

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

НА ИСХОДЕ «СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ»

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ЭТЮД НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

AT THE END OF THE "STALIN ERA".

ONTOLOGICAL ESSAY BASED ON THE CREATIONS OF GEORGY SVIRIDOV.

Аннотация: автор рассматривает эволюцию творчества великого русского композитора Г.Свиридова, его отношение к теме русской революции начала XX века. Отражением его философских и социально-нравственных представлений стали его монументальные оратории «Поэма памяти С.Есенина», «Патетическая оратория», «Поэма о Ленине» и др.

Abstract: The author discusses the creativity evolution of the great Russian composer G. Sviridov, his attitude to the theme of the early twentieth century Russian revolution. His philosophical and socio-moral present reflections became his monumental oratorios "The Poem of the Memory of S. Yesenin", "The Pathetic Oratorio", "Poem about Lenin", etc.

Ключевые слова: антология творчества, вокально-симфоническое произведение, русская революция, воплощение космизма, переоценка исторических событий.

Key words: creativity anthology, vocal-symphonic opus, Russian revolution, «cosmism» object, fresh approach on historical events.

Нынешний год – год столетия русских революций. События отечественной истории начала XX века стали почвой для чрезвычайно широкого разворота соответствующей тематики в художественном творчестве. Многие в этом развороте инициировалось поддержкой господствующей идеологии и потому трудноисчисляемый в количественном отношении вал опусов такой направленности, естественно, содержал в себе массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»).

Наряду с этим, обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного. Обычно это происходило тогда, когда приливы интереса к историко-революционной тематике были продиктованы определёнными социальными импульсами, побуждавшими вновь и вновь обращаться к сюжетам давно прошедшего времени, причём воспроизведение подобных сюжетов приобретало характер параллелей к реалиям актуального бытия, осмысливаемого и художественно претворяемого посредством всевозможных аллюзий.

Пожалуй, самый сильный из приливов интереса к теме Революции приходится в отечественной музыке на 1950-е годы – как раз в срединной зоне существования Советского государства: позади осталось тридцатилетие (1920-е, 1930-е и 1940-е годы), а впереди предстояло ровно столько же (1960-е, 1970-е, 1980-е).

Страна переживала в это десятилетие небывалый подъём: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времён «оттепели», когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений и, наконец, прорыв в космос – всё это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаменем которых проводились радикальные преобразования начала века.

Вот что стало причиной всколыхнувшегося интереса композиторов к историко-революционной теме, и именно в это десятилетие Георгий Свиридов создаёт всё примечательное в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента – «Поэму памяти Сергея Есенина (1956) и «Патетиче-

скую ораторию» (1959), которым непосредственно предшествовала неоконченная оратория «Вольность» («Декабристы») на стихи поэтов-декабристов (1955).

Царившая тогда атмосфера больших надежд и ожиданий, социальный энтузиазм, процесс «распрямления» человеческих душ, стремление передать гордое, могучее и величественное в человеческой натуре и в облике народа – всё это породило в искусстве ярко выраженную героико-эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой, воплощая пафос общенародных деяний и устремлений.

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

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

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

* * *

В 1950-е годы этому предшествовал своего рода «предыкт» – оперетта «Огоньки» (1951). Революция и оперетта?! Звучит несколько парадоксально, од-

нако ещё в 1930-е годы широкую популярность приобрела «Свадьба в Малиновке» Б.Александрова на сюжет из времён Гражданской войны, а уже по следам свиридовского начинания несколько позже скрещивание «лёгкого жанра» с революционной тематикой не без успеха было осуществлено в таких опытах, как «На рассвете» О.Сандлера и «Белая ночь» Т.Хренникова.

Творческой удаче Свиридова способствовали два обстоятельства: он уже приобрёл в данном жанре предварительный опыт (оперетты «Настоящий жених» 1939 и «Раскинулось море широко» 1943), а главное – в противовес господствующей ориентации на сентиментально-мелодраматические стереотипы, «забытовленность» и обыденную развлекательность композитор пошёл по пути создания *драматической* оперетты, что было запрограммировано в образцово написанной пьесе Л.Захарова (Трауберга) и С.Полоцкого.

Это вовсе не означало, что композитор проигнорировал специфику жанра. Он широко опирается на песенные формы, вводит буффонные куплеты и «забористые» плясовые – причём, всё это материал, во многом идущий от слободского фольклора. Однако начисто исключаются каскадные приёмы и фарсовые ситуации, а используемые народные прототипы подчинены требованиям вкуса, поскольку Свиридов апеллирует преимущественно к нетрафаретным интонациям и поэтично расцвечивает их оригинальными гармониями, выразительными подголосками.

Немаловажно для метода Свиридова и то, что в обрисовке жанровых сцен он активно оперирует средствами оперной драматургии (показательны эпизоды вербного базара), скрепляет целое сквозными мотивами и нередко втягивает бытовой материал в драматические перипетии (характерно завершение I действия на коренной трансформации тематизма праздничного гулянья).

И самое главное состоит в том, что, сохраняя внешнее главенство характерного и характеристического, композитор превращает его в фон, поскольку именно в меньшей по объёму драматической сфере он добивается высокой концентрации

выразительности и большой действенной силы. Это касается и серьёзно-раздумчивых песенных высказываний главных героев, но прежде всего относится к стержневой по значению линии пролетарской борьбы (своё название оперетта получила по словам, звучащим в финале I действия: «*За огоньком огонёк, пока не зажжётся пламя!*»).

Ток конфликтного напряжения идёт по нарастающей от Увертюры к финалу I акта, а затем от оркестрово-хорового вступления II акта к завершающим сценам этого действия (в большинстве театров действие ограничивалось двумя первыми актами из трёх без всякого ущерба для идеи и драматургии). В качестве лейтмотивов выделены две рельефные песенно-маршевые темы, поступательное фактурно-динамическое развитие которых передаёт неуклонный подъём классовой борьбы.

