

Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х — начало 1940-х годов)

В статье рассматривается процесс эволюции кантатно-ораториального жанра в контексте «большого стиля» советской музыки в период его первого расцвета (вторая половина 1930-х — начало 1940-х годов). На примере симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом» анализируется взаимодействие тоталитарной мифологии и символики русского классического искусства.

Ключевые слова: кантата, оратория, «большой стиль», тоталитарная мифология, жанровая доминанта, Прокофьев, Хачатурян, Шапорин, «На поле Куликовом».

В 1930-е годы, в результате внедрения догматов соцреалистической эстетики в музыкальное творчество, была создана жанровая система, наиболее полно отвечающая целям и мифологии тоталитаризма. На вершине иерархии в этой системе оказываются жанры, непосредственно связанные с поэтическим словом, театральные, а также жанры программной музыки. Непрограммные камерно-инструментальные, симфонические и прочие жанры в силу их «недемократичности» попадают на «низовой» уровень «большого стиля».

Впрочем, идеологи тоталитарной культуры, считавшие, что искусство должно быть понятным и массовым, вовсе не упрощали проблему коммуникации «искусство — народ». В отличие от деятелей, например, РАПМа, новое поколение культуртрегеров не стремилось механически отграни-

чить жанры полезные от бесполезных. Партия требовала жанрового многообразия искусства и того, чтобы произведения соответствовали принципам официальной эстетики и государственной мифологии.

Однако на деле написать симфонию, концерт или инструментальную пьесу, руководствуясь неконкретными (с методологической точки зрения) ориентирами соцреализма, было очень трудно. Более того, было почти невозможно сформировать канон, по которому создавалась бы подобного рода музыка. Лишь незначительное число композиторов оказалось способным найти компромисс между жанрами чистой музыки и той эстетико-идеологической схемой, которую предлагал режим (характерным примером здесь является творчество А. Хачатуряна).

Напротив, в жанрах, где был сюжет или вербальный текст, канон формировался, что и позволило некоторым из них занять функционально значимую ступень в жанровой иерархии.

Казалось бы, *массовая песня* здесь оказывалась вне конкуренции, учитывая и масштаб популярности, и коммуникативные возможности (основанные на ресурсах радио, грамзаписи, кинематографа), и, наконец, художественный уровень, заставивший говорить о создании классических образцов жанра. Однако массовая песня, будучи «королевой» внутри тоталитарной культуры, в то же время обладала как минимум двумя ограничениями.

Во-первых, советская массовая песня — это локальный феномен. Вывести советское искусство на международную арену, а как раз на это была направлена культурная политика власти, особенно в предвоенные и военные годы, массовая песня не могла (в связи с языковым барьером, различием культурных и духовных ценностей). Во-вторых, массовая песня находится на стыке народного и профессионального искусства, так что в профессиональной академической музыке воздействие ее также было невелико. В-третьих, рамки миниатюры не позволяли этому жанру репрезентировать все аспекты советской мифологической системы, то есть играть в полном смысле «ритуалистическую», квазилитургическую роль в пространстве нового «религиозного» культа.

Жанры программной музыки (речь прежде всего идет о программных симфониях, симфонических поэмах, в том числе с участием солистов, хора) оказываются на другом полюсе жанровых приоритетов времени. Именно крупной симфонической форме делегировались универсальные функции, что должно было позволить ей перешагнуть любые эстетические и языковые границы. В определенном смысле, именно с развитием жанров программной симфонии и симфонической поэмы связывалась утопия создания классической музыкальной культуры тоталитаризма.

