

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 второй

«Livelier than all the living»?

One of the perspectives of mythopoetics of Soviet era music

The second essay

В предыдущем очерке в связи с памятной датой 150-летия со дня рождения В.И.Ленина был сделан общий обзор советской музыки, посвящённой этой знаковой фигуре отечественной истории XX века. Там же обсуждался вопрос мотивации масштабного развёртывания этой темы, что вылилось в большое и весьма значимое идейно-образное русло, именуемое художественной Ленинианой.

Но если первые десятилетия эволюции данной темы соблазнительно оправдать «правоверностью» большинства художников слова, цвета, звука, то ко времени с 1960-х годов, когда явственной стала их оппозиция к господствующей идеологии, ленинская тема продолжала плодотворно развиваться. Следовательно, в самом образе вождя революции было заложено нечто, по-

зволявшее активно питать творческую фантазию тех, кто чуждался догматов официальной доктрины.

Пусть доказательством этого послужат три выдающиеся партитуры, созданные полвека назад: оратории «Ленин в сердце народном» Р.Щедрина, «Миг истории» К.Хачатуряна и опера «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского.

* * *

Долгие годы находясь на посту руководителя Союза композиторов России и неизбежным образом контактируя с адептами господствующей тогда идеологии, *Родион Щедрин* сумел удивительным образом уберечься от политических компромиссов и, тем более, от какой-либо конъюнктуры в своём творчестве.

Пожалуй, единственное сомнение в этом отношении могла вызвать оратория «Ленин в сердце народном». Она создавалась в 1969 году, то есть в приближении к столетней годовщине со дня основателя Советского государства. Но когда внимательно всматриваешься в смысловые контуры этого произведения, осознаёшь, что никакой «игры в поддавки» с властью здесь нет.

Композитор самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определённом витке истории нашей страны исходило из самых искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековечной беспросветности и закабалённости. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения.

Оратория Р.Щедрина «Ленин в сердце народном» стала самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в её названии.

Масштабам этого претворения соответствует многообразие художественного содержания, основной идейно-смысловой комплекс которого расслаивается на три линии.

Первая из них (инструментальная) экспонируется в оркестровых эпизодах I части (Вступление и *Lamento I*): сурово-эпический склад, декламационно-призывная «жестикуляция», время от времени драматические всплески с прорывами почти пронзительной тоскливости – таковы основные очертания этой скорбно-патетической образности.

Самостоятельное и завершающее своё развитие она получает в V части (Симфония). Картина всеобщего траура запечатлена в жанровом характере пассакальи – скорбная процессия грузно шагающих, нарочито несогласованных патетических линий оркестра (это «разноречие» свободного контрапункта призвано передать горестную разлаженность, протрационность состояния).

Жанровость образа дополняется изобразительными элементами: во-первых, для воплощения картины шествия используется многократно апробированный в музыке принцип динамической волны (нарастание – спад, словно бы приближение к наблюдателю и удаление от него); во-вторых, отмеченная в оркестровых эпизодах I части «жестикуляция» преломляется здесь в виде вздымающихся ввысь реплик-жестов, как бы передающих движение воздеваемых к небу рук, застывающих в скорбной мольбе-заклинании.

Вторая линия (хоровая) является, пожалуй, стержневой по своей значимости в формировании общего облика оратории. Это сфера всенародных плачей и причетов, которые составляют основное содержание I и III (*Lamento II*) частей и которые представлены чрезвычайно многообразно:

- как медлительно-сдержанные причитания-речитации (начальные эпизоды I и III частей);

- как быстрые и обнажённо горестные никнущие ниспадания хоро-вых голосов (ц.2 из I части – своеобразное фугато-оползание фактуры сверху вниз на краткой варьируемой попевке);
- как суровый и подчёркнуто мужественный причет с протестую-щей интонацией (в цц. 5–6 той же части находим ещё одно сво-бодно выстроенное фугато на кратком причетном обороте, на этот раз восходящем снизу вверх);
- и как, наконец, архаизированные заплачки с красивыми, тонко хроматизированными линиями (с ц. 27 в III части непрерывные перекомбинации шестиголосных *ostinati*, составленных из *divisi* сопрано, альтов и теноров).

Однако при всём обилии оттенков, в любом своём варианте сфера пла-чей и причетов неизменно выдержана в строго эпическом строе, который во-обще определяет тонус данного произведения.

В ходе развёртывания этого плаче-причетного излияния возникают до-полнительно ещё три образные грани, которые стоят несколько особняком:

- состояние анемии, протрационности в жутковато-призрачной, полуфантастической тишине (сонорный эпизод «*Не стало това-рища Ленина*» – ц.3 I части);
- состояние горестного, насторожённо-напряжённого оцепенения-ожидания (кодетта III части);
- покойно-эпический распев в мягко-поступательном движении сказывания (*solo* альтов в развитии первого эпизода III части).

Последняя из отмеченных образных граней прямо предвосхищает тре-тью линию ведущего идейно-смыслового комплекса, которая своим «моно-польным» развёртыванием в VI части (Эпилог) завершает ораторию. Её пря-

мое предназначение – снять воздействие скорбно-ламентозных эмоций, обрисовать умиротворение всенародного состояния.

Осуществляется это посредством нейтрализации эмоциональной окраски (особенно отчётливо проявляется в мажоро-минорной вибрации как мелодической строки, так и хоровой вертикали) и благодаря вариантной многоповторности ласково-баюкающего напева-фразы.

Однако есть в этой колыбельной-поминовении и более глубинный смысл. Уже в звучании скорбно-патетической и плаче-причетной образности (первая и вторая линии) нетрудно было заметить тяготение к вневременной окрашенности. Эта тенденция находит окончательное выражение в финале, в чём и состоит прежде всего его итоговая функция.

Такая объективация происходит на основе синтеза архаично-крестьянской интонационности (она основана на инициативном развитии древних закличек-приговоров) и чисто современных звуковых ощущений, но, может быть, более всего ввиду опоры на особый строй мелоса – мечтательно-упоительного, манящего в бескрайние высоты, возносящего в беспредельность. Впечатление исчерпывающего умиротворения особенно ощутимо в завершающей каденции контральто *solo* (без хора), в своих воспаряющих звучаниях окончательно растворяющейся в беспредельности Вечности.

Будучи по природе своей концепцией чисто романтической, оратория Щедрина базируется на одном из краеугольных камней подобной эстетики – принципе антитез. Выражается это в резко поляризованном сопоставлении стремления к общенародному, несколько абстрагирующему и вечностному (в основном идейно-смысловом комплексе) и тенденции к локально-характеристическому, специфически-индивидуализирующему, событийному с подключением специфики документального репортажа (побочная образная сфера во II и IV частях).

Во II части («Рассказ краногвардейца Бельмаса») такая направленность определяется уже во вступительном эпизоде – и в подчёркнуто звонкой, бодрой «зоровой» фанфарности армейского типа, и в несколько «бубняще-псалмодирующем», открыто речевом интонировании баса *solo*.

Тонус основного раздела (с ц.15) определяют изобразительно-иллюстративные движения оркестра с неясно-возбуждённым (поначалу даже таинственным) бегом взвихренных линий и неожиданными вторжениями резко-драматических вспышек (воплощению подобной атмосферы превосходно служит избранная здесь манера фиксированной алеаторики).