Семантика боевой рабочей песни сконденсирована в них настолько ярко и отчётливо, что критика сразу же заговорила о прорыве в новую для советской оперетты стихию революционного фольклора. Что касается второй из этих лейттем, то она представляет собой своеобразный парафраз песни «Смело, товарищи, в ногу» (в том числе и по тексту – «*Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою!*»). Выразительность этой волевой, собранно-устремлённой мелодии побудила Д.Шостаковича воспользоваться ею в финале Одиннадцатой симфонии наряду с цитатами общеизвестных революционных песен.

Конкретика сюжетной ситуации (рабочие готовятся к всеобщей забастовке) в музыкальном воплощении поднимается на уровень примечательного социального обобщения: из обыденной низовой жизни, из слободской «замшелости» вырастает уверенная в себе, гордая, наступательная сила, прозревающая новые горизонты мироустройства.

Это в равной мере касалось канунов Первой русской революции (авторы со всей определённой отмечают время и место действия: 1903 год и «За Нарвской заставой» – таким было первоначальное название данного произведения) и общественного состояния первой половины 1950-х годов с характерным для той

поры предчувствием назревавшего раскрепощения. О насущности подобной актуализации свидетельствует появление в это время множества аналогичных по тематике сочинений, начиная с «Десяти хоровых поэм» Д.Шостаковича, написанных в том же 1951 году.

* * *

Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма 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).

Эта 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. Когда же композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений. Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и в народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное: «Человек – это звучит гордо»).

Во второй половине 1950-х годов главенствующим творческим принципом Георгия Свиридова становится то, что можно обозначить понятием *героико-драматический эпос*. Контуры данного понятия наиболее естественным образом связываются с обликом таких монументальных полотен, как «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

Но действие этого принципа было поистине всеобъемлющим, так что даже миниатюра могла приобретать соответствующее звучание. Решающим фактором оказывается дух, строй и направленность музыкально-поэтического высказывания. Превосходный тому пример – «Повстречался сын с отцом» из цикла «Пять

хоров на слова русских поэтов» (1958), где круг исполнительских средств ограничен возможностями пения *a cappella*.

Одна из наиболее заострённо-драматических ситуаций Гражданской войны, запечатлённая в стихах А.Прокофьева (жестокая сеча, в которой самые близкие по крови люди вынуждены биться друг с другом насмерть) воплощена здесь со столь присущей стилю композитора высокой обобщённостью.

События легендарных лет – это для него прежде всего героический эпос. Таковую настроенность в полной мере раскрывает уже вступительная строфа, в которой через размах и широту привольного интонирования обрисован могучий и гордый разворот народной силы.

В третьей по счёту строфе героика подаётся особенно впечатляюще благодаря гимническим утверждениям с опорой на яркое провозглашение трезвучия *A-dur* в его сопоставлении с основным *F-dur*.

В четвёртой строфе все средства мобилизуются для того, чтобы подчеркнуть – происходит нечто чрезвычайно значительное: минорный вариант основного распева, мастерское варьирование туттийных унисонов и аккордовых звучаний, а также предельная динамика (*ff*) передают грозную торжественность и кульминационность момента.

Наконец, строфа-кода – светлый, мечтательный реквием, «прорастающий» в конце повествования «травой забвения». Мягкость его тона в немалой степени определяется тем, что основная часть мелодической линии проводится в тёплом, грудном тембре альтов, а дух эпически позитивного мироотношения отмечен подчёркнутой мажорностью (особенно это заметно в ладовом высветлении *h – H*).

Таким образом, трагедийная ситуация освящается в рассматриваемом хоре эпически поданным законом необходимости, поднимающим поэтику произведения над горечью и страдательностью, что отмечено в контрастной ко всему остальному второй строфе с её звучанием в параллельном миноре, с её дробным

ритмом и ускоренным движением, а главное – с её по-женски жалостливыми попевками.

Общий же тонус определяется духом светлой мужественности и величавой торжественности, а также особым строем повествования, которое разворачивается в характере исторического предания, с исключением каких-либо частных деталей и субъективного отношения, так что сохранено только непреходящее и общезначимое.

Однако композитор не ограничивается даже таким уровнем обобщения. По существу, за локальным событием встаёт тема Родины в очень лаконичной и концентрированной её трактовке. Так, в музыке первой строфы (мужской хор) воссоздаётся образ Руси вольной и могучей, в её удалых, молодецких проявлениях, и этому соответствует размашисто-укрупнённый ритмоинтонационный рельеф.

«Мужское» начало дополняется в музыке следующей строфы (женские голоса хора) образом другой Руси – неброской, «ситцевой», обрисованной через пустотность квинтовых созвучий в кадансах, через ветвистую ритмику и ласково-приговаривающую интонационность.

И в обоих случаях возникают свойственные национальному стилю пейзажные ассоциации: с одной стороны, ощущение степи с её просторным и свободным дыханием, с другой – колорит «дождливости», образ скромной деревенской тропки.

Не может не обратить на себя внимание и вневременной склад этой музыки. Скажем, основной напев наделён приметам солдатских песен Гражданской войны, и склад его напоминает о песнях А. Давиденко 1920-х годов, но целое выходит далеко за пределы подобной стилистики, в том числе благодаря использованию особого свиридовского ладового строя, минуя VII ступень и опирающегося на пентатонный звукоряд.

Или характерный штрих в заключении хора – истаивающие звучания как бы уходят в бесконечность и тем самым даёт поэтический комментарий, вознося-

ший перипетии начала XX века в вечность народной истории. Именно такая способность к крупным художественным обобщениям, создаваемым даже на самом конкретном материале, позволяет причислить Свиридова к художникам-мыслителям.

* * *

Во всей многомерности и полноте это качество заявило о себе в «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956), где к тому же впервые с исключительной силой открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь мощному 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. Первый из них связан с фигурой поэта, а другие – поданный в трёх измерениях образ России: в ситуации начала XX века, поднимая повествование в выси надвременных измерений и , 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 в призме есенинских текстов, идейный каркас произведения определяют в таких ракурсах, как судьба поэта в переломную эпоху, поэт и Родина, поэт и Революция.