Однако, при всех выдающихся достижениях советского симфонизма, эта утопия не могла осуществиться в силу элитарности жанра. Выполняя важную идеолого-мифологическую миссию, программные симфонические жанры были все-таки не в состоянии решать ни «религиозные», ни сугубо пропагандистские задачи, опять же по причине невозможности воздействовать на массовую аудиторию, а также в связи со своей специфической «памятью», о которой (в отношении симфонии в целом) писал М. Арановский следующее:

Лежащая в основе симфонии концепция Человека имела всеобщее значение и именно поэтому могла соревноваться с той, которая некогда была представлена в мессе. Это была концепция Человека Нового времени. Ее объектом был не вообще Человек, а Человек *исторический*. Она реализовалась как система отношения Человека к Действительности...¹

Совершенно очевидно, что в силу «религиозности» тоталитарного искусства антропоцентрическая концепция мироздания, выраженная в классической симфонии, была явно потеснена геоцентрической концепцией.

Жанры театральной музыки (опера, балет) имели больше шансов обрести массового слушателя. К тому же визуализация мифа являлась мощным инструментом политической пропаганды, а также абсолютным аргументом в пользу формирования самостоятельного стилевого феномена — советской музыкальной культуры (именно создание национального музыкального театра в XIX веке являлось необходимым условием рождения национальных школ).

Однако в этой жанровой нише второй половины 1930-х — начала 1940-х годов в Советском Союзе было лишь незначительное число произведений, способных претендовать на классический статус (музыкально-театральные произведения С. Прокофьева, балеты А. Хачатуряна, А. Крейна, Б. Асафьева). Кроме того, лишь в немногих из них можно было обнаружить сюжетные и драматургические каноны тоталитарного искусства, да и то с оговорками («Гаянэ», «Семен Котко»). Прочая продукция (оперы И. Держинского, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, О. Чишко, В. Желобинского, балеты М. Чулаки, большая часть балетов Б. Асафьева) не поднялась до классического уровня и, несмотря на свою мифологическую функциональность, не привлекала массового слушателя.

¹ Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. С. 35–36.

Ни один из перечисленных жанров в сталинскую эпоху не мог полностью оправдать надежд, возлагаемых на них властью. А ведь эти надежды были связаны с развитием универсального жанра. С одной стороны, это должен был быть жанр монументальный, способный сочетать мифологическую, идеологическую и эстетическую функцию, последовательно представлять тоталитарную картину мира (в единстве его сакрально-утопического и идеологического содержания). С другой, это должен был быть жанр массовый, демократичный, и при этом не утрачивающий связи с высокими традициями академического искусства.

Подобного рода универсальностью обладала только кантатно-ораториальная жанровая сфера. Именно кантаты и оратории смогли органично синтезировать демократичность и вокальную пластику песенности (таким образом, подчеркнув преемственность жанра с народно-бытовой традицией), масштаб симфонического развертывания (чем удовлетворялись бы требования монументальности, эпической героики), сюжетно-программную конкретность театральной музыки (что позволяло создавать прецедент квазивизуализации литературного сюжета).

Универсальность жанра находилась также в прямой зависимости от его «жанровой памяти». С одной стороны, оратории и кантаты в прошлом часто являлись ретрансляторами политической мифологии, выполняли социальный заказ. Написанные «на случай», они являлись неотъемлемой частью официальных «протокольных» мероприятий. И в сталинское время это свойство жанра было использовано в полной мере. С другой стороны, их тематический спектр отличался большим разнообразием. Он вбирал в себя мифологические (в том числе библейские), исторические, пасторальные и аллегорические сюжеты. Эта грань «жанровой памяти», правда уже в советской мифологии, также нашла свое отражение в кантатах и ораториях сталинской эпохи.

Наконец, значение кантат и ораторий в истории «большого стиля» было столь велико в связи с фактическим выполнением ими «новорелигиозной» миссии, обнаруживающей связь с духовно-религиозной музыкой прошлого. Никакой другой жанр не мог отражать с такой очевидностью тоталитарную идеологию и мифологию, одновременно демонстрируя признаки религиозного ритуала.

Фактически всегда (опосредованно даже в рамках исторических сюжетов) кантаты и оратории эпохи «большого стиля» содержали символы новой веры. При этом сакральный аспект был непосредственно связан с утопическим аспектом, поскольку религиозный ритуал должен ежедневно «восстанавливать» связь между прошлым, настоящим и будущим. Таким образом, возвращаясь к мысли М. Арановского, можно заключить,

что в условиях восстановления в тоталитарную эпоху «теоцентрической концепции мироздания» (в которой, если перефразировать Арановского, Человек исторический трансформировался в Человека мифологического, религиозного) кантаты и оратории стали аналогом мессы, литургии.