На гребне этого стремительного звукового потока излагается вокальный «репортаж с места происшествия», построенный на интонациях взволнованной, «спотыкающейся» угловато-патетической речи, с каждым новым этапом повествования всё более бурной и смятенной, вплоть до экстатической кульминации на утверждении-заклинании «*Ленин жив!*» (святая «неправда» латышского стрелка).

Ещё специфичнее по музыкальному колориту и характеристичнее по образности IV часть («Рассказ работницы Наторовой»). Уже во вступительном *solo* флейты зримо обрисован портрет женщины особого типа – услужливой, неуёмной, непоседливой, по-мальчишески остроглазой и, несмотря на возраст, сохраняющей инфантильную непосредственность и любопытство.

Партия колоратурного сопрано (симптоматичен избранный тембр), продолжая линию флейты, основана на характеристической речитации – дробной, «частой» по ритмическому рисунку и непрерывно изменчивой по интонационному облику (в частности немалую долю характеристичности придают многочисленные форшлагги в вокальной строке). Оркестровый фон, вполне соответствуя специфическим качествам вокального повествования, выступает с чисто изобразительными функциями.

В целом этот рассказ, сотканный из множества граней, имеет весьма определённую траекторию, созвучную смыслу происходящего: от суетливо-деловитого возбуждения в начальных эпизодах через задумчивость и осмысления к опечаленности и никнущим интонациям завершающего эпизода-заплачки...

* * *

Будучи однофамильцем и племянником великого Арама, московский композитор *Карэн Хачатурян* сумел на том же поприще вписать целый ряд достойных страниц в летопись отечественного музыкального искусства. Достаточно назвать его Вторую и Третью симфонии, Скрипичный и Виолончельный концерты, полный озорного жизнелюбия и остроумия детский балет-буфф «Чипполино».

Среди его масштабных партитур особенно выделяется оратория «**Миг истории**» (1973), которую Е.Долинская, автор монографии о композиторе, справедливо относит к числу его «*самых значительных и новаторских сочинений*» (3, 102).

Это произведение явилось творчески взволнованным, очень искренним откликом К.Хачатуряна на один из эпизодов революционного прошлого, связанный с покушением на В.И.Ленина и его последующей болезнью. Оценивая ораторию в контексте советского музыкального искусства тех лет, следует признать, что в ней получило сильнейшее выражение конфликтно-драматического начало, и она явилась одним из самым радикальных претворений характерных для того времени документалистских тенденций.

Её либретто целиком составлено из различных хроникальных свидетельств 1918 года: Воззвание ВЦИК (Всероссийский Центральный исполнительный комитет), официальные бюллетени о состоянии здоровья вождя, бе-

седы с доктором, письма красноармейцев, просьба Ленина не беспокоить персонал расспросами – разумеется, всё это прозаические тексты.

Чрезвычайно оригинальна и драматургия произведения: оно строится не по привычному в таких случаях принципу контрастных перебивов образных планов, а на постепенном «перетекании» конфликтно-драматической стихии в русло нравственно-психологической проблематики. Этой особенностью драматургии полностью отвечает композиционный замысел, так как по смысловому облику и архитектурному решению оратория производит впечатление единой гигантской волны (части идут без перерыва).

Она стремительно взмывает к кульминационной зоне, где находит выражение чувство боли и возмущения в его сопряжении с первичной реакцией, в которой смешиваются эмоции подавленности, растерянности и настроение твёрдости, мужества. Затем следует длительное ниспадание-успокоение – здесь передаётся вторичная реакция с более спокойным осмыслением случившегося, и происходит постепенная стабилизация пульса всенародной жизни.

Первый отрезок этой драматургической волны (её взлёт) охватывает I и II части, в которых конфликтно-драматический строй доведён, пожалуй, до максимального своего выражения.

I часть даёт запечатление быстро нарастающей катастрофы, рисуемой в романтически-гиперболизированных красках:

- зловеще наползающие, смятенно-экспрессионистские линии струнных;
- тревожащие, полумистические звоны и щёлканья ударных;
- возбуждённо-заострённые, зигзагообразно мечущиеся вниз и вверх «синусоиды-молнии» высоких деревянных;
- жёсткие и угловатые вторжения кластерной аккордики медных.

Дополнительно атмосфера исключительной напряжённости создаётся непрерывной сменой сонорных фактур, резкими динамическими перепадами (от *pp* к *ff*), чередованиями насторожённых выжиданий и бурных, туттийных алеаторно-шумовых «взрывов».

Этот разрастающийся оркестровый шквал катастрофичности неудержимо несётся к завершающему эпизоду хора и чтеца. Нагнетание сигнального пульса в основном разделе («морзянка» челесты и гулкой «телетайпный» ритм литавр на большесептимовой интервалике) с непреложностью абсолютной необходимости подготавливает вступление хора с призывом-кличем «*Всем, всем, всем!*», а затем – чтеца с «газетным» сообщением на фоне тревожного, диссонантного скандирования хора и пугающих ударов оркестра. Всплеск всеобщего страдания, гнева, протеста венчает I часть (народ узнаёт о случившемся).

С этой критической точки начинается II часть, посвящённая раскрытию сложной социально-психологической ситуации. Её характеризует столкновение двух полярных образных пластов: смятение, страх, отчаяние – твёрдость, мужество, воля. Противоборство этих начал развивается в два этапа.

Первый открывается обрисовкой образов деструкции: ирреальный бег разорванных линий струнной группы (с множественными *divisi*) на изломанно-хроматизированных интонациях в атональной среде производит впечатление тревожных мерцаний, «блуждающих огней» в inferнальной метели.

В этот алеаторно-сонорный вихрь распада вторгаются призывные, сурово-драматические речитации хора (ц.5). Его твёрдые, унисонно-монолитные реплики – олицетворение уверенности, собранности, сдержанности (вздымающиеся волны патетического лозунга «*Ответим террором!*»). Начиная с хорового фугато (ц.9), эта линия становится доминирующей и сопровождается только отдельными бликами и всплесками-завихрениями (высокие деревянные и трубы), которые напоминают о состоянии паники.

Второй этап (ц.12) открывается новым приступом смятения и страха: драматически-ирреальное скерцо распада достигает предельной взбудораженности и нервной активности (теперь в создании вихревого потока наряду со струнными участвуют и другие оркестровые группы). Тем активнее, твёрже, императивнее утверждаются в хоровых голосах образы стойкости, мужества – и в конце части им удаётся окончательно вытеснить смятенные настроения.

Второй отрезок рассматриваемой драматургической волны (ниспадение–успокоение) охватывает III, IV и V части, которые по объёму значительно превышают первые две и резко противопоставлены им по темпу (*Largo*, *Adagio* и *Largo* на смену *Agitato* и *Vivace*). Линия остывания скорбно-горестной лавы проходит соответственно числу частей три последовательные фазы.

Первая из них (в III части) наполнена хоралами-плачами женских голосов, настроение здесь всё время балансирует между реквиемной ламентозностью (почти прощание-стенание) и сдержанно-суровой печалью. Реминисценции «морзянки» (теперь в тембрах трубы и флейты) вновь и вновь напоминают о причине народной скорби.

На второй фазе (IV часть) хоровое пение, оставаясь ведущим фактором повествования, опирается на стилистику протяжного русского распева, раздумчивого, простого, душевного и главное – эпически-покойного и просветлённого. Внедрение в этот народный сказ-вокализ ударной строки (чаще всего – дробь малого барабана) и предшествующий ему императивно-воинственный хорал медных (оркестровое вступление) вносят в звучание соответствующие локальные штрихи, подчёркивающие «воинскую» специфику данной части («Из письма красноармейцев 5-й роты»).

Третья фаза (V часть) завершает генеральную линию всеобщего успокоения окончательным высветлением колорита (умиротворяющие, мягко-

лучезарные звучания тихого и прозрачного по фактуре хорала), а введённые здесь звончатые эффекты (колокола, вибрафон, челеста) создают ощущение пленэрности, долгожданного прорыва к свежему «воздуху» катарсиса, пронизанного бликами тёплого света.

Оратория «Миг истории», являясь одним из лучших воплощений народного отклика на известие о ранении В.И.Ленина, очень примечательна и с точки зрения эволюции трактовки рассматриваемой темы. И не только в отношении зримой наглядности перерастания конфликтно-драматического направления в нравственно-психологическое. Весьма осязаемо здесь отразился существенный жизненный принцип изживания остропротиворечивых и трагедийных моментов через доведение их до предела («катарсис через экстремум»).

С подобным феноменом приходилось встречаться и раньше: например, в группе трагедийных сочинений конца 1950-х годов. Одно из них – «Нет, не верим!» Георгия Свиридова – сходно по сюжетному стержню с произведением Карэна Хачатуряна (в свиридовской кантате использовано стихотворение В.Маяковского, также связанное с покушением на вождя). В то же время сопоставление этих опусов лишней раз убеждает: каждый исторический этап в соответствии с присущими ему идейно-эстетическими нормами вносит свои особые коррективы в интерпретацию тождественного принципа.

Не вдаваясь в развёрнутую характеристику всех разночтений, ограничимся указанием только одного, способного подчеркнуть различие между близкими по степени напряжённости и динамизма героическим эпосом второй половины 1950-х и конфликтно-драматическим направлением следующего художественно-исторического этапа: если Свиридов рисует абсолютную монолитность нации перед лицом всеобщей трагедии, то Хачатурян в материале той же ситуации раскрывает разные типы реакции, до предела

усиливая тем самым психологическую противоречивость в восприятии события и остроту его переживания.

Говоря об этих отличиях, мы неизбежно выходим на ту специфическую особенность художественного творчества, которую определяют понятием *аллюзия*. Подразумевается тот факт, что воспроизводимое в формах искусства то или иное событие прошлых эпох сознательно или интуитивно интерпретируется, исходя из состояния и потребностей актуальной действительности своего времени.

Что касается рассматриваемой оратории, то она рождалась на гребне 1960-х годов, которые принесли резко выраженные перемены в умонастроениях общества, включая стремительно нараставшую оппозиционность. Однако вызванный этой «бурей и натиском» высокий «градус» конфликтного напряжения к началу 1970-х потребовал определённой разрядки, отката в сферу более спокойных и уравновешенных проявлений. Именно такую траекторию смены координат и воссоздаёт в своей сюжетной драматургической канве «Миг истории».

Угадывается в этом произведении и глубинное измерение, позволяющее говорить об определённой философской идее. Поднимаясь над вербально-сюжетным «экстерьером» либретто, можно ощутить таящееся в музыке вневременное обобщение: сотрясающий всё и вся некий грандиозный катаклизм, вызывающий ситуацию хаоса и разброда, и последующая стабилизация состояния национальной жизни.

* * *

Уникальность оперы украинского композитора *Марка Карминского* «Десять дней, которые потрясли мир» (1970) состоит прежде всего в том, что для отечественной музыки здесь была достигнута, пожалуй, максимальная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Предопределена

эта концентрация удачно выполненным либретто (В.Дубровский), которое также для своего времени было совершенно уникальным. Дело в том, что весь текст основан на фрагментах из книги Д.Рида, манифестов, листовок, телеграмм 1917 года, речей и писем В.И.Ленина, а также эпитафий Марсова поля.

В либретто ряда опер последующих лет использование документальных материалов становится обычным явлением. Можно напомнить такие произведения, как «Июльское воскресенье» В.Рубина (1970), «Лейтенант Шмидт» Б.Кравченко (1972), «Петр I» А.Петрова (1975), «Наш Гайдар» К.Волкова (1978). Однако ни одно из них не может быть сопоставлено с рассматриваемой оперой в отношении насыщенности историческими свидетельствами.

В ходе свободного монтажа отобранного материала сложилось совершенно самостоятельная литературная канва. Достаточно сказать, что в либретто «Десяти дней» нет ни одного совпадения с хроникой Рида, а Пролог, 3, 8, 9 и 10 картины совершенно не связаны с книгой. Инициативность создателей оперы в данном случае была поставлена на службу единственной цели: опираясь на конкретные документы, выявить и подчеркнуть захватывающую драматическую патетику воссоздаваемого исторического момента.

Для этого был проведен тщательный и целенаправленный отбор материала. В либретто вошли наиболее сжатые, упругие по ритму, взрывчатые по смыслу фразы, реплики, отдельные слова. Для акцентуации подобных качеств авторы посчитали возможной даже переработку исходных текстов и переработку порой весьма основательную.

В целях концентрированной подачи материала постоянно допускается свободная перекомпоновка высказываний: так, три дня дебатов II съезда Советов спрессованы в одну ночь и совмещены с откликами на переворот 25 октября, высказывания двух ораторов на этом съезде соединились в вы-

ступлении эсера, слова солдата на митинге в петроградском цирке «Модерн» с купюрами и изменениями перешли в обращение 3-го оратора на фронте и т.д.

Окончательное оформление отобранных текстов шло по линии дополнительной динамизации, усиления их «ударного» воздействия. Осуществлялось это главным образом за счёт многократных повторов ключевых по смыслу реплик (прежде всего в партии хора). Вот несколько показательных примеров:

Один из опорных разделов 1-й картины (цц.34-40) 22 раза пререзывается лейткличем хора *«Ленин в Смольном!»*;

в 5-й картине текстовая комбинация *«Слушайте! Слушайте! Слушайте! Пролетарский Петроград в опасности!»* повторяется 7 раз и, кроме того, включаются варианты;

в 7-й картине текстовый, он же и музыкальный рефрен *«Смольный весь дрожал!»* собирает в себе исключительное напряжение сверхдраматического момента – эта реплика рассредоточивается по звуковому полю и, повторяясь 14 раз, «отрубает» друг от друга эпизоды разворачивающегося действия.

Приведённые иллюстрации показывают, что в подобной обработке словесный материал начинает приобретать чисто музыкальную ритмику и фоническую окраску.

Тотальный документализм и открытая публицистичность вербальной канвы повлекли за собой ту новаторскую трактовку жанра, к которой композитор стремился совершенно сознательно: *«Мне представлялось, что для воспроизведения на оперной сцене той неудержимой динамики, которая неотделима в нашем сознании от образов революции, нужно решительно отойти от условно-традиционных форм»* [5, 21].

Результат этих устремлений мог на первых порах привести в некоторое замешательство. Здесь в своего рода запредельном варианте возрождались

принципы большой исторической оперы. Запредельность состояла в требовании гигантских артистических сил (свыше 100 персонажей с индивидуализированными партиями, огромный хор и оркестр).

Например, в постановке Национального театра (Прага, 1972) было занято около 400 исполнителей, три хора, объединённый оркестр театра имени Сметаны и оперной труппы Национального театра. Базируясь на подобном исполнительском фундаменте, делается попытка воссоздать колоссальный размах революционных событий, происходящих в масштабе всей России.

Однако ещё больше озадачивал жанровый облик произведения, в котором соединились признаки оперы, оратории, драматического театра и кинофильма. Варианты решения оперы о крупном историческом событии могут быть различными. Среди них полное право на существование имеет и тот, который претендует на обобщение эпохального явления во всей его грандиозности.

В таком случае интересы достоверного моделирования предполагают в качестве необходимого условия ту многонаселённость и тот колоссальный размах, которые отличают рассматриваемое произведение. Справедливость данного вывода доказывается появлением в том же 1970 году во многом аналогичных опытов: «Опера на площади» М.Зариня и опера Э.Лазарева «Революцией призванный».

Что касается характеристики сложного жанрового конгломерата, то теперь совершенно очевидно: при всей новизне гражданственного содержания, при всей активности процесса ассимиляции особенностей ораториального письма, приемов драматического театра и кинематографа «Десять дней» – несомненно, опера или, по меньшей мере, прежде всего опера (так же как и названные сочинения Зариня, Лазарева).

И всё, что привнесено в неё извне, а также воспринято от традиций большой исторической оперы, направлено на раскрытие конфликтно-

драматического содержания. Жанр социальной народной драмы «очищен» здесь до предела, поскольку исключены побочные линии, жанровые и лирические отстранения и весь смысл произведения сосредоточен на обрисовке прямого столкновения сил революции и контрреволюции.

* * *

Однако мыслимо ли на столь протяжённом музыкальном пространстве предотвратить появление эпизодов, снимающих динамическое напряжение? Рассмотрим моменты возможной статики, которые заложены в самом характере происходящего в Прологе и в 8-й, 9-й, 10-й картинах, составляющих эпилог оперы.

Пролог и 9-я картина вводят в мир ленинской мысли, 8-я картина – траурная процессия, 10-я – апофеоз революции, то есть медитативность, скорбь и славление, которые чаще всего трактуются в адинамическом ключе. В истолковании этих состояний и продемонстрирован с полной очевидностью метод драматической характеристики, предлагаемый Карминским.

В Прологе Ленин один, накануне Октябрьского восстания. Но во всей этой развернутой сцене только краткая вступительная тема отмечает атмосферу монологичности и мысли как таковой (сосредоточенность унисона виолончелей и контрабасов, излагаемого в протяжённых длительностях с широкими диатоническими ходами). С первых же реплик вождя обнаруживается отсутствие даже намёка на раздумье «в себе». Излагаемое звучит как обращение, с открыто публицистическим посылом.

Вслед за тем в преодолевающем продвижении восходящих оборотов вокальной партии воссоздано волнообразное «разматывание» потока мысли-речи. Типичное для речитативного письма «Десяти дней» напряженнейшее «завоевание» регистровых высот дополняется не менее характерной повышено-импульсивной ритмикой, причём необходимо отметить удивительную

изобретательность композитора в имитации речевого потока, предельную скрупулёзность и ювелирную филигранность в фиксации озвучиваемого голоса.

В последующем развертывании ленинской мысли-речи (цц.7, 10) исходное ядро непрерывно развивается с усилением напряжённости интонационных восхождений-завоеваний, с активизацией декламационного ритма, в частности благодаря настойчивому внедрению острой пунктирности, подчёркивающей нагнетание решимости, волевой устремлённости. Таким образом, мысль предстает не просто динамичной, но и в полном смысле действенной.

Оркестровая партия здесь, как и в других подобных эпизодах, обнажает драматический нерв вокального высказывания. В Прологе основную в этом отношении роль берёт на себя тематизм, прерывающий спокойное течение начального эпического зачина (ц.1). Внешне очень простой (быстрое колебание двух разных терций уменьшённого септаккорда), он заставляет насторожиться, вслушаться. Непрерывная вибрация неустойчивости хорошо передаёт безостановочный бег, нескончаемое движение вперёд. Стремительное вышагивание, неумолимая мерность регулярного ритма напоминает биение времени.

И действительно, этот музыкальный образ задуман как символ неотвратимого хода Истории, своего рода «маятник революции» (в спектаклях Донецкого оперного и Пражского национального театров маятник стал важным атрибутом сценографии). В различных интонационных и темповых вариациях он в полном смысле слова пронизывает оперу в целом, сохраняя безусловную узнаваемость (прежде всего благодаря неизменному ритму и отрывистой артикуляции).

В Прологе, то вырываясь на первый план, то переходя в фон, *ostinati* «маятника революции» занимают огромное пространство (например, только

с ц.1 раскачивание его терций идёт на протяжении 56 тактов). Так с самого начала заявляет о себе характерная черта «Десяти дней» – длительное пребывание в одной ритмофактуре. Это позволяет при поддержании внутреннего динамизма сосредоточиться на восприятии произносимого в вокально-хоровой линии.

Рассмотренный мотив – одно из выражений «мотора» революции, для материализации которого используются имитации деятельного перестука различных механизмов, воспроизводятся всякого рода токатные формулы. С введением отмеченного двигательного пласта устанавливается столь свойственная данной опере атмосфера звукового документализма.

Другая важнейшая музыкальная реалия революционной эпохи связана со всевозможными видами сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной. Композитор отнюдь не стремится завуалировать природу этого семантического слоя и нередко подчёркивает первородную силу «натуры», взятой в её самом элементарном качестве.

Третий компонент документально-звуковой стихии – разного рода оркестровые *tremoli* (преимущественно в нижнем регистре). В смысловом отношении их амплитуда простирается от обрисовки «подпочвы» происходящего (глухое урчание, неясный шум) до воссоздания картин бушующего потока Времени (неистовое бурление, катастрофическое клочотание). В любом своём проявлении с введением этого средства в звуковую волну вливается разной степени напряжение.

Скажем, в Прологе тенью следующие за вокальной речитацией облигатные вибрирующие педали оркестра вносят особое натяжение, дополняемое диссонирующей интерваликой и усиливаемое волнообразными *crescendi*. В коде биение терций «маятника революции» выступает в сопряжении с импульсивным движением тремолирующего баса, и ладового разноречия двух линий достаточно, чтобы сообщить звучанию явственно конфликтную окра-

ску. Используемая при этом подчёркнутая диссонантность также является неизменным свойством музыкального высказывания, по-своему раскрывающим дух социального разлома.

В указанных линиях документально-звуковой атмосферы, как правило, сосредоточивается основная энергия действенности и конфликтности. Постоянные интонационно-ритмические и фактурно-динамические нагнетания этой энергии придают драматическому движению особую целеустремлённость непрерывающегося «приливно-отливного» колыхания.

В свою очередь, сами эти нагнетания подчинены определяющей закономерности композиционного развития: нарастание активности жизненного поиска, переданного в процессуальных формах (на декламационной основе), завершается обретением результирующего состояния (в опоре на яркий мелодический рельеф). Вследствие этого архитектура сцен складывается обычно в рондальные формы оригинального склада.