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

Второй слой содержания «Поэмы...» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий принципиально новое творение.

С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, 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. В немалом своём объёме данная драма эпохального разлома разворачивается в плоскости крестьянского мирочувствия, что составляет важную особенность Свиридовского ораториального действия. Начнём рассмотрение именно с точки зрения только что отмеченного интерпретационного ракурса.

* * *

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы.

В экспозиции (I часть – «Край ты мой, брошенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лиро-эпическом ключе (от протяжных песен в сочетании с причетом), что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали.

ли прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, обессиленности, духовной депрессии (состояние психологической заторможенности усиливает статика «стоячих» гармоний, в семантике которых заложены флюиды погребальности).

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

Эти две образные грани становятся основополагающими соответственно в III и IX частях. Строй музыки III-й («В том краю») определяет особая «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении. Это тихое, мягкое настроение с наибольшей выразительностью воплощено в оркестровом ритурнеле с пением гобоя, звучащего как пастуший рожок.

Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

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

Истинно философское постижение идеи Революции в «Поэме...» состоит в частности в том, что новая Русь поднимается как бы из самых глубин природы, словно зарождаясь 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.

В VII и VIII частях в двух гранях представлено грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение.

Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ. Поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе.

Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размахистой удалью и боевитой весёлостью (открытое, «зычное» интонирование в ритмах частушечного выплясывания на пёстром, нарядно-ярмарочном бурлении оркестровой педали).

В музыке этих контрастных частей можно почувствовать авторский подтекст, подтекст воссоздаваемого исторического катаклизма, о последствиях которого для себя композитор с болью говорил: *«В девятнадцатом году половина нашего рода сгинула в Гражданской войне. Брат отца и брат матери погибли на стороне белых, а отец – на стороне красных, и я остался сиротой».*

* * *

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

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

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси. В VII части пафос всеобщих катастроф воссоздается с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в искажённо-экспрессионистском, а в величаво-эпическом тоне. При этом вневременное звучание обеспечивается стилевым синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов.

В следующей части разбитный частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременного социального празднества.

Наконец, вечностное начало в обеих конкретно-исторических образных сферах проявляется в 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 незыблемости сущностных жизненных явлений, характерен для главенствующей сферы, которая раскрывается в двух мирных картинах (IV часть и V-я, объединённая с VI частью) и в двух воинственных фресках (II, X).

В IV части («Молотьба») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающее-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Вечностный колорит этого действия основывается на модернизированной былинности, которая находит выражение и в за-

медленном, степенно-неспешном темпоритме, и в грузном, тяжеловесном интонировании (наиболее последовательно в «трудовых» движениях звукоизобразительных *ostinati* оркестровой партии), и в разнообразно претворённой архаизированной ладовости (гексахорд гармонического мажора и пентатоника с характерной её трактовкой в «языческом» плане). Идеальность состоит также в воплощении этого эпического обряда как празднества могучих деятельных усилий, что сказывается не только в общем бодром, радостном тоне, но и в открытых гимнически-колокольных звучаниях (особенно ярко в ц.37).

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

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

Многое здесь, и прежде всего контраст тихих закличек сопрано и громких призывных заклинаний хорового *tutti*, восходит к стихии языческих культов и верований, что подкрепляется элементарностью интонационного фонда и господством пантеистических ощущений (эта сторона со всей отчётливостью представлена в репликах гобоя, напоминающих «гуканья» лесной птицы).

Следующая часть завершает обряд таинства зарождения жизни. Здесь объективистски-эпический просветлённый колорит совершенно свободного говорного сказывания возникает благодаря тому, что изливается оно в нейтрализованном ритме и ладовости.

Подобно тому, как участие тенора обнажает в сфере старой Руси скорбно-страдальческую направленность, так теперь звучание *solo* в ласковой, трогательно-бережной оркестровой среде призвано подчеркнуть особую нежность и хрупкость нарождающихся побегов юной жизни. Экстатическая вспышка всей фактуры в конце части своей восторженно-ликующей гимничностью венчает утверждение одной из вечных истин бытия.

* * *

Если V–VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II-я («Поёт зима») служит в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом.

Это воплощение новых жизненных токов, восходящих в природной стихии раньше их проявления в «человечьем» виде, это обновление бытия, идущее из глубин первородной материи и устремлённое в перспективу (*«Плывут в страну далёкую седые облака...»*).

В основном разделе рисуется властный, неудержимый «экспансионизм» 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 клокочущего фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй – атмосферу, в которой присутствует ощущение неизбежности, немолимости (наиболее отчётливо в оркестровой интерлюдии, где возникает впечатление неудержимо обрушивающегося обвала грандиозной стихии).

Ведущая образность данной части оттеняется характером двух контрастных эпизодов. Первый из них – середина основного раздела (с ц.12) с изобразительными чертами («чириканье», восходящее к птичьим сценам «Снегурочки» Римского-Корсакова), которые усугубляют настроение жалостливости и сиротливо-

сти. Здесь словно бы рисуются в метафорической форме «жертвы» могучего потока, всё сметающего на своём пути.

Второй эпизод – кода, основанная на коренном преобразовании исходного материала в тёплые и мягкие линии распева альтов, в радужно-лучезарные краски, возникающие в завораживающих фигурациях оркестровой фактуры и в сказочной темброво-гармонической колористике, венчаемой в конце «набухающим» полиаккордом. Благодаря введению этого образного штриха не только передаётся сопоставление двух изначально сопутствующих друг другу природных начал (суровое, мужественное, напористое и нежное, женственное, баюкающее), но и осуществляется поэтическое воплощение упоительно-манящей мечты-весны, рождающейся в бушевании вьюги.

И, говоря в целом, можно только присоединиться к сказанному автором первой монографии о композиторе: *«Значительность и размах образов, созданных Свиридовым во II части, не позволяет принять её за обычный пейзаж... Услышать можно нечто большее: мысль о могучих, богатырских силах, что таятся в русском народе, и мечту о лучших, светлых днях, которые должны наступить после гроз и бурь»* [115, 110].