Очевидно, что со второй половины 1930-х годов «память жанра», его емкость (то есть способность адаптировать функциональные качества других жанров), наконец, ограниченные возможности иных жанров в решении как идеолого-мифологических, так и «религиозных» задач, ставят кантатно-ораториальную музыку в исключительное положение, делают ее популярной, востребованной. Причем расцвет жанра в сталинской культуре был связан также с характерной двойственностью его восприятия современниками (конечно, и композиторами).

Опора на традиции, уходящие в глубины истории европейской цивилизации (христианский культ, литургическое таинство), а также собственно русской культуры (значение хорового пения в России, хоровая основа русской песенности), фокусировала в рамках жанра, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, факт легализации кантатно-ораториальной музыки можно было трактовать как попытку восстановления основ русского искусства (аргументами могут служить «На поле Куликовом» Шапорина, «Александр Невский» Прокофьева, «Емельян Пугачев» Коваля). С другой — обращение кантатно-ораториальной музыки к историческим корням позволяла официальной эстетике делать ее эффективным инструментом проецирования политического мифа о незыблемости «имперской» государственности, а также составной частью тоталитарного «обихода».

Таким образом, в контексте советской музыкальной культуры второй половины 1930-х годов кантатно-ораториальный жанр стал играть роль *жанровой доминанты «большого стиля»*, компенсируя функциональную ограниченность песни, программных симфонических жанров, оперы и балета. Доминантность жанра была обусловлена его яркой способностью к ретрансляции тоталитарной мифологии, массовостью, а также феноменальностью положения в системе жанров тоталитарного искусства. Кантата и оратория способны были не только в доступной и демократичной форме передавать содержание тоталитарной мифологии, не только создавать иллюзию «новорелигиозного» культа, но и формировать реальную почву для восстановления утраченных связей с традицией.

Расцвет кантатно-ораториального жанра начинается с середины 1930-х. И хотя в 1935–1937 годах интенсивность кантатно-ораториального творчества, казалось бы, еще не слишком возрастает по сравнению с предше-

ствующим пятилетием, тематика создаваемых произведений оказывается намного шире и начинает охватывать фактически все грани тоталитарной мифологии. В 1936-м Ф. Сабо пишет «Сказание о героях» для солистов, хора и оркестра, посвященное комсомольцам-стахановцам Сталинградского тракторного завода. Тогда же М. Юдин начинает работу над «Героической ораторией» («Ленин-Сталин»), а М. Штейнберг — над «Кантатой памяти Пушкина» (обе закончены в 1937-м).

Кроме того, 1936 год становится в полном смысле переломным в плане изменения традиционного соотношения между симфонией с хором (включая родственные ей жанровые формы) и кантатно-ораториальным жанром. Именно в этом году получают известность знаменательные для нового стиля сочинения: «Реквием памяти С. М. Кирова» для солистов, двух хоров и оркестра М. Юдина² и оратория Е. Голубева «Возвращение солнца». Оба композитора в своих произведениях безошибочно угадали вектор времени, введя в контекст музыкальной культуры два взаимодополняющих сюжета. Один из них раскрывал миф о героической жертвенности (замечу, что именно Киров станет во второй половине 1930-х и в 1940-х олицетворением образа мертвого героя-вождя, как бы оттенив в этом амплу Ленина). Другой — разворачивал эпическую картину, в центре которой в божественных солнечных лучах «засиял» главный символ следующего этапа истории соцреалистической музыки: живой вождь — Сталин.

