

Irina MYSHKINA  
*Songs about Leningrad*  
by Aleksey Zhivotov

The article is devoted to Aleksey Zhivotov's chamber vocal cycle *Songs about Leningrad* written in 1944. The author's attention is focused on the dramatic composition of the cycle. Zhivotov's work is the first chamber vocal cycle dedicated to the exploit of Leningrad in the years of the Great Patriotic War.

**Key words:** Aleksey Zhivotov, lyrical and epical dramatic composition, chamber vocal music, the Great Patriotic War, siege of Leningrad.

Ирина МЫШКИНА  
«**Песни о Ленинграде**»  
**А. С. Животова**

Статья посвящена камерно-вокальному циклу А. С. Животова «Песни о Ленинграде», написанному в 1944 году. Основное внимание автор уделяет драматургическим особенностям цикла. Сочинение Животова является первым камерным циклическим произведением, посвященным подвигу Ленинграда в годы блокады.

**Ключевые слова:** А. С. Животов, лирико-эпическая драматургия, камерно-вокальная музыка, военное время, блокада Ленинграда.

Вся жизнь и творчество композитора Алексея Семеновича Животова связаны с Ленинградом. Здесь он жил со времени переезда семьи из Казани в 1914 году до самой смерти в 1964-м. В годы войны композитор находился в блокадном городе. Именно в Ленинграде были впервые исполнены все его произведения.

Творчество композитора достигает наивысшего расцвета в конце 1920-х — начале 1930-х годов. В это время А. Животов пишет Фрагменты для Нонета (1928), Джаз-сюиту (1930), песенно-симфонический цикл «Запад» для большого симфонического оркестра, смешанного хора и тенора-соло (1932), вокальный цикл на стихи Н. Горской<sup>1</sup> «Лирические этюды» (1934), «Элегию памяти Кирова» для большого симфонического оркестра (1935).

Постепенно в творчестве Животова (точнее, к середине 1930-х годов) крупные симфонические проекты уходят на второй план, а ведущее положение занимает камерно-вокальная лирика. В этом жанре композитор

работал на протяжении всей жизни. В своем камерно-вокальном творчестве Животов намеревался адаптировать свойства современной массовой песни, стремясь к демократизации музыкального языка. Для музыки его романсов характерна непосредственность, искренность, вокальная пластика, в которой чувствуется влияние современной песенности. Камерно-вокальное наследие композитора насчитывает шесть опусов: «Лирические этюды» (1934), «Счастье» (1943) и «Песни о Ленинграде» (1944) (все на стихи Н. Горской), «Четыре романа на стихи Д. Давыдова» (1946), «Весна» (1949) на стихи А. Прокофьева, М. Исаковского, С. Щипачёва и «Пять песен на стихи М. Исаковского» (1950).

В 1944 году из печати выходят «Песни о Ленинграде» Животова на стихи Горской. Именно этот цикл становится первым камерно-вокальным произведением, опубликованным ленинградским издательством «Музгиз»<sup>2</sup> в военное время.

<sup>1</sup> На основе материалов Российского государственного архива литературы и искусства удалось выяснить, что под псевдонимом «Натан Горская» писала жена композитора — Животова Наталья Ивановна, см.: РГАЛИ Ф. 571, оп. 1, ед. хр. 570. Письма Животовой Н. И. к Щепиной-Куперник Т. Л. Л. 2.

<sup>2</sup> До 1944 года издавались лишь песенные сборники, отдельные песни и настенные песни-плакаты. Одновременно с циклом А. Животова вышли баллада «Русь» Ф. Рубцова и четыре пьесы для фортепиано «Ленинградский блокнот» О. Евлахова.

«Песни о Ленинграде» Алексея Животова находятся в русле общих тенденций того времени. В годы Великой Отечественной войны патриотическая песня на длительный период заняла, как известно, в советской вокальной музыке основное место. Именно песни встали в один ряд с боевыми стихами советских поэтов, с плакатной живописью. Однако наряду с патриотической песней звучала и лирическая. Песни М. Блантера, И. Держинского, В. Захарова, Б. Мокроусова, В. Соловьева-Седого, Т. Хренникова и других композиторов отражали чувства и мысли, связанные с верой в победу, с любовью к отчизне, с воспоминаниями о родном доме.

Одновременно с жанром массовой песни получает развитие и камерно-вокальная лирика, в которой находит свое отражение та же тематика. Для камерной лирики этого времени характерна ораторская патетика высказывания, яркие образные контрасты. Как отмечает В. Музалевский, в вокальном творчестве советских композиторов военной поры наблюдается «отказ от камерности, тяготение к монументально-героическому стилю» [6, с. 47]. В эти годы возникают такие вокальные циклы как «О доблестях, о подвигах, о славе» В. Нечаева на стихи А. Ахматовой, М. Исаковского, К. Симонова; «Урал-богатырь» М. Ковалева на стихи Н. Брауна, В. Каменского, М. Комиссаровой, М. Левашева, М. Матусовского и его же «Фронтальная тетрадь» на стихи А. Суркова, С. Щипачёва, М. Матусовского, К. Симонова; «Три кубка» Ан. Александрова на слова Н. Тихонова; «Три романса» И. Держинского на слова К. Симонова.

«Песни о Ленинграде» Животова представляют собой торжественную патриотическую оду городу-герою. Композитор в полной мере смог выразить в этом произведении свои чувства о величии, красоте и непобедимости города на Неве. Несомненно, в цикле нашли свое отражение мужество и стойкость ленинградцев в трагические дни блокады. Вместе с тем патриотическая тема получает в цикле особое воплощение. Это рассказ не только о подвиге, который совершил город, но и о его истории. Одновременно значительное место в произведении занимает лирическая линия.

Камерно-вокальный цикл Животова обнаруживает ряд драматургических особенностей. Одна из них заключается в том, что композитор в соответствии с канонами эстетики соцреализма воплощает в своем произведении идею «трехвременного синтеза»<sup>3</sup> [2], в котором сосуществуют прошлое, настоящее и будущее. Данная трехвременная конструкция весьма характерна для музыкальных произведений 1930–1940-х годов. В «Песнях о Ленинграде» эта идея находит свое воплощение в композиции цикла: настоящее представлено первыми двумя частями («Тебе, мой город», «Ленинградке»), прошлое — третьей и четвертой («Твердыня», «Нева») и буду-

щее — пятой («Потомку»). Таким образом, цикл делится на три раздела с кульминацией в последнем романсе. Финал по традиции многих циклических произведений советского времени выполняет функцию праздничного апофеоза.

Еще одной особенностью «Песен о Ленинграде» является то, что в цикле отсутствует лирический герой, несмотря на то, что лирическая линия является одной из ведущих. Повествование ведется от третьего лица, что, в свою очередь, способствует формированию эпического контекста.

Следует остановиться на специфической трактовке Животовым жанра вокального цикла. Героико-патриотическая тема была характерна для крупных вокально-симфонических произведений советской музыки — ораторий, кантат, вокальных симфоний. Исходя из композиционных особенностей цикла, можно заключить, что «Песни о Ленинграде» выходят за рамки камерного жанра и становятся своеобразной сольной кантатой. Этот жанровый ракурс подчеркивает «сюжет» песен. Каждая из них — самостоятельный рассказ, картина или сцена, связанные с эпизодами из прошлой или настоящей истории города. В совокупности эти «сюжеты» складываются в единую канву повествования — типичную, как уже было сказано, для вокально-симфонических произведений военного времени.

В первой песне «Тебе, мой город» раскрываются два контрастных образа. Приведем фрагмент поэтического текста:

*Познав страдания вершину,  
Стоит гранитная твердыня,  
Сражая мужеством своим.  
Тебе, мой город несравненный,  
Твоей отваге дерзновенной  
Поет весь мир хвалебный гимн...*

Как видно из приведенного фрагмента, один из этих образов — героико-эпический, о чем свидетельствуют метафоры «гранитная твердыня», «хвалебный гимн». Вокальная линия декламационного характера воплощает ораторский пафос стихов. В партии фортепиано привлекает внимание использование крайне низкого регистра, что подчеркивает суровый колорит текста. Нисходящий фригийский ход в басу способствует отражению мрачного настроения, а мерное движение четвертями ассоциируется с траурным маршем. Композитор использует два различных принципа фактурной организации: первый из них — аккордовый, адресующий к хоральности, второй — полифонический. Партия фортепиано несет на себе функцию подтекста, именно в ней композитор «досказывает» детали, которые в партии голоса даны лишь намечками.

<sup>3</sup> Анализ трехвременной конструкции, характерной для соцреалистической эстетики, см. в книге: [2].

Пример 1

Adagio

Познав страдания вершишь, стоит  
гранитная твердыня, сражаюсь мужеством своим.

Другой образ — светлый, лиричный — появляется во втором предложении первой строфы (*Andante*), где раскрывается картина другого города — победителя. Животов полностью меняет характер вокальной и фортепианной партий. В мелодии голоса можно услышать песенные интонации. Широкий секстовый ход вверх

в начале предложения с последующим нисходящим заполнением делает вокальную линию более округлой, завершённой. Ясный D-dur несет в себе настроение радости. В фортепианной партии, по сравнению с первым предложением, меняется фактура, композитор использует гармоническую фигурацию.

Пример 2

Тебе, мой родне срав

Таким образом, первая песня строится на контрасте образов высокой скорби и грядущей победы.

Текст второй песни цикла, «Ленинградке», содержит следующие строки, концентрирующие в себе основное содержание стихов.

*Мы шли с тобою ночью...  
Нет, это казалось от жуткой, густой темноты.  
Наш путь был тяжел, безмерна усталость,  
Но ты улыбалась и страха не ведала ты.*

Песня представляет собой посвящение девушке, которая стойко перенесла трагедию блокады. Возвышенный искренний тон поэзии Горской во многом обуславливает музыкальное решение в виде подчеркнута камерной декламационно-песенной миниатюры. При этом эмоциональная амплитуда достаточно широка: песня начинается очень мягким фортепианным вступлением, постепенно приходя к гимничному завершению.

«Настоящее время», которое представлено первым и вторым романсами, мыслится композитором как два контрастных образа — войны и победы. В интонационном и жанровом отношении они представлены различно. Животов использует декламационность для показа героико-эпического начала и песенно-романсовые интонации для воплощения лирической линии.

Второй раздел цикла отсылает к образам прошлого. В нем возникает образ Петра Великого, упоминается

о славных победах. Характерной чертой этого раздела является эпическая повествовательность, возвышенность и сосредоточенность высказывания.

Для третьей песни — «Твердыня» — характерна маршевость, однако она не является основополагающей<sup>4</sup>. Это своего рода «Слава», здравица городу-герою. Написан романс в светлой тональности F-dur, он начинается со строк:

*Над морем Балтийским твердыней стоит  
Незыблемый город, одетый в гранит.  
Великой отчизны своей патриот.  
Весь мир ему славу за доблесть поет.*

Выразительная вокальная мелодия вызывает отдаленные ассоциации с кантами петровского времени. Восходящая квартовая интонация является здесь ключевым тематическим элементом, но впервые эта интонация появилась в героико-эпическом образе первого романса. Однако в данном номере интонация становится более выпуклой и значимой. Так достигается необходимая связь образного и музыкально-тематического содержания первого и второго разделов цикла.

Впрочем, образ Петра Великого появляется как миф, видение. Для достижения этого эффекта композитор «уходит» в далекую бемольную тональность Des-dur, которая подчеркивает авторитет «великого реформато-

Пример 3

Marciale

<sup>4</sup> В этой песне маршевость (здесь она трехдольная) сочетается с танцевальностью.

ра». Авторская ремарка *cantabile* еще больше усиливает значимость нового материала.

Ярко контрастна всем предыдущим частям цикла романс-песня «Нева».

*Полна величья русская река,  
Над ней, вздымаясь гордо, словно знамя,  
Встает зари воинственное пламя  
И, строй держа, проходят облака.*

Жанровой первоосновой этого романса является баллада<sup>5</sup>, о чем свидетельствуют следующие обстоятельства. Во-первых, балладе, как известно, свойственна картинность изображения; в своем романсе Животов «рисует» образ реки-защитницы. Во-вторых, традиционным средством музыкальной выразительности в жанре баллады является прием «остинатной „звукоизобразительности“» [3, с. 80]. Животов организует фактуру фортепианной партии определенным образом; волнообразное движение на протяжении всего романса не меняется. Форму четвертой песни можно определить как сквозную строфическую (что также характерно для баллады) с репризным замыканием [7, с. 140]. Особенностью, отсылающей к балладному архетипу, является и диалогичность вербального текста. В песне Животова возникает диалог между рассказчиком и Невой. Балладность проявляется и в типе вокальной партии, в которой вновь доминирует речевая интонация.

Во втором разделе цикла на первый план в вокальной партии выходит декламационное начало. Фортепианная партия иллюстрирует поэтический текст, дополняет его. Во втором разделе цикла контраст, характерный для первого раздела, отсутствует. Композитор разворачивает эпическую картину прошлого, экстраполируя его в настоящее.

«Сюжет» пятого романса, «Потомку», образует кульминацию цикла в жанровом и драматическом аспектах:

*Когда нас примет тишина,  
Придут потомки нам на смену  
И будут славить вдохновенно  
Героев наших имена.*

Финал включает в себя тематический материал всех предыдущих частей, аккумулирует их образность и жанровое содержание. Вокальная партия объединяет песенность и декламационность, тем самым вбирая в себя характерные особенности предыдущих романсов. Песенная стихия и декламационное начало проникают друг в друга, рождая новые тематические свойства материала. Квартетный ход, который является основой интонационного строя цикла, играет здесь существенную роль.

Камерно-вокальный цикл А. С. Животова «Песни о Ленинграде» занял особое место в музыке военного времени. Он становится своеобразной маленькой соль-

Пример 4

Ког-да нас при-мет ти-ши-на, при-дут по-том-ки нам на  
сме-ну и бу-дут сла-вить вдо-х-но-вен-но ге-ро-ев на-ших и-ме-на.

<sup>5</sup> Жанр баллады был очень популярен в вокальном творчестве советских композиторов в годы Великой Отечественной войны. В первые месяцы были созданы баллада «Отец и сын» В. Мурадели на слова А. Твардовского, «Баллада о капитане Гастелло» В. Белого на слова В. Винникова, «Баллада о моряке» Л. Шварца на стихи Т. Сикорской, баллада «В темной роще густой» Д. Кабалевского на стихи В. Лебедева-Кумача и др.

ной кантатой. С точки зрения драматургии подчеркнем, что при значительном сближении эпического и лирического происходит трансформация образов героико-

патриотического содержания в лирико-эпический, что соответствует общим тенденциям в музыке военного времени и первых послевоенных лет.

#### Литература

1. Васина-Гроссман В.А. Мастера советского романа. М.: Музыка, 1980. 318 с.
2. Воробьев И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
3. Гамрат-Курек В. О значении вокально-песенных жанров в музыкальной драматургии Вагнера // МГК им. П.И. Чайковского. Из истории форм и жанров вокальной музыки. Сб. науч. трудов. М.: Московская консерватория, 1982. С. 71–86.
4. Грачев П. «Запад» — симфонический цикл А. Животова // Советская музыка. 1935. № 10. С. 26–46.
5. Данилевич Л.В. Книга о советской музыке. М.: Музгиз, 1962. 444 с.
6. Животов А.С. Песни о Ленинграде: для голоса и ф.п. М.: Музгиз, 1944. 31 с.
7. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
8. Музалевский В.И. Современная тема в русском советском романсе. Л.: Музыка, 1964. 240 с.
9. Музалевский В.И. О романсах Животова // Советская музыка. 1959. № 9. С. 33–35.

## Ekaterina DOLMATOVA *The Quiet Don:* Sergey Slonimsky's incidental music and choral concerto

The article is devoted to the creative history of incidental music composed by Sergey Slonimsky to the play *The Quiet Don* (produced on the stage of the Bolshoi Dramatic Theatre in Leningrad in 1977) and later transformed into the choral concerto. The parts of the article elucidate various aspects of the composer's collaboration with the stage director Georgy Tovstonogov during the work at the theatrical performance, as well as the questions connected with the problem of identifying the possible sources of the thematic material of Slonimsky's music. Among the documents the publication is based on, there are an interview given by the composer to the author of the article, materials from Slonimsky's folklore manuscript personal archive and from the BDT archives, etc.

**Key words:** Sergey Slonimsky, Georgy Tovstonogov, Mikhail Sholokhov, Leningrad BDT, *The Quiet Don*, performance, choral concerto, folklore.

## Екатерина ДОЛМАТОВА «Тихий Дон»: музыка к спектаклю и хоровой концерт С.М. Слонимского

Статья посвящена истории создания музыки Слонимского к спектаклю «Тихий Дон» (Ленинградский Большой драматический театр, 1977), тогда же переработанной в хоровой концерт. В статье раскрываются аспекты творческого взаимодействия композитора с режиссером Г.А. Товстоноговым в ходе работы над спектаклем, освещаются вопросы, связанные с поиском возможных источников музыкального тематизма. В публикации использованы материалы интервью с композитором, его полевые записи фольклора, документы из Архива БДТ и другие источники.

**Ключевые слова:** С.М. Слонимский, Г.А. Товстоногов, М.А. Шолохов, Ленинградский БДТ, «Тихий Дон», спектакль, хоровой концерт, фольклор.

Роман М.А. Шолохова «Тихий Дон» получил большую известность в России и за рубежом. На протяжении всего XX века, вплоть до наших дней, роман был несколько

раз экранизирован. В 1935 году состоялась премьера одноименной оперы И.И. Дзержинского<sup>1</sup>, а в 1977-м грандиозная эпопея была представлена в драматическом театре.

<sup>1</sup> Опера была поставлена в Малом оперном театре Ленинграда. В 1967 г. появилась вторая опера этого же композитора, написанная по ключевым книгам романа, — «Григорий Мелехов».