Х часть («Небо – как колокол») становится финальной прежде всего потому, что в ней пафос надвременных категорий доводится до предела. Здесь раскрывается для данной концепции последняя из вечных истин – нескончаемость, безграничность и нетленность жизни.

Осуществляется это утверждение в характере гимна-славления колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чём композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую значимость.

Небо – как колокол.

Месяц – язык.

Мать моя – Родина.

Я – большевик.

Воплощению космической грандиозности служит гиперболизированная величественность очертаний с сопутствующей заторможенностью движения и монументальнейшей пышностью подчеркнута декоративной фактуры.

Ощущение действия, происходящего как бы вне времени, усиливается благодаря своеобразной нейтрализации лада: центральный *As* дополняется звучанием минорных трезвучий снизу (*f*) и сверху (*c*), и на этой единой для части полифункциональной основе возглашается нескончаемо-вечный, колокольный перезвон всего мироздания.

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

На склоне лет, в 1991 году, Свиридов сформулировал своё понимание финала «Поэмы...» следующим образом: *«Это громадный вселенский колокольный звон, всемирный благовест, это бессмертие... Это преображение, вознесение России и вознесение поэта, бессмертие человеческого творчества. Что сохраняется от жизни, от истории? Сохраняется искусство. Оно концентрирует в себе духовную сущность огромных событий, в которых принимают участие массы людей».*

* * *

С интонационно-стилевой точки зрения звуковой строй «Поэмы...» разработан в преобладающе крестьянском наклонении (относительное его вуалирование наблюдается в некоторых «вечных» частях, особенно в X-й). Такой

склад устанавливается с I части – индивидуально, характерно по-свиридовски преломленная народная интонационность в современной опозитизированной передаче, начиная с более общих примет (связи с протяжной песенностью, натурально-ладовая система) и кончая более частными элементами (к примеру, мастерское сопряжение *solo* и мужского хора, имитирующее черты крестьянского вокально-хорового музицирования на родном приволье).

Музыка II и VII частей восходит к молодецкой песне, VIII-й – к крестьянской частушечности. Для воплощения процесса жизнедеятельности в IV части избрано именно деревенское действо («Молотьба»), и ритмоинтонационный фонд базируется здесь на давней традиции сельских трудовых песен с характерной для них угловатостью.

Отмеченное наклонение невозможно объяснить только складом есенинского стиха или некоторыми музыкальными предпочтениями композитора. Основная причина состоит в стремлении приблизить дух повествования к земле, природе, пантеистически соединить его с вечными закономерностями движения первородной жизненной материи.

В состав этой материи широко включается разного рода звонность как неизменный спутник-символ российского национального бытия. Колокола и колокольцы вызванивают практически на всём протяжении оратории – и хрустально-серебряные, и погребальные, и набатные, и торжествующие.

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

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за всем этим в конечном счёте стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма. Характерное для этой лироэпики состояние подавленности осложняется и обостряется тем, что за прошедшие десятилетия Советской власти были в корне подорваны основы векового крестьянского уклада.

Явью становилось то, о чём пророчествовал *«последний поэт деревни»*: *«Скоро явится железный гость»*. Именно это прежде всего имел в виду композитор, когда избирал в качестве эпитафии к *«Поэме...»* строки из есенинских *«Стансов»*.

... более всего

Любовь к родному краю

Меня томила,

Мучила и жгла...

«Мучила и жгла» боль за безвозвратно уходящее в исконно аграрной стране, за исчезающие крупницы драгоценной патриархальности, которые ещё гнездились в памяти россиянина. К этому примешивалось и ощущение горемычной Руси-страдалицы, безысходной в своей вечной юдоли, обречённой на неустроенность и невзгоды.

Из сказанного можно заключить, что Георгий Свиридов написал своё ностальгическое *«Прощание с Матёрой»* много раньше Валентина Распутина, первым прикоснувшись к той теме, которая скорее стала главной для так называемых писателей-деревенщиков.

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения перекличек с событиями начала XX столетия – это и есть героико-драматический эпос. В *«Поэме...»* он нацелен на всемерное утверждение «сильного», мужественного, могучего в народе и человеке.

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.

Движение обеих драматургических линий направлено к кульминациям в двух последних частях: одна из них (лироэпика) знаменует катастрофу, другая (героико-драматический эпос) решена как апофеоз. При этом знаменательно, что в целом композиция остаётся разомкнутой – в финале звучание как бы прерывается.

Годом позже аналогичным образом поступит в конце своей Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д.Шостакович. Таким образом, эти два выдающихся образца героико-драматического эпоса середины 1950-х годов содержали злободневную констатацию: борьба за высвобождение человеческих душ ещё продолжается.

Что касается Георгия Свиридова, то, помимо «Поэмы памяти Сергея Есенина», он неоднократно обращался к стихам поэта, в том числе написанным в революционные годы – как до неё (вокально-симфоническая фреска «Братья-люди!», 1955), так и после неё (кантата «Светлый гость», 1965–1975).

* * *

И появившаяся три года спустя «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 (только II часть с определёнными оговорками может быть отнесена к линии старого мира). Каждая из семи фресок последовательно раскрывает один из завершающих этапов Революции и первых лет Советской власти.

И автор всемерно подчёркивает актуальность концепции, её устремлённость в будущее страны сугубо «индустриальным» строем общего интонирования – опять-таки в коренном отличии от «Поэмы памяти Сергея Есенина», где не только вечностная направленность, но в определённой мере и ретроспективный угол зрения определяли большую значимость «аграрного» элемента.

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

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

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I

части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы.

Трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной» – так в неразрывности соединяются академическое и демократическое. Функционально это выглядит следующим образом: первый «запев» – экспозиция, первый «припев» – середина, второй «запев» – реприза, второй «припев» (в сильном сокращении) – кода.

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

Такой синтез обеспечивается главенством мажорной окраски, но в мажор непрерывно внедряются гроздя малых секунд, а фундамент грузных, гулко «ухающих» оркестровых басов базируется на тритоновости.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни.

Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации (суровый, мужественный дух революционной пролетарской песенности дополнительно усилен здесь колоссальной мощью попевочной элементарности), тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы (буквально впечатывают неодолимую поступь масс), суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массивованное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их грандиозное неумолимо-наступательное движение.

Помимо того, что ораторское и действенное начала выступают в сопряжении на уровне этой части в целом, они вступают в диалектическое взаимодействие между собой и самым непосредственным образом. На песенно-маршевый строй «припевов» активно воздействует агитационно-речевая декламационность «запевов». В свою очередь, во втором «запеве» происходит сращивание ораторской призывности с маршевой ритмикой, так что он воспринимается как прямое продолжение первого «припева».

Кроме того, в этом эпизоде к солисту присоединяется хор, благодаря чему своей кульминации достигает выражение горделивого бунтарства, мятежного вызова изжившему себя жизненному укладу, а также удаётся создать впечатление слияния трибуна и масс в едином революционном порыве дерзости и энтузиазма грандиозных исторических свершений.

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

* * *

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

Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, непосредственное действие (как это было в I части) переходит в повествование о действии. Это именно рассказ – отсюда и свобода структурного развёртывания, и практически безраздельное господство открытой декламационности в вокальной

строке. Ораторское начало преобразуется здесь в повествовательность, которая нераздельно сливается с действенностью, а в остальном сохраняются основные константы ведущей образной сферы: патетическое интонирование поэта-трибуна и напряжённый динамизм жизненной борьбы.

Но, кроме того, во II части включается и более существенный фактор – сопряжение сил действия и контрдействия. И опять-таки происходит это не только на уровне крупного масштаба (II часть выступает в окружении частей, раскрывающих силы действия), но и внутри самой части, что реализуется в основном путём сопоставления двух 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 (ц.11, «*Наши наседали*»), с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика (в поэтическом выражении и в музыкальном интонировании), который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

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

Там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, теряющий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание.

Затаённый трагизм происходящего (гнетущая тишина с глухими, еле слышными «шагами» низких струнных) только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности. Так складывается сложная, необычайно достоверная картина со своим обликом, своей экспрессией, своим изобразительным рядом.

* * *

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

В IV части («Наша земля») встречаем ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха.

За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем. В лучезарно-идеальное звучание инструментального ригурнеля привносится вместе с

тем и оттенков высокой, эпически просветлённой печали, что сообщает настроению нечто извечно русское, национально неповторимое.

В «запевах» баса *solo* раздумье о Родине звучит как признание в любви, изливаемое в особом ракурсе – с сурово-грубоватой ласковостью, причём в этот угловато-нежный напев соответствующую поправку вносят мечтательно-лучезарные блики оркестра и волшеббно-экзотическое звучание вибратона, ведущего оркестровую тему Родины. Такой ракурс во многом определяется воздействием на «запевы» действенно-ораторской сферы.

В первой строфе оно проявляется завуалированно – в виде говорного пения, идущего от непосредственного воспроизведения речевого интонирования. Во второй строфе это воздействие становится открытым – с вспышкой тревожно-драматического эпизода-дополнения на грузных и жёстких маршевых ритмах («Где с пулей встань, с винтовкой ложись...»).

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

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «портретом на стене») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение.

VI часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание. Эта страница творчества композитора тем драгоценнее, что при несомненно философской природе своего дарования Свиридов очень редко обращался к открыто философскому типу высказывания.

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

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

Бас *solo*, опираясь на движение этой оркестровой фактуры, подхватывает и развивает скорбно-медлительный разворот философско-аналитического процесса в том же волнообразном раскручивании распетой речитации, вздымающейся с каждым витком выше и напряжённой.

На второй фазе-волне (с ц.50) в соответствии со смысловым поворотом в тексте (о теневых явлениях, сопутствующих строительству новой жизни) в общем для всей части сумрачно-проблемном строе усиливается печать тягостности.

Происшедший спад компенсируется активным подъёмом настроения на третьей фазе-волне (с ц.54, констатации главного – свершений страны). На высшей точке этого постепенно «оживающего» состояния вспыхивает слово-реплика хорового *tutti* «*Ленин!*», которая слепящим лучом солнца, светочем надежды озаряет сумрак и тягостность предшествующих медитаций.

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

* * *

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («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 черед, почти обычная людская работа.

Сознательная «приземлённость» образа подчеркнута и введением вместо патетической укрупнённости произнесений солирующего баса «частого», дробного по ритму и «обыденного» по интонации «говорка» меццо-сопрано (этот голос использован только в одной части из семи – ещё один факт художественной свободы автора).

Большое изобразительно-выразительное значение приобретает оркестровый ритурнель, в звукописном ряду которого осязаемо предстаёт атмосфера первых социалистических строек, где будни переплетались с невзгодами и тревогами (пе-

реданное в музыке ощущение затаённых ожиданий и насторожённых вслушиваний).

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, несказанно желанное.

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

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

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

дополняется краской звонкой победности (блестящие фанфарные реплики высокой меди).

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

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

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

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых, широких и могучих интонациях. Эта символично-образная переключка дополняется интонационно-тематическими связями (ср., например, с материалом финала фанфарно-звонные обороты ц.2 в I части).

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

- повествовательность, пронизывающая начальные разделы (до ц.63);

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

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

Отмеченные выше фрагменты раздумчиво-повествовательного отстранения-спада и индивидуально-ораторского клича солирующего баса становятся эпизодами свободно выстроенной рондальной формы. Трижды возвращающийся тематизм рефренов преподносит каждый раз новые грани основного состояния со всё более активной динамизацией исходного материала.

В рефрене-экспозиции славление ещё только намечено в кличах-тезисах, так что первая строфа воспринимается как провозглашение-прелюдирование к празднеству.

В следующем рефрене (с ц.59), наиболее развёрнутом по объёму, постепенное нарастание радостного возбуждения, подчёркнутое двукратным ускорением темпа, приводит в оркестровом апофеозе к первой кульминации – громогласной, основанной на необычайно блестящих, открыто плакатных тембровых красках и нарядно-шумных гармониях (к примеру, перед ц.63 тонический квартсекстаккорд *C-dur* интонируется на *fff* с внедрением миксолидийской терции *si b – re*). Этот фрагмент становится кульминацией праздничной настроенности финала.

Наконец, рефрен-кода (с 4 т. до ц.66), максимально обогащённый призывно-ораторскими оборотами из музыки второго эпизода, даёт предельное выражение восторженно-ликующей и вместе с тем могуче-утвердительной гимничности, составляя высшую и завершающую кульминацию произведения.

Если утверждение этой гимничности в финале возложено в основном на вокально-хоровой массив, то ощущение праздничности передаётся главным образом средствами оркестровой партии (напомним отмеченную выше первую кульминацию в заключении второго рефрена). И действительно, праздничность воплощается на основе чисто инструментальной стихии колокольности. В непрерывных *ostinati* нисходящих пентатонных трихордов соединяется исконно русский дух звонности и небывало мощный размах по-революционному экстаичного всенародного ликования.

* * *

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.

Обобщающе-синтезирующие функции сказываются здесь на любом уровне как языковых средств, так и идейно-содержательной стороны. Если коснуться лексики этого произведения, то окажется, что оно выстроено на всевозможных типах интонационно-жанрового синтеза. В крупном плане это начинается с представленного здесь многообразия жанровых решений: песенные формы, хоровые фрески, монологи, музыкальные картины, театрализованные сцены, в том числе ассимилирующие черты мистерии и массового революционного действия (так что естественными были осуществлённые в ряде театров страны постановки «Патетической оратории»).

Далее. В обилии представленная в одних частях речитация различных видов компенсируется в других необъятно широким и привольным мелосом (порой такое происходит и в рамках одной части – к примеру, в IV-й). Художественные от-

крытия в ряде частей совершаются на основе поразительно органичного соединения далёких слоёв интонационности.

Один из таких образцов встречаем в III части, где величавая эпико-историческая песенность (типа «Песни о Ермаке») выступает в неразрывном сопряжении с «сердечной» слободской (наподобие песни «Когда я на почте служил ямщиком» – в свою очередь, сближенной с характером таких напевов, как «Славное море, священный Байкал»).

Другой яркий пример находим в VI части, где благодаря соединению ораторски-гимнических оборотов с романсными попевками социальному высказыванию придаётся особая задушевность, и философская медитация звучит почти интимно.

Сложные и необычайно интересные процессы наблюдаются в сфере структурного синтезирования, которое является важнейшим компонентом мышления в творчестве Свиридова вообще, в немалой степени определяя самобытность его стиля.

Как всегда, главенствующее место занимают различными путями динамизируемые строфические формы (I, IV и V части) и разного рода свободные структуры, складывающиеся на основе либо сюжетной повествовательности (как во II части), либо вариантного развёртывания – строфического в III части и по типу прорастания из исходной ключевой фразы в VI-й.

И если всего единожды композитор и использует «академическую» форму (упоминавшаяся рондальность в финале), то подвергает её такой деятельной трансформации, что она начисто теряет свои привычные очертания.

* * *

Наконец, уместно говорить и о важном для стиля Свиридова соединении традиционности и новаторства. С одной стороны, прочная опора на высокие традиции русской музыки, опосредованные и непосредственные связи с народным песнетворчеством, глубинно классический дух отдельных образов и концепции в

целом. А с другой – смелое новаторство, связанное с новизной темы и её само-бытного воплощения в стихах Маяковского.

Это новаторство, пожалуй, ярче всего выявилось в различных актах свойственной мышлению композитора художественной свободы. О двух из них уже говорилось (введение солирующего женского голоса всего в одной части из семи и вторжение единичной реплики хора на кульминации VI части). Присоединим к сказанному следующее.

Отмеченная выше нестандартность структуры дополняется тональной разомкнутостью ряда частей (к примеру, в III-й *G-e-E-C*, в V-й *fis-cis-D-d-D*). Подобная «неупорядоченность» заметна во всём.

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

Во всей этой лексической непредустановленности и непредвиденности любопытным образом преломился горделивый дух мятежно-угловатой вздыбленности и непокорности.

Отмеченные процессы в сфере языковых средств являются материальным отражением различных идейно-содержательных синтезов. Один из них – соединение отдельных тонких и проникновенных психологических страниц (во II, IV и VI частях) с открыто плакатными линиями и красками большинства эпизодов оратории, с её истинно патетической направленностью, которая раскрывается в заострённости и гиперболизированности художественного выражения, в огром-

ной роли ораторско-публицистического начала, так отвечающего пламенно-страстной гражданственности.

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

Высший идейно-смысловой синтез «Патетической оратории» состоит в соединении предельных обобщений (I и VII части), локальных конкретизаций (II-я и V-я) и промежуточных, конкретно-обобщающих частей (III-я, IV-я и VI-я). В событийно-конкретизирующих частях (особенно во II-й) композитор настолько тяготеет к «журналистской» точности и непосредственности передачи происходящего, что это позволяет отнести их к документалистскому течению, которое развернется в особое течение отечественной музыки, начиная с 1960-х годов.

В промежуточных, конкретно-обобщающих частях музыкально-художественное воплощение гибко балансирует между локальным и вневременным. К примеру, в III части здравица Красной Армии и победившему народу несёт в себе достаточно отчётливый колорит эпохи Революции, идущий от связей с красноармейской песенностью. Вместе с тем, опора на культуру старинных кантов и гимнов (в частности ясно ощутимы переключки с глинкинским «Слався») в соединении с особой торжественностью и лучезарностью превращает это величание в почти надвременной музыкальный памятник-оду славным подвигам русского народа.

Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных

и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременные пролог и эпилог Революции. В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. Словно бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта – воззвание ко всей планете, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

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

И, наряду со столь ярко переданным пафосом веры в необходимость и силу Революции («Патетическая оратория»), было в выражении этой веры и нечто глубоко внутреннее (сохранявшееся, по крайней мере, у определённой части тогдашнего советского общества). Именно это подчёркивал композитор в одной из своих записей поздних лет: *«В “Патетической оратории” я хотел выразить сокровенное тех людей, кто воспринимал Революцию как истинное обновление мира. Маяковский был одним из таких людей, но я не имел в виду именно его, и герой моего сочинения – Поэт, личность собирательная, идеальная».*

* * *

С приведённой цитатой мы приблизились к последнему необходимому моменту, без рассмотрения которого невозможно до конца осмыслить художественную суть «Патетической».

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.

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.

Надо полагать, что за воссозданной композитором столь «звёздной» панорамой стояли определённые реалии. Действительно, в 1957 году произошёл запуск *первого* искусственного спутника Земли, в 1959-м – *первой* автоматической межпланетной станции, что предвещало состоявшийся в 1961-м *первый* в мире полёт человека в космос. И всё это *впервые* было осуществлено в нашей стране, которая обрела тогда статус сверхдержавы, поскольку вокруг неё сложилась чрезвычайно представительная мировая социалистическая система.

Добавим к этому следующие факты (любопытно их точное соответствие только что отмеченным датам): в 1957 году было заявлено о «*полной и окончательной победе социализма*» в СССР, а в 1959-м – о начале «*развёрнутого строительства коммунизма*», что подготовило принятие в 1961-м Программы

КПСС, намечавшей построение коммунистического общества к 1980 году (тогдашний лидер торжественно возвещал: *«Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»*).

Всё это порождало у многих ощущение всемогущества страны и иллюзию лучезарной исторической перспективы. То, что когда-то провозглашалось на заре Советской власти, и то, ради чего было пролито столько крови, казалось бы, наконец-то становилось явью.

Вот что вызвало дух исключительного воодушевления и, пожалуй, высшее своё художественное выражение это получило в «Патетической оратории», написанной на стихи «трибуна Революции» Владимира Маяковского. В призме 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 и под названием «Нет! Не верим!»), где предвещалось крушение того державного монолита, о котором только что говорилось.

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

Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В.Маяковского «Мы не верим» (*«Темью истемня январский день»* вместо *«Темью истемня весенний день»*), 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.

Вслед за поэтом Свиридов утверждает здесь главное – мысль о необходимости полнейшего единства нации в критический момент истории. Ощущение монолитности обеспечивается использованием строго ограниченного круга средств: несколько характерно свиридовских декламационно-песенных попевок для горизонтали и аскетично-скупая палитра цепочки аккордов для вертикали (с акцентом на суровой патетике звучания различных видов двойной доминанты).

Партия солирующего баса ничем и никак не выделена в общем мелодическом потоке – это голос масс. Верхняя линия оркестра унисонной «тенью» следует за вокально-хоровой строкой, усиливая её, нижние его пласты густыми педалями и пульсирующими органными пунктами создают фундамент звукового потока.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны – глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи).

С другой стороны – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, и величаво-горестной патетике придан внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора «*Нет! Не верим!*» и в ещё более заострённом скандировании этих лейтреплик оркестром (смысл: «*Вечно будет ленинское сердце // kloкотать у Революции в груди*»).

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

Грандиозность запечатлённого здесь обряда погребения-клятвы и общая мощь звучания настолько исключительны, что жанровое обозначение («*Песня о Ленине*») воспринимается как сугубо символическое, объясняемое желанием автора подчеркнуть массовую природу происходящего. По сути же эта вокально-симфоническая миниатюра с полным правом может быть отнесена к ораториальному роду.

Сказанное подтверждается и тем фактом, что исходный замысел возник в процессе работы над «Патетической ораторией» – то первоначально была предполагавшаяся VI часть (впоследствии её заменил «Разговор с товарищем Лениным»). По своей жанровой специфике перед нами песня-кантата с гибкой строфикой, с интенсивным вариационным развитием и речевой свободой ритмического рисунка, что особенно ощутимо в вокальной линии солиста-трибуна. Так что более уместным представляется появившееся в одном из изданий название «*Песнь о Ленине*», что так соответствует эпической природе произведения.

Внутренний смысл его трагедийного звучания видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930–1950-е годы.

Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Приближался «*конец прекрасной эпохи*», если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского.

Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях «сталинской эпохи», имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигавшегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в «*Песне о Ленине*» сознанием того, что уходящее время было для страны ве-

ликим, могучим, грандиозным и несмотря ни на что вера в коммунистическую идею ещё жива. Вот почему траур перерастает в коде в поистине всепобеждающий гимнический апофеоз.

* * *

Помимо «Патетической оратории» и «Песни о Ленине», Свиридов ещё дважды обращался к поэзии Маяковского: до – в вокальном плакате «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (1957), после – в музыке к радиоспектаклю «Хорошо!» (1975).

Первое из этих сочинений он превращает в театрализованную сценку, в которой исполнитель выступает в трёх лицах: рассказчик, красноармеец и баба. Дразняще терпкие жанрово-характеристические краски («забористая» частушечная скороговорка) сменяется в конце ораторским назиданием героико-эпического склада.

В прямую параллель к рассмотренным выше «Патетической оратории» и «Песне о Ленине» в одном и том же 1976 году Свиридов пишет кантату «Ода Ленину» для чтеца, хора и оркестра (стихи Р.Рождественского) и «Балладу о гибели комиссара» для баса и фортепиано (стихи А.Прокофьева).

Преобладающе торжественное звучание кантаты («Ода..»!) свидетельствовало о ещё тянувшемся в середине 1970-х годов шлейфе постепенно угасавшей веры в коммунистическую идею. А вокальный опус фиксировал «арьергардные бои» за неё: сутью замысла становится здесь 19-кратная смена микроэпизодов с соответствующими перебивами настроения (от насторожённой затаённости до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от $\downarrow = 200$ до $\downarrow = 44$), динамики (от *ff* до *p*), типов интонирования (от скороговорки и *secco* до широких распевов и *legato*), и всё это при нескончаемых метрических и агогических колебаниях, что создаёт в целом ощущение чрезвычайной нервозности, сопровождающей неминуемо надвигающуюся катастрофу.