В 1936 году написана и кантата М. Юдина «Песня о весне и радости» для большого симфонического оркестра, смешанного и детского хоров и солистов. Посвященная принятию Сталинской конституции и VIII Всесоюзному съезду Советов, кантата Юдина открывает еще одну страницу в истории кантатно-ораториального «большого стиля». Как писала Р. Зарицкая, «содержание кантаты — лирическое повествование о прекрасной весне нашей страны»³ (курсив мой. — И. В.). С этого момента тема весны, юности, радости станет неотъемлемой частью кантатно-ораториальной музыки. Вместе с тем, образ весеннего расцвета, в отличие, например, от «Первомайской» симфонии Шостаковича, явно отождествляется в кантате с главным героем тоталитарного культа — Сталиным. Не случайно ее финал — это гимн солнцу и одновременно, как и в оратории Е. Голубева, гимн вождю.

² Реквием был исполнен в 1935-м, однако его резонанс в печати (в частности, в журнале «Советская музыка») пришелся именно на 1936 год.

³ Зарицкая Р. «Кантата о весне и радости» // Советская музыка. 1937. № 3. С. 65.

В год двадцатилетия революции тема Октября, казалось бы, должна была оказаться в центре внимания. Однако в 1937 году миф об Октябре трактовался тоталитарной властью, а вслед за ней и художниками, иначе, нежели в 1927-м. Революция перестала быть символом обновления. Образ Октября утратил свою динамическую мощь, а его мертвые вожди составили в тоталитарном пантеоне лишь ряд «первомучеников» и «ветхозаветных» пророков.

Подлинным же олицетворением сакральной силы Октября в настоящем оказался Сталин. Не случайно тема собственно революции в кантатно-ораториальном творчестве занимает в это время периферийное положение. «Кантату к XX-летию Октября» в 1936–1937-м создал С. Прокофьев, но она не дошла до слушателя. В том же юбилейном году появляется написанная на народные темы «Кантата к 20-летию Октября» для солистов, хора, симфонического оркестра и оркестра народных инструментов С. Василенко на стихи В. Лебедева-Кумача. Впрочем, этот опус не был замечен ни музыкальной общественностью, ни официальной критикой.

В результате октябрьская тема растворяется в музыкальных произведениях, репрезентирующих новые, более востребованные мифы: прежде всего мифы о Сталине, затем — о Родине и ее расцвете, и уже после — о советских героях. М. Юдин заканчивает упомянутую «Героическую ораторию», посвященную одновременно Ленину и Сталину (примечательный жест, подчеркивающий то, что ленинская тема становится в это время всего лишь фоном для тоталитарной мифологии). В том же году создаются «Кантата о Сталине» А. Александрова для хора и оркестра, а также кантата «Песня сердца» К. Караева (премьеры в 1938-м)⁴.

А. Гедике пишет кантату на стихи А. Суркова «Родина радости», В. Кочетов — «Праздничную кантату» для детского хора и струнного оркестра, Е. Славинский — ораторию «Памяти С. М. Кирова»⁵. Празднично-мифологической тематике посвящены и крупные вокально-симфонические и песенно-хоровые сочинения: «Поэма о Сталине» для хора и оркестра А. Хачатуряна, «Ленин-Сталин» и «Дума про Опанаса» (о Г. Котовском) Д. Васильева-Буглая, «Ленин-Сталин» Ф. Сабо, «Семья народов» М. Ковалья.

В 1938 году «большой террор» несколько ослабевает. Относительная нормализация общественного климата затрагивает и сферу культуры. При том что ведущие темы тоталитарной мифологии, в первую очередь

⁴ В справочнике «Советские композиторы» Г. Бернандта и А. Должанского (изд. 1957 г.) это сочинение значится как «Песнь сердец».

⁵ В редакции, исполненной в 1939 г., это сочинение называлось «Киров на Невдубстрое».

сталинская тема, продолжают доминировать (накануне 60-летия Сталина Б. Шехтер начинает работать над сольной «кантатой» «Гори», А. Хачатурян завершает «Поэму о Сталине», С. Евсеев — сочинение с таким же названием), в конце года поворотным для истории жанра событием становится «анонсирование» журналом «Советская музыка» симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом», таким образом ставшей еще до премьеры в 1939-м одним из образцов кантатно-ораториального «большого стиля»⁶.

С появлением этого опуса прежние достижения и Голубева, и Юдина померкли. Одновременно на второй план отошли освоенные ими темы «расцвета» и «жертвенности». Тема прошлого России, ее героев и вождей заняла едва ли не главное место в кантатно-ораториальной музыке 1938–1939 годов, в каком-то смысле затмив своим блеском даже образ Сталина.

Политический резон этой рокировки был очевиден. Композиторы и критики лишьотреагировали на жест власти, которая стремилась расширить сферу действия патриотической пропаганды накануне войны. Одновременно было необходимо установить в эпоху объявленного Сталиным расцвета страны и ее культуры стилевые стандарты именно в той тематической сфере, которая более всего была связана с прошлым, и именно в той жанровой сфере, которая могла претендовать на роль жанровой доминанты.

В итоге 1939 год стал первой вехой в развитии советской кантатно-ораториальной музыки. В 1939-м состоялись премьеры знаковых произведений: кантат «Александр Невский» и «Здравица» С. Прокофьева, симфонии-кантаты «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, оратории «Емельян Пугачев» М. Ковалю.

Таким образом, кантаты и оратории в 1939 году «освоили», наконец, *весь круг сюжетов*, характерных для тоталитарной мифологии. Главными из них окончательно стали: темы вождя, расцвета советской державы-империи и историко-патриотическая тема. Традиционные для раннего советского искусства темы Октябрьской революции, мировой пролетарской революции, ленинская тема явно оказались на периферии. Впрочем, кантатно-ораториальная музыка лишь отразила завершение модуляции внутри тоталитарной мифологии: пролетарский революционизм в конце 1930-х окончательно сменился идеологией имперской стабильности.

Специфика стиля и содержания наиболее ярких кантатно-ораториальных сочинений, их художественный уровень позволили официальной

⁶ Мартынов И. «На поле Куликовом». Симфония-кантата Ю. Шапорина // Советская музыка. 1938. № 12.

критике отождествить 1939 год с началом классического этапа в истории развития всей советской музыки (не только кантатно-ораториальной), то есть с долгожданным рождением музыкального «большого стиля» в совокупности основных его признаков: монументальности форм, мифологизма, эпического содержания, народности, классичности, массовости.

Перечисленные признаки прежде всего были заметны в произведениях «На поле Куликовом» Шапорина и «Александр Невский» Прокофьева. Термин «монументальный стиль» в отношении кантаты Прокофьева применил в 1939-м А. Острецов⁷. Хочу обратить внимание и на то, в каких красках, рассуждая о симфонии-кантате Шапорина, И. Мартынов описывал возможности кантатно-ораториального жанра в целом:

Советские композиторы по достоинству оценили его преимущества: богатство выразительных средств и исключительная легкость восприятия таких произведений широкими массами. Это — подлинно народный жанр...⁸

«Поэма о Сталине» Хачатуряна (1937–1938) и «Здравица» Прокофьева (1939) также явились образцами монументальности, и классического совершенства, и народности. Правда, в несколько ином плане. Посвященные «вождю народов», эти произведения содержали такие мифологические акценты, которые отсутствовали в «Алекサンドре Невском» и «На поле Куликовом» и которые позволяли официальной критике сравнивать эти произведения с современным народным эпосом.

Например, «Поэма о Сталине» рассматривалась в качестве образца *современного героического эпоса*. Но не только потому, что в ней использовался народно-песенный материал и псевдофольклорный вербальный текст, принадлежавший ашугу Мирзе из Тауза (Мирзе Байрамову), но и потому, что композитор характерным образом использовал архаическую «жанровую память», которая позволяла безотносительно к вербальному тексту формировать семантически однозначный «сюжет».

Примечательно теоретическое обоснование этого «сюжета» И. Рыжковым, который пытается героико-эпические истоки поэмы Хачатуряна, а заодно и ее народный статус, рассмотреть сквозь призму бесконфликтности (не упоминаемой, но подразумеваемой автором). По словам критика, в противовес классической музыкальной традиции, в которой герои-

⁷ Острецов А. Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева // Советская музыка. 1939. № 11.

⁸ Мартынов И. О симфонии-кантате Ю. Шапорина // Советская музыка. 1939. № 11. С. 9.

ческое находилось в процессе становления, Хачатурян демонстрирует *народное* понимание героического: «...для народного эпоса... характерен другой тип: не столько „становление“ героического, сколько „утверждение“ его»⁹. Эта, в целом справедливая, мысль, несомненно, требовала своего развития. Известно, что героическое в рамках эстетики соцреализма не существовало вне категории прекрасного, то есть художественно совершенного воплощения героического. И Рыжкин по инерции продолжает: «...в советской музыке наряду с идеей героического возрождается идея прекрасного»¹⁰.

Несложная индукция подводила современников Рыжкина к самоочевидному выводу. Музыка Хачатуряна и Прокофьева показывала, что Сталин — не просто реальное историческое лицо. Это эпический персонаж, который безупречно «отвечает» критериям героического, прекрасного и народного. А что в этом случае сам современный эпос? Это — миф, объединяющий «прекрасное в искусстве и в жизни», то есть утопия.

В конкретике воплощения культа вождя «Поэма о Сталине» и «Здравица», разумеется, разошлись, отобразив две сложившихся к тому времени музыкальные традиции, взаимодополняющие друг друга. Произведения Хачатуряна и Прокофьева представили различные интонационные версии мифа. Ориентализм музыки Хачатуряна был противопоставлен «русскому» колориту «Здравиты». То есть первая интонационная версия репрезентировала культ Сталина сквозь призму мифа о дружбе народов СССР. Вторая — наоборот, помещала Сталина в русоцентристский мифологический контекст. Первая произвольно указывала на национальную принадлежность вождя¹¹, следовательно, на человечность образа. Вторая «отрывала» Сталина от национальных и человеческих истоков, возводя его на вершину сакральности.

Различными были и формально-драматургические решения. Образ вождя советского народа в поэме Хачатуряна создается в рамках симфонического «одночастного» диптиха. В нем первый раздел, написанный в сонатной форме (с медленным вступлением и зеркальной репризой), играет роль напряженного приготовления праздничного хорового апофеоза. В семантическом плане сопоставление главного и побочного материалов первого раздела раскрывает идею героического преодоления: прошлое словно вторгается в настоящее. Хоровой апофеоз, построенный на материале вступления, посредством объединения ладовой архаики

⁹ Рыжкин И. Стилевые черты советской музыки // Советская музыка. 1939. № 3. С. 48.

¹⁰ Там же. С. 52.

¹¹ Хотя и предельно обобщенно, как представителя кавказских народов.

музыки и мифологизированного слова ашуга Мирзы запечатлевает наступление настоящего-будущего (а точнее — сакральный синтез всех времен). Это картина страстного прорыва в мир процветания и счастья, радостного единения народа и его Отца¹².

В целом, за постулированием идеи планетарного единства, равно как и за общим планом развития, нетрудно разглядеть главный жанрово-семантический подтекст — симфоническую утопию бетховенского типа.

Прокофьев обращается к иному архетипу мифа о вожде. У Хачатуряна Сталин — человек и народный герой. У Прокофьева — божество. Его сила словно простирается над всем миром, и сам он живет в центре мира. Не случайно одночастная конструкция кантаты представляет собой, с одной стороны, картину ритуального восхваления. С другой стороны, тексты кантаты выстраивают целую «апокрифическую» историю о том, как из цветущего колхозного села «наряжается» в столицу героиня труда Аксинья. Истоки данного сюжета также абсолютно прозрачны. В нем можно узнать архаический миф об искупительной жертве, а также житийные мотивы странничества, паломничества к святым местам.

Обеим фабулам (условно назову их фабулой Сталина и фабулой Аксиньи) соответствует и музыкальная драматургия, основанная на чередовании хоровых сцен-«кругов» (двойная трехчастная форма), устремленных к коде-апофеозу, словно ослепляющей главную героиню солнечными лучами (C-dur, высочайшая тесситура хора, особенно в партии первых сопрано, где с третьей октавы выдерживается в течение семи тактов). Очевидно, что жанрово-семантический подтекст кантаты Прокофьева уже иной, нежели поэмы Хачатуряна: «религиозно»-утопический, эсхатологический, литургический.

Годы 1940-й и начало 1941-го в плане эволюции жанра не приносят сколько-нибудь заметных достижений. Зато в жанровой «табели о рангах» положение кантаты и оратории как доминанты «большого стиля» закрепляется присуждением Шапорину в 1941 году Сталинской премии 1-й степени. Косвенно высочайшая «милость» коснулась и Прокофьева, поскольку фильм «Александр Невский» (не музыка) был также удостоен этой награды. В остальном хроника событий свидетельствует, что энтузиазм композиторов в кантатно-ораториальной сфере после парада государственных юбилеев и политических «спектаклей» (принятие конституции, XX-летие Октября, XVIII съезд партии, 60-летие Сталина) стал

¹² Приведу для примера фрагмент поэтического текста: «Вождь страны, о тебе выше гор / Поднимается слово в народе; / Осветил ты, как солнце, простор, / Хорошо нам теперь на свободе. / Скоро мир весь откроет глаза / И поднимет знамя твое; / Это знает ашуг Мирза, / потому так легко поет».

постепенно ослабевать, развитие старых тем и сюжетов продолжалось по инерции. Следующая волна расцвета кантатно-ораториального «большого стиля» поднимется уже в послевоенные годы.

Награждение Ю. Шапорина Сталинской премией указывает на то, что симфония-кантата «На поле Куликовом» рассматривалась в то время в качестве едва ли не самого репрезентативного для эстетики соцреализма музыкального сочинения. Действительно, драматургия и музыкальный язык произведения Шапорина превосходно характеризуют особенности кантатно-ораториального «большого стиля» в период его «первого» расцвета. Во-первых, симфония-кантата демонстрирует яркие художественные достоинства и, следовательно, соответствует предъявляемым требованиям классического совершенства и красоты. Во-вторых, ей присущи типовые свойства собственно тоталитарной эстетики, в первую очередь, мифологизм содержания, возникающий на основе исторического сюжета и классического поэтического текста.

Тоталитарная мифология находит явное преломление в «поэтическом либретто» кантаты, созданном на основе знаменитого блоковского цикла М. Лозинским и самим композитором. Структура «либретто» организована таким образом, что семантически «переподчиняет» блоковскую символику, заставляя работать ее в рамках тоталитарной мифологической системы. Вождь, Витязь, Невеста, Мать, русские воины, татары есть не что иное, как знаки, отражающие новые «религиозные» и эстетические ориентиры. История в этом случае как бы становится частью настоящего, частью современных Шапорину и Лозинскому политических событий. Не случайно И. Мартынов назвал эпилог кантаты «размышлениями нашего современника об историческом прошлом русского народа»¹³ (курсив мой. — И. В.).

Разумеется, мифологизм «либретто» требовал адекватного музыкального воплощения. И здесь Шапорин также шел по пути семантического «переподчинения» традиции. Музыка кантаты разворачивала мифологическую картину «врастания» прошлого в настоящее и будущее на основе аллюзивного материала, опирающегося на «словарь» русской классики.

Например, пролог (*maestoso risoluto*) вводит слушателя в атмосферу эпического, былинного действия благодаря интонационной «арке» со Второй симфонией Бородина. «Богатырское» вступление (унисон оркестрового *tutti* с подчеркиванием интервала уменьшенной кварты),

¹³ Мартынов И. «На поле Куликовом». Симфония-кантата Ю. Шапорина // Советская музыка. 1938. № 12. С. 16.

несомненно, указывает на «бородинские» