подчеркнуто проблемным концепциям, высветлить общую атмосферу безмятежно-радостными, скерцозно-танцевальными настроениями, которые оттенялись чистой, трогательной лирикой (см. «солнечные» кантаты «Сердцем к Ленину» Е.Зубцова, «Лампочка Ильича» Г.Седельникова).

Обаяние этой стилистики было столь велико, что композиторы не раз попадали под влияние отрочески непосредственного взгляда на мир и при создании вполне «взрослых» сочинений (специфика игровых песен-считалок в последнем из «Трёх стихотворений о Ленине» В.Власова и в хоре Х.Леммика «Ленина видел я»).

В музыке первой половины 1970-х годов, связанной с мотивами активного жизнеутверждения, были не только ярко отмечены черты «нового оптимизма», но и с предельной отчётливостью выявлены принципы «новой простоты». Простота состояла в чётком жанровом базисе, в широкой апелляции к песенному слогу (вплоть до прямого выхода к строфической форме), в открытом демократизме (не случайно появление демонстративных обозначений: оратория-плакат «Ленин» К.Караева, кантата-плакат «За Лениным» А.Флярковского), а в детской музыке и в ориентации на классику.

Новой эта простота оказывалась ввиду вовлечения актуального пласта бытовой культуры (например, активная ассимиляция «битовых» ритмов и гармоний) и благодаря таким качествам, как свежесть ладомелодического рельефа, неожиданность гармонических сопоставлений, прихотливо-затейливая игра метроритма, свобода линейных напластований и, наконец, смелое внедрение шумной, звонкой кластерной аккордики.

Остаётся заметить, что, будучи резко выраженной антитезой к усложнённости и углублённости проблемных концепций, сфера жизнеутверждения

всё же несла на себе их печать. Как правило, это ограничивалось частичными «инъекциями» повышенной экспансивности (обрамляющие эпизоды кантаты Э.Бальсиса «Слава Ленину»), суровой сосредоточенности (песня А.Пахмутовой «Новый день»), омрачённой лирической эмоции (первая из «Трёх песенок о Ленине» Д.Кабалевского). И следует признать, что включение осложняющих подтекстов придавало музыке дополнительную содержательность и одухотворённость.

* * *

В музыкальной Лениниане второй половины 1970-х и начала 1980-х годов получили прямое продолжение основные тенденции предшествующего пятнадцатилетия.

В проблемных концепциях второй половины 1970-х были до известного предела доведены такие качества, как обострённая конфликтность, подчеркнутая публицистичность, пафос нравственных исканий. На рубеже 1980-х вновь выдвигаются повествования объективного плана, в которых утверждается более уравновешенное и оптимистическое мировосприятие.

После спада драматической активности, которым была отмечена первая половина 1970-х годов, в музыке середины десятилетия с новой силой всколыхнулись конфликтные и публицистические тенденции. Именно на их основе и складывались проблемные концепции.

Резкий скачок уровня напряжённости обозначился в приливе воинственно-экспансивных образов, которые раскрывали себя в чеканно-рубленом интонировании краткими фразами, в форсированной звуковой атаке с «хлещуще-выстреливающими» акцентами слабых долей, в горячем и жёстком маршевом натиске, в батальном ритме репетиций и настойчивых сигнальных *ostinati*, в «ощетинившейся» квартаккордовой и кластерной вертикали.

В результате взаимодействия гиперболизированных контрастов устанавливалось крайнее эмоциональное напряжение, свойственное трагедийным

ситуациям. И действительно, именно в таком ключе выполнялись наиболее проблемные концепционные решения, и их характернейшей чертой было исключительное обострение психологизма.

В числе лучших – оратория В.Бибика «Любящий тебя, В.Ульянов...», музыка которой основана на резкой конфронтации двух звуковых пластов: скорбные сомнения в непомерно-тревожной, томительно-зыбкой тишине (нюанс *pp – ppp*, смысл – стон и жгучее сострадание, вызывающие стремление изменить порядок вещей) и бурный мятежный подъём, остроконфликтные бушевания (*ff – fff*, лейтмотивом становятся сонорно-трактованная, пронзительно звучащая набатность).

Экстремальность состоит здесь в обрисовке состояний на грани срыва, в передаче почти физиологических ощущений мучительной боли (оголённая экспрессия стонов, взываний), а также в филигранной разработке тончайших нюансов эмоции, в том числе в её подсознательных проявлениях (на основе сонорной вибрации кратких оборотов, отдельных гармонических бликов, тембровых пятен).

Примерно в тех же стилевых координатах, но в более умеренном выражении, создавалась и основная масса сочинений данного течения. Принцип поляризации использовался в них не столько для трагедийных констатаций дисгармонии мира и человека, сколько для того, чтобы подчеркнуть противоречивость бытия, наполненного катаклизмами.

Повествования объективного плана, которые главенствовали в первой половине 1970-х годов, а во второй половине десятилетия были оттеснены проблемными концепциями, вновь выдвигаются на рубеже 1980-х. В основном они продолжали развитие ранее определившихся принципов. Определённая новизна объективных повествований рубежа 1980-х годов заметна в чертах строгости и лапидарности, в предпочтении сдержанной, лаконичной

манеры, отвергающей какую бы то ни было аффектированность (кантата А.Холминова «Ленин»).

Другая линия обновления связана с проникновением неоромантических веяний, что в отношении искусства данного периода сформулировано как *«возврат от сухого расчёта к красоте в исконном смысле этого слова, к искренности чувства, к прямоте душевного высказывания»* [11, 3].

Речь идёт о музыке, в которой подчёркивалась душевная отзывчивость, эмоциональная теплота, открытость (вокальный цикл Ю.Мартынова «Думы о Ленине»). Это находило себя в красивой и тонкой мелодической пластике, в возросшей роли лирических жанров, характерных для искусства XIX века (романс, элегия), а порой и в прямых соприкосновениях с тем или иным романтическим стилем (к примеру, шубертовские тона в хоре И.Калныня «В годовщину»).

Не отличаясь принципиальной новизной, данное течение при всём том составило к главенствующей линии своего этапа ещё более ощутимую антитезу, чем объективные повествования первой половины 1970-х годов к трактовкам 1960-х. Объяснялось это следующим: насколько проблемные концепции второй половины 1970-х были устремлены к заострённому выражению трагедийного ощущения бытия и взрывчатого гражданского темперамента, настолько объективные повествования рубежа 1980-х годов тяготели к оптимальному, сбалансированному «режиму» жизненных проявлений.

Естественность оптимистической настроенности этих концепций подтверждается появлением на рубеже 1980-х ряда удачных сочинений гимнического рода, написанных в торжественно-динамичной манере (оратория И.Шамо «Ленин», кантаты «Революцию славлю» А.Петрова, «Ленин – это мир» Е.Станковича, песни «Здесь Ленин жил» Ю.Евграфова, «Когда мы думаем о Ленине» Н.Золотоноса и т.д.). Именно в таком направлении преимущественно и развивалась музыкальная Лениниана 1980-х годов.

* * *

Бурные перемены, коснувшиеся всего жизненного уклада страны с конца 1980-х годов, в сущности, прервали дальнейшее развитие рассматриваемой тематики. В связи с коренной метаморфозой идеологической платформы немалой части нынешнего российского общества трактовка данной темы, если она и осуществляется, то по преимуществу под знаком минус, развивая главным образом те грани, которые в годы Советской власти обозначали словом *контрреволюция* (особенно часто в фильмах о белом движении времён Гражданской войны). Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле ленинской тематики в советскую эпоху, а как распорядится исполнительская практика в отношении к ним, покажет будущее.

Подводя итоги рассмотрению огромного массива музыкальной Ленинианы, отметим самоочевидное: в трактовке образа вождя происходили непрерывные изменения. Чаще всего эволюция протекала постепенно, реже – в резкой, взрывчатой форме. Однако в любом случае исторический процесс предстал, как правило, достаточно расчленённым, с ясно различимыми гранями сменяющих друг друга этапов, облик которых определяли те или иные генерализующие тенденции (на их анализе как раз и строилось изложение). Протяжённость таких этапов обычно ограничивалась четырьмя-шестью годами. За тенденциями локального плана просматриваются факторы более высокого порядка, на основе долговременного действия которых складывались большие периоды.

Сделанная выше общая характеристика этих периодов развития музыкальной Ленинианы совпадает с основными свойствами, присущими аналогичным стадиям в эволюции всего советского музыкального искусства. Данная связь выступает естественным продолжением синхронности движения

частного (рассматриваемый раздел творчества) и целого (общехудожественный контекст).

Сказанное позволяет отчётливо ощутить смысловую бифункциональность: необходимости обозначить колорит воссоздаваемой эпохи, дать достоверную обрисовку её характеров и событий неизменно сопутствовало стремление отозваться на давно прошедшее с позиций своего времени. Так рождалось сложное, изменчивое двуединство: историзм видения и современность выражения.

Действие второго из этих компонентов (современность выражения) вело к актуализации исторической темы, то есть события прошлого претворялись в свете проблематики того исторического этапа, на котором осуществлялось их художественное освоение.

Было бы упрощением видеть причину отмеченных колебаний только в различии авторских индивидуальностей, тем более что всё художественно-значительное складывалось в определённые направления, течения, линии, тенденции, на основе рассмотрения которых и была в данной статье выстроена панорама музыкальной Ленинианы.

Главное в происходивших изменениях несомненно определялось различием задач, которые ставили перед собой композиторы в разное время, а внутренний смысл выдвигаемых задач в конечном счёте связывался с актуальным состоянием окружающей действительности.

Неизбежность актуализации темы детерминировалась и самой природой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени. Следовательно, воплощаемый комплекс идей, образов, сюжетов неизбежно переплетался с насущной проблематикой, разрабатываемой в сопоставлении с опытом давней эпохи.

Путь свободного и множественного претворения ленинской темы в её связях с актуальными социально-психологическими явлениями, в соответствии с целями, которые выдвигались меняющейся реальностью – это был путь наиболее плодотворный и в сущности единственно возможный.

В сказанном нетрудно увидеть преломление закономерности, касающейся исторической тематики вообще: *«Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объясняло нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем»* [2, 18], *«Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего»* [12, 3].

Литература

1. *Архимович Л. и др.* Очерки из истории украинской музыки, ч.2. – К., Гос.изд-во художественной и музыкальной литературы, 1964. 383 с.
2. *Белинский В.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // ПСС, т.Х. – М., Изд-во Академии наук СССР, 1956. С.7–50.
3. *Бялик М.* Форум композиторов Туркмении // МЖ, 1968, № 8. С.1–2.
4. *Ганина М.* Четвёртая симфония М.Штейнберга // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.413–419.
5. *Грюнфельд Н.* История латышской музыки – М., «Музыка», 1978. 281 с.
6. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.
7. *Демченко А.* Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М., Композитор, 2017, 448 с.
8. История музыки народов СССР, т.IV – М., СК, 1973. 784 с.
9. История музыки народов СССР, т.V, ч.I – М., СК, 1974. 615 с.
10. *Фомин А.* Концертные произведения А.Петрова // Андрей Петров – Л., «Музыка», 1981. С.94–125.

11. *Хренников Т.* Утверждать правду жизни (Отчётный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // «Советская культура», 1986, 8 апр.
12. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.