Последнее прикосновение Свиридова к теме Революции относится к 1980 году, когда он сделал хоровые обработки песен «Красное знамя», «Беснуйтесь, тираны!» и «Смело, товарищи, в ногу», обратившись, таким образом, к самым истокам главного события отечественной истории начала XX века. Вероятно, это было своего рода воспоминание о детстве и отрочестве композитора (1920-е годы), когда революционные песни звучали повсеместно и стали звуковым символом эпохи кардинальных преобразований.

* * *

Проследив эволюцию претворения историко-революционной темы в художественном наследии такого выдающегося её интерпретатора, каким являлся Георгий Свиридов, можно сделать вывод, что в силу отмеченных выше социально-исторических условий кульминационная фаза развёртывания данной темы приходится на вторую половину 1950-х годов. Это целый круг произведений, выступающий в обрамлении двух вокально-симфонических фресок «Братья-люди!» (1955) и «Песня о Ленине» (1960).

Как можно было убедиться, основной массив рассмотренных сочинений композитора был выполнен в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена стал высшим художественным сплавом социальной направленности. В качестве исторической параллели имеет смысл напомнить, что в музыкальном искусстве великий немецкий композитор считается наиболее значительным выразителем идеалов Великой Французской революции.

Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой посыл и гражданственно-публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования.

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

Чтобы причислить это произведение к рассматриваемому направлению, вполне достаточным следовало бы считать наличие массово-монументальных первой и последней частей, опоясывающих композицию аркой двух грандиозных фресок (Революция на марше и празднество победившего народа). В том же роде выполнена и сурово-гимническая III часть.

Однако не ограничиваясь этим, композитор вводит «инъекции» героико-эпического стиля и во все остальные разделы:

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

Совершенно уникальной особенностью свиридовского героического эпоса является то, что исключительный масштаб и грандиозность образов выводили звучание на едва ли не планетарные просторы и более того – возникало впечатление некоего вселенского действия.

Частично прорывы в подобное измерение достигались за счёт «количества», то есть благодаря циклопическим исполнительским составам, которые в идеале представлял себе композитор. И когда «Патетическая оратория» прозвучала на сцене Кремлёвского Дворца съездов в исполнении семи больших хоров, сведённых воедино (600 певцов), он с удовлетворением отметил: *«Я давно мечтал о таком исполнении оратории. Чтобы была вот такая многотысячная аудитория, сцена, огромный хор».*

Но, конечно же, прежде всего космизм ораториальных полотен Свиридова базировался на гиперболизме собственно музыкально-выразительных средств. В «Поэме памяти Сергея Есенина» законченным выражением глобально-титанической образности становится финал. Передаче сверхграндиозности служит исполинская величественность рельефа, предельно насыщенная фактура и чрезвычайная заторможенность движения.

Искомый художественный эффект рождается в синтезе этого монументализма, исключительной значительности произнесения и обрядовости, подчёркнутой нескончаемым колокольным перезвоном (лапидарные фразы хора возглашаются как сурово-жертвенные заклинания).

В «Патетической оратории» всечеловеческое *grandioso* сконцентрировано в крайних частях. С самого начала словно бы весь мир повергается в неслыханную оптимистическую катастрофу, в потрясениях которой рождается победный шаг обновлённой жизни. Ораторские кличи Поэта – это воззвание ко всему миру, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

Очень характерен второй эпизод баса (ц.5), где впечатление исключительности создаётся максимально укрупнённым интонированием солиста (позже оно

подкрепляется хорovým унисоном), непривычно звучащей вертикалью (многосекундовое заполнение трезвучной аккордики в сочетании с квартоквинтовыми созвучиями) и включением «вечной» окраски органа.

Этот космизм подхватывается в праздничных провозглашениях финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор возносит мистериальное действие в запредельные выси, создавая обряд славления Революции в масштабах всего человечества.

Колоссальность происходящего до высшей точки доводится в коде (ц.66), где могучие утверждения баса-трибуна сливаются в едином порыве с множеством голосов, как бы несущихся со всех концов земли, а выход к ощущению наднационального осуществляется во многом благодаря опоре на пентатонную основу.

* * *

Историко-революционная эпопея Георгия Свиридова складывалась в середине XX века, когда композитор безусловно верил в правоту Революции и был её вдохновенным певцом-глашатаем. Его лучшие создания, возникшие на данном этапе, в силу своей выдающейся художественной ценности несомненно являют собой подлинный «момент истины».

В последующем эпические образы появлялись у него изредка и носили они сугубо побочный характер (например, в отдельных из «Курских песен», в финале «Весенней кантаты» и в таких вокальных сочинениях, как «Голос из хора», «Русская песня», «Юным»).

И уже, как правило, никогда эти образы не приобретали былого размаха, мощи, титанизма – героическое и всенародное отошло на второй план, как неуклонно отодвигалась на задний план в творчестве Свиридова и историко-революционная тематика. Констатируя это, необходимо отметить и другое: с годами во многом изменив своё отношение к Революции, Георгий Васильевич подал нам пример объективного отношения к коммунистическому прошлому и к тому грандиозному эксперименту, который проделала его Родина. К концу

жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти, он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России.

Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчёркивал: *«Такие события, как революции и гражданские войны – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории».*

Литература:

1. Демченко А.И. Творчество Г.В. Свиридова. Лекции по истории музыки / Саратов, 2015.
2. Демченко А.И. Историко-революционная эпопея Георгия Свиридова середины XX столетия (произведения 1950-х годов и «Поэма памяти Сергея Есенина» / Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Сборник статей по материалам XI международной научно-практической конференции. Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова; Ответственный редактор: О.В. Немкова. 2015. С. 103-116.
3. Демченко А.И. Музыка XX века. Краткий экскурс на материале хорового творчества. Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2012.