Оригинальность состоит в усложнённом и совершенно свободном преломлении запевно-припевной структуры. Иными словами, почти никогда сцена не открывается рефреном, он появляется в завершение «куплета». Будучи итогами-кульминациями, «припевы» всегда представляют собой хоревые или оркестровые эпизоды.

Запечатлённые в них результирующие состояния не имеют ничего общего со статическими откатами. Напротив, постепенное *crescendo* динамизма в «запевах» приводит как бы к взрыву – действенно-драматическая энергия словно вырывается на свободу, превращаясь в концентрированный сгусток.

В Прологе подобными «припевами»-сгустками становятся три хоревые эпизода (ц.6, 8, 11) и оркестровая кода (ц.12), в которых подытоживается развитие ленинской мысли-речи. В первом из них, продолжая сказанное вождем и усиливая смысл произнесённого им, хор вступает с новым текстом,

мощно и повелевающе провозглашая: *«Нельзя ждать! Можно потерять всё!»*.

Как обычно это будет и впоследствии, на смену безусловной процессуальности предшествующего нагнетания (сложно хроматизированный, по существу говорно-внетональный рисунок вокальной партии) приходит действенная простота «ударных» оборотов, интонируемых в тонально ясной среде. Композитор апеллирует к первозданной энергии самых элементарных попевок, раскрывая напряжённость всенародного клича при помощи кварты с малосекундовым натяжением. Сигнальная природа этого тематизма подчёркнута дублировками медных (репетиции триолей и шестнадцатых).

Аскетизм, пафос самоотречения, явственные и здесь, в полной мере обнажаются во втором эпизоде (в звуковедении параллельными квартами), где автор вовсе не ограничивается динамизированным проведением «темы призыва» (к сопрано и тенорам присоединяются альты и басы). Эхообразное усиление ключевых реплик дополняется фрагментами прямого фактурного умножения сольной партии. Массированное произнесение особо значительных слов (*«История не простит революционерам, которые могли победить...»*) выполнено в манере, прямо повторяющей сложно-хроматизированный интонационный рисунок и чисто речевую, тонко детализированную ритмическую комбинаторику *solo*.

Третий эпизод становится следующей ступенью нарастания напряжённого возбуждения, в том числе посредством темпового сдвига (вообще на протяжении Пролога, даже не учитывая начального *Moderato*, пульс времени постепенно ускоряется, особенно к концу).

Оркестровая кода (ц.12) завершает развертывание и динамизацию материала «припевов» его окончательным формированием в «лейттему борьбы». Будучи одной из самых ярких в опере, она в различных ситуациях характеризует и образ Ленина-революционера, и образ самой революции, объе-

диняя их на вершинах драматического развития в неразделимое целое. Её центральное положение совершенно естественно и потому, что она представляет собой сгусток жизненного напряжения, волевой устремлённости, позитивной экспансии.

«Лейттема борьбы» вбирает в себя и передаёт в самых обобщённых формах характернейшие для документально-публицистического стиля данного произведения ораторскую декламационность, призывную сигнальность и энергию *tremolo*, в котором отражается конфликтный тонус основного диссонанса (здесь малая секунда). Для облика этого тематизма важны «ощетившаяся» окраска (на подчёркнутом выявлении фригийского наклонения), резкость и стремительность темпоритмического выражения, форсированная звуковая атака (при общем *fff* каждая нота сопровождается акцентом).

Именно отсюда берёт свое начало главная для оперы стихия действенно-динамических преодолений, реализованная в параметрах революционно-пролетарской образности, основные качества которой представлены с полной наглядностью и находящих своё выражение через связь с боевой рабочей песенностью, через героический склад интонирования, через чеканную маршевую поступь, через движение в контурах уменьшённых ладов и т.д.

* * *

Подробность рассмотрения Пролога была продиктована тремя соображениями. Во-первых, здесь с полной очевидностью предстаёт сам творческий метод: мысль, предвосхищающая потенциальное действие в будущем, оборачивается в музыкальном воплощении уже собственно действием, реальным драматическим состоянием.

Во-вторых, эта мысль, действенная сама по себе (в тексте ленинской статьи, написанной 24 октября, сформулирована программа революции и

план восстания), является толчком ко всему последующему в опере, переходя в конкретное социальное противоборство.

И наконец – в начальной сцене экспонируется то ядро музыкально-динамических типов образности, которое определяет облик произведения и монополюльно развивается на всём его протяжении.

В трёх последних картинах, которые составляют эпилог, преодоление возможной статики осуществляется иначе, по-новому. Характер 8-й картины («Красные похороны») с точки зрения трактовки соединяет черты двух типов образности – героико-трагедийной и героико-эпической.

От первого типа здесь идёт открытая патетика гражданской скорби – такая окрашенность связана, пожалуй, прежде всего с акцентуацией повышенной IV ступени: например, во вступительном материале она вводится в состав гармонии, которая становится сквозной для данной картины, а в основной теме – в качестве самого характерного мелодического оборота.

Не столь явственная поначалу эта окрашенность обнажается в повторных, динамизированных проведений данного тематизма (цц.368, 395), где предельность выражения (*fff*, полные *tutti*, заострённые контрапункты) приводит на грань аффектации – подобные проявления в сфере ведущего материала дополняются ламентозными стенаниями в оркестровом эпизоде ц.362 и кричаще-стонущей кульминацией хорового вокализа-плача ц.391.

С героическим эпосом 8-ю картину сближают черты грандиозности общенационального поминовения (гиперболизированная фресковость, монументальная декоративность) и особый характер монолитности всенародного состояния (единство образной структуры, выдержанный от начала до конца темп, массивные оркестровые дублировки хоровых и даже вокальных партий).

С целью наибольшего воздействия композитор включает все наличные ресурсы выработанного музыкальным искусством комплекса средств запе-

чатления погребальных процессий – от тональности *b-moll* и завершающего *morendo* до особого композиционного оформления: массовое шествие прослаивается декламационно-аризными надгробными речами ораторов.

Замысел 9-й картины («Бессонная ночь Ильича»), сходной с Прологом по сюжетной ситуации (Ленин вновь наедине со своими мыслями), убеждает в том, что М.Карминский не прошёл мимо опыта VI части «Патетической оратории» Г.Свиридова. Аналогии, начинаются с выбора подчёркнуто проблемного текста (из ленинских статей последних лет), касающегося трудностей революции, её глубинного смысла.

Близость творческого метода обнаруживается в том, что при достаточном внутреннем разнообразии этот монолог наделен законченным единством, которое определяется господством одного состояния (углублённо-сосредоточенное раздумье-рассуждение) и цементирующей ролью начальной темы-зерна (из неё произрастает всё последующее).

И наконец, главное: здесь достигнута ещё бо́льшая, чем у Свиридова, степень динамизации интеллектуального процесса (он, кстати, также протекает в форме волнообразного развертывания).

Подобное ощущение отчасти рождается благодаря тому, что вначале Карминский вводит в мир мысли нелегкой, но достаточно спокойной и уравновешенной (в экспозиционном изложении тема звучит в духе лироэпического распева, отдалённо напоминая вступительные такты Пролога).

Однако уже в рамках первой драматургической волны с вступлением голоса начинает проявляться с трудом сдерживаемый драматизм – см. в движении консонантного, но углублённого по характеру двухголосия будоражащие всплески сложных гармоний типа большого мажорного септаккорда с расщеплённой квинтой.

Вторая фаза развития (ц.402) открывается введением варианта темы, который мелодически отличается обнажением эмоциональной напряжённо-

сти, а фактурно – возволнованно-оживлёнными фигурациями нижних голосов.

Ещё отчетливей беспокойно-возбуждённые вздымания медитативных порывов обрисованы в вокальной партии, где осуществляется постепенный переход от напевно-ариозной речитации к озвученной патетической декламационности (сопровождается усилением динамического уровня и сдвигом в верхний баритональный регистр).

На вершине активизирующегося потока (ц.404) тема-вариант приобретает героический облик благодаря утвердительно-императивным кличам труб, заострению пунктирного ритма и политональным сопряжениям.

На третьей волне (ц.405) драматический тон достигает высшей остроты. Вокальный рисунок вновь приобретает обобщающую распевность, однако теперь всё в ней основано на открыто сигнальных интонациях, которые своей «металлической» жёсткостью и чеканностью призваны подчеркнуть бескомпромиссную констатацию суровых фактов (*«Революция есть невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»*). Скорбный, тяжёлый шаг оркестровых басов, «скрежет» диссонирующих напластований вскрывают подтекст чрезвычайно напряжённых вокальных произнесений.

Эта пассакальность вырывается наружу в инструментальной кульминации (ц.407) уже в совершенно трагедийных очертаниях (высший регистр, максимальная динамика, публицистические зывания дважды пунктирного ритма). После временного отката на четвёртой фазе (ц.409, основная тема возвращается почти в исходном виде) в заключительном разделе (ц.413) происходит итоговое нагнетание с включением взволнованно-возбуждённой патетики темы-варианта, драматических кличей из второй драматургической волны, пассакального материала общей кульминации, что подводит к финалу.

Здесь возникает ещё одна переключка с Прологом. Но если тогда динамизм ленинской мысли вызывал отклик хоровой массы неоднократно, то теперь значительное расширение монолога вождя порождает и укрупнённый ответ в масштабах целой картины.

Хор подхватывает те слова Ленина из предшествующей сцены, которые были обращены в будущее, воспроизводя их в могучем всенародном умножении (декламационное претворение основной темы 9-й картины и одновременно проведение её в исходном облике в оркестровых голосах, а с ц.427 привлечение и темы-варианта).

Вместо предполагаемого апофеоза звучит сверхдинамичная токката революции – именно в этом смысловом решении и состоит новый, не встречавшийся ранее способ преодоления статики. В инструментальных партиях возобновляются важнейшие двигательные формулы, представленные в предыдущих картинах: «бешеный» моторно-этюдный бег оркестровых басов, императивные восклицания медных, пронзительные сигнальные ритмы в характере «морзянки» и т.д.

Поскольку в бурно клокочущий поток втягиваются основные лейттемы (в том числе «маятник революции») и всё подаётся с колоссальным пафосом, в предельной динамике и невероятно стремительном движении (*Presto*), постольку 10-я картина приобретает значение суммирующей и возносящей стихию действительно-драматических преодолений на уровень, кульминационный для всего произведения. Через образ неостановимо мчащегося «локомотива Истории» в символической форме передаётся мысль о социальных битвах, кипящих в актуальной современности.

Последние такты с их тонической неразрешённостью, подчёркивающей устремленность в грядущее, вносят завершающий штрих в реализацию авторского замысла, отражённого в названии финала («Революция продолжается»).

* * *

Теперь можно предположить следующее: если композитору удалось добиться подобного динамизма в сценах, которые по природе своей тяготели к статичным решениям, то естественно ожидать высокой степени конфликтности и в музыкальной обрисовке остального, хроникального материала.

Такое предположение в первую очередь следует отнести к 1-й и 2-й картинам, где происходит прямое столкновение сил революции и контрреволюции. В них устанавливается метод, использованный во всех действенных сценах оперы.

Смысл его состоит в том, что до минимума доводится воспроизведение социальной битвы в прямой её передаче, и оно заменяется своего рода отражением происходящего в сознании отдельных людей, через дебаты представителей противоборствующих классов и группировок, то есть повествование переводится с уровня всенародных действий в плоскость их раскрытия через характеристику того человеческого слоя, который стоял у штурвала событий.

Это приём безусловно новаторский, и его введение было продиктовано стремлением облегчить столь затруднительную для театра (в отличие, например, от кинематографа) имитацию «массовок», которые в реальном сценическом воплощении чаще всего оборачиваются плохо скрытой бутафорией.

И оказалось, что именно благодаря подобной локализации, соединённой с эпическими комментариями ораториального пласта, можно построить художественную модель, способную вобрать в себя нерв, напряжение и размах революционной борьбы в общенациональном масштабе.

В 1-й картине («Свершилось!») события вооружённого восстания в Петрограде воплощаются в проекции на проходящее в этот момент заседание II съезда Советов. Такая «подмена» становится правомерной, поскольку уда-

ётся создать многоплановую, бурную и остродраматичную сцену бушевания яростных споров.

Очень характерен звуковой строй, вводящий в атмосферу Смольного накануне исторического переворота. На глухо урчащее тремолирование низких кластеров, передающее нестройный, многоречивый гул шумной толпы делегатов, наслаиваются всевозможные типы людского говора и инструментальных сигналов. В переключках и в одновременности сочетаются различные виды декламационности – от нефиксированной речи до ритмованной просодии на нескольких нотах и даже на одной.

По-разному представлена и сигнальность, но в любых проявлениях её объединяет акцентированно призывная настроенность (том числе и в «дребезжании» председательского колокольчика – см. перед ц.28 звонкие репетиции пикколо, гобоя и ксилофона) и непременно импульсивный, возбуждённо-нервный «наэлектризованный» склад (во всевозможных синкопированных рисунках, иногда с дважды пунктирным ритмом).

Всё это создаёт неповторимую, чрезвычайно колоритную, напряжённую документально-звуковую среду, в которой разворачивается столкновение взглядов, мнений, позиций и определяется размежевание истинных и мнимых революционеров.

В характеристике противников коренного переустройства композитор поначалу избегает прямого обличения, помечая негативные черты только отдельными штрихами. Так, в речи Председателя старого ЦИКа, открывающей сцену заседания, чуть приметные сатирические элементы ощутимы в скачках на октаву и малую нону (интервалика, совершенно нетипичная для музыкальной декламации основных персонажей), а также в тонко поданной квазитрагической въедливости малосекундового псалмодирования и в островках открыто жанрового распева.

Впоследствии именно жанровый оттенок и становится важнейшим средством передачи авторской иронии. Например, в серии выступлений меньшевиков (ц.44) лёгкая, но вполне ощутимая пародийность обеспечивается введением суетливого скороговорочного пропевания на ритмах плясовой с добавлением механистичного однообразия фактурных формул (см. в ц.45 одну из них, повторяемую без изменения 63 раза), а также использованием специфических тембровых эффектов (*glissandi* скрипок и арфы, *frullati* засурдиненной трубы).

По мере усиления напряжённости противоборства обнажаются и выходят на первый план черты гротеска. Своё завершение данная тенденция находит в заключительном эпизоде (цц.78-83). Прощальное обращение Председателя старого ЦИКа основано на банальном мотиве, пародирующем стиль *lamento* в духе сварливого причитания, а его нарочитая многоповторность усугубляется назойливым *ostinato* в ритме разухабистого трепака.

Стонущая интонационность, гипертрофированная акцентность ритма, искажённая манера исполнения (авторская ремарка «*исступленно, истерично*») в сочетании с патетикой текста («*Лучше погибнуть с Временным правительством, чем оставаться здесь!*») производят комическое впечатление. И когда эту музыку подхватывает весь ансамбль фракционеров, покидающих зал, ложный пафос и натужный трагизм их высказываний окончательно обрачивается мелодраматизмом и ходульностью.

Характеристика приверженцев решительных революционных действий, как правило, лишена жанровости. И если изредка жанровые элементы всё же используются, делается это вне какого-либо иронического подтекста, с целями социальной дифференциации. Таковы, к примеру, фигуры Делегата-крестьянина и Армейского делегата, в обрисовке которых также применена длительная оstinatность, что приводит однако совсем к иному результату.

У первого из них угловато-распевные речитации в довольно широкой интервалике и в плясовых ритмах дают тон насупленный, гневно-наступательный. У второго – озвученная декламационность, очень напряжённая сама по себе (регистрово и по складу интонирования на хроматических попевах) вдобавок усиливается полиладовым сопряжением оркестровых линий и в сочетании с твердой маршевой поступью порождает суровую и энергичную призывность.

Основная группа радикально настроенных делегатов благодаря исключению жанровой «приземлённости» наделяется чертами особой строгости, мужественной возвышенности. При сохранении безусловной позитивности их высказываниям придаётся не только твердость, решимость и высокое напряжение тона (на основе такого же хроматизированного вздымания публицистических интонаций, которое отмечалось в партии Армейского делегата), но и открыто выраженная гневность. Рассмотренный сплав достаточно многообразно представлен, например, в заявлениях Председателя Петросовета и Делегата-путиловца.

Ожесточённые ораторские прения, которые ведутся со всей бескомпромиссностью, беспощадно и как бы наотмашь, скорее напоминают перестрелку краткими, ударными речами-призывами. В острой динамике словесных дебатов с достаточной очевидностью очерчивается исключительная напряжённость исторического момента.

* * *

Однако в полной мере грандиозность социального конфликта раскрывается в своего рода стоп-кадрах, где инициатива переходит к оркестру и «ораториальному» хору. В таких разделах повествование возносится над локальной почвой, музыкально-публицистический документ обретает всеобъемлющую наполненность эпического полотна о всенародном движении, а

конкретный сценически-событийный ряд вписывается в монументальную раму ораториальных фресок.

Этот обобщающий план, кажущийся поначалу сопутствующим, обрамляющим, на деле оказывается ведущим по объёму и по своей централизующей роли. Остановимся для примера на двух первых из пяти стоп-кадров, составляющих систему эпических обобщений в 1-й картине.

Развернутое вступление к ней открывается аккордом-взрывом (*ffff* полного оркестрового *tutti*). Предельной форсированностью звучания не столько обозначается «открытие занавеса», сколько оповещается о начале колоссального в своем развороте действия, что призвано ввести в атмосферу катастрофического разлома. Длительное удержание этого звукового комплекса (шесть тактов в темпе *Adagio*) намечает фресковую укрупнённость предстоящего повествования.

Возникающий затем (ц.16) «символ революции» (один из ведущих лейтмотивов оперы) не просто сублимирует в себе черты грандиозной мощи, героической императивности (на фоне общего *tutti* в той же динамике *ffff* тему проводят в дважды пунктирном ритме валторны и тромбоны). Ему придается значение чего-то изначального, непреходящего, горделиво реющего над Историей – не случайно с его появлением на стыке 9-й и 10-й картин связывается ремарка «*Наступает новый день революции*», утверждающая мысль о нескончаемости преобразования мира. Вот почему композитор обращается здесь к предельно простым фанфарным оборотам ораторского клича-провозглашения, несущим в себе внелично-вечностную окраску.

В различных типах хоровых речитаций (от озвученного говора до распетой декламационности) поддерживается высокий слог оркестрового вступления, его особая значительность, величественная мощь и суровый колорит (звуковедение в опоре на кварту и квинту). Во второй половине раздела

(ц.19) зарождается первая из того множества двигательных формул «мотора» революции, которые будут впоследствии определять облик многих сцен.

Типичное качество такой образности состоит в соединении двух граней: динамичный, неумолимо-безостановочный бег экспансивной энергии нижнего фактурного слоя («локомотив революции») и стремительное, вихревое, чаще всего трелеобразное движение верхних голосов («ветер революции»), что образует «железный» в своей остигатной конструктивности поток, овеваемый поэзией ассоциаций с природной стихией.

Столь же характерны и взмывающие над этим «материальным базисом», поясняющие смысл происходящего реплики хора с заостренными окончаниями фраз и неуклонным нагнетанием напряжения (через поступательные регистровые восхождения, особенно с ц.22).

Цель второго стоп-кадра состоит в обобщенном описании подготовки к решающему штурму. Здесь действительно встречаются фрагменты затаенности, агитационной призывности, имитация собирания сил (цц.34-35). Однако, как постоянно происходит это в «Десяти днях», в значительно большей степени возникает ощущение не приготовления к действиям, а уже собственно происходящей схватки. Мощные драматические нарастания в специфической семантике революционно-пролетарской образности, острые вспышки конфликтности, «залпы» реплик-молний хоровых и оркестровых голосов – всё это зримо рисует обстановку открытого столкновения.

Немаловажно и то, что весь раздел пронизывается локальным лейтмотивом «Ленин в Смольном». Концентрируя в себе энергию борьбы (с характерным «стреляющим» синкопированным окончанием), он особое впечатление производит, прорезывая эпизоды предвещения вторжениями громогласных, рубяще-ударных фраз.

Ситуация 1-й картины получает своеобразную проекцию в происходящем во 2-й («Конец войне»), переключаясь в более узкие и специфические

рамки фронтовых событий, но целиком сохраняя найденный драматургический приём замещения: реальное социальное столкновение, передаваемое через борьбу мнений. Во многом совпадает и способ характеристики противоборствующих сторон.

Поддерживающие Временное правительство наделяются жанровыми, а порой и открыто негативными чертами. К примеру, в высказывании 2-го оратора, которое прямо напоминает речь Трудовика из 1-й картины, усиливаются элементы прямолинейного, «туповатого» декламационного интонирования (с примечательным указанием *ben marcato*) на механично поданном маршевом ритме сопровождения с пронзительными тембрами и зловещим «оскалом» диссонирующих созвучий.

Сторонникам коренных перемен в дополнение к тем признакам, которые отмечались в отношении революционно настроенных делегатов, придаются черты горячей взволнованности, бурной порывистости, что сообщает происходящему особый драматический накал (см., к примеру, выступление 3-го оратора с показательной ремаркой *Allegro molto con passione*).

* * *

В созвучности 1-й и 2-й картин преломился очень важный для «Десяти дней» драматургический принцип удвоения типичных ситуаций революционного времени. Претворён он в рассмотренной выше проекции Пролога на завершающую пару картин (9-я и 10-я). Действует он и в центральных по местоположению сценах оперы, где конфликт как бы расслаивается, то есть от непосредственного столкновения противоборствующих сил (1-я и 2-я картины) делается переход к поэтапному их сопоставлению как непримиримых начал.

Причём композитор стремится к тому, чтобы при возобновлении сходной перипетии драматический накал усиливался. Так, обрисовка контррево-

люции в 4-й картине («Враги») выдержана в основном в тонах скрытого глумления, тихого злобствования (интенсивная разработка оркестрового «мотива сплетен», построенного на оборотах мещанского романса) и только в неистовом возбуждении завершающего эпизода (попытка нападения на красногвардейца) приоткрывается вся серьезность и взрывоопасность момента.

В 6-й картине («Мятеж») от выпадов толпы обывателей «из-за угла» действие переходит на уровень открытого выступления вооруженных отрядов. Музыкальная обрисовка идущих на Петроград войск колеблется в контрастах между бойкими, нарочито бодрыми маршевыми наигрышами и жестко-экспансивной поступью со зловеще-инфермальными очертаниями (на основе деформированной сигнальности).

Ещё большие перепады присущи призывным обращениям Министра Председателя: от фанфаронской бравады, сентиментальных излияний и жалостливых плачей до речи взвинченно-истеричной, крикливо-исступлённой (таким образом, здесь находит своё завершение и кульминацию линия пародийно-карикатурного разоблачения).

Портретируя негативные персонажи, композитор ни в коей мере не придаёт им самостоятельной роли, преследуя цель их характеристикой ярче оттенить образы революции, к утверждению которых всем своим пафосом устремлено рассматриваемое произведение.

Отсюда следует не только безусловное преобладание объёма любой позитивной сцены в сравнении с только что упомянутыми, но и их несопоставимость по действенной силе, динамической насыщенности, художественной значительности. Так чисто эстетическим путем воплощается идея неодолимости коренных социальных преобразований.

В этом смысле из числа центральных картин очень показательны ситуационно сходные 3-я («Неудержимо вперед!») и 7-я («В Смольном»). На

сей раз эквиваленты разворачивающейся революционной битве автор находит в специфике телеграфной службы как централизованной и самой горячей точки времени, поскольку сюда стекалась информация о происходящем в стране и отсюда отдавались распоряжения новой власти (характерны ремарки к 3-й картине: «*Над Россией бушует телеграфная буря*», «... *телеграфисты – вестники революции*»).

Тип декламационности, доминирующий в 3-й и 7-й картинах, во многом подготавливался в предыдущих, но только теперь во всей полноте раскрывается особый склад импульсивно-динамичного, заострённо-чеканного речевого интонирования («*докладываю, приказываю, сигнализирую, телеграфирую*») как важнейшей документально-звуковой приметы переживаемой эпохи.

«Телеграфная» просодия, выстроенная на нервных колебаниях тона в узком диапазоне и на ритмах сигнального выстукивания, будучи чрезвычайно напряжённой в 3-й картине, превращается в 7-й буквально в перестрелку диалогических переключек (на кратких, ударно-рубленых, подчёркнуто решительных и волевых репликах). В той же действенно-драматической, возбуждённо-стремительной манере выдержан и эпизод переговоров Ленина с Центробалтом.

Дополнительная и очень сильная динамизация осуществляется посредством инструментальной сигнальности, которая чаще всего присутствует в качестве гулкого фона к «телеграфной» декламации, но нередко «вырывается» туттийными вспышками обрушивающихся сообщений. Композитор вводит новые и новые варианты пружиняще-вызывающих формул – от жёстко-остинатных пульсов «телетайпа» до иррегулярных ритмов «морзянки».

В любом своем виде они оформляются в резкодиссонирующей аккордике (прежде всего на «дребезжащих» малой секунде и большой септимере), в пронзительно-взывающих тембрах (главным образом высокие *Fiati* и удар-

ные) и, кроме того, «расписываются» росчерками молний конфликтности (в основном на сквозном для 3-й и 7-й картин «мотиве телеграфа» в характерной для сцен революционного действия уменьшённой ладовости).

В эпических комментариях к рассматриваемым картинам «*телеграфная буря*» перерастает в образы могучего клочкотания всенародной энергии. В вихревые потоки всевозможных токкатно-вращательных *ostinati* «мотора» революции втягиваются ведущие лейттемы (среди них «маятник революции» – то бешено стучащий, то превращающийся в набат).

И если в 8-й картине ещё возникают перебивы главенствующего лихорадочно-бурлящего ритма (величавые отстранения в трёх *Adagio* с произнесением фрагментов ленинского воззвания «К гражданам России»), то в 7-й в соответствии с более высоким уровнем конфликтности ораториальные эпизоды целиком подчинены драматическому бушеванию (оно концентрируется в мотиве «Смольный весь дрожал!»).

Поэтому столь интенсивно разрабатывается здесь «лейттема борьбы», и даже «символ революции» единственный раз для всей оперы приобретает действенно-динамичные очертания (*Allegro animato* вместо привычного *Andante maestoso* и соответствующий токкатно-этюдный фактурный контекст).

* * *

В «Десяти днях» не только воссоздаётся мощный наступательно-драматический потенциал новой России, но художественными средствами вскрывается и его глубинная почва, решающий компонент: революционное движение обрело могучую силу и стало подлинно неискоренимым благодаря тому, что нашло поддержку в народных массах. Мысль эта пронизывает всю идейную структуру произведения, поскольку многочисленные ораториальные эпизоды представляют собой олицетворение голоса нации.

Но помимо обобщённо-эпического раскрытия данная идея получает и совершенно конкретное воплощение. С этой точки зрения важнейшее место в концепции принадлежит 5-й картине («Красный Петроград в опасности»), которая драматургически «сдвоена» с рассмотренной выше 8-й, где господствует народно-массовой склад и вытекающая отсюда опора на жанровость, где хор перестаёт быть ораториальным, включаясь в сценическое действие, и где продолжается событийный ряд (выступление на защиту города в 5-й картине и прощание с погибшими в 8-й).

Итоги проделанного анализа оперы «Десять дней, которые потрясли мир» видятся в следующем:

- концентрированное выражение актуальных тенденций крупномасштабной оперной драматургии, в частности возрождение на материале революционной эпохи жанра большой исторической оперы, черты которого реализованы в формах современной стилистики;
- воплощение в музыке исключительного напряжения конфликтно-драматического тока и пламенного гражданского пафоса, что в высшей степени соответствует представлениям о характере того времени;
- убедительная обрисовка образа Ленина как стратега революции, её движущей пружины, и столь же убедительное запечатление ленинской мысли – живой, страстной, динамичной, исполненной действенной силы.

Литература

1. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.

2. *Демченко А.* Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М., Композитор, 2017, 448 с.
3. *Долинская Е.* Карэн Хачатурян – М., СК, 1975. 142 с.
4. История музыки народов СССР, т.V, ч.I – М., СК, 1974. 615 с.
5. *Конькова Г.* «Десять дней, которые потрясли мир» // СМ, 1972, № 1. С.21–25.
6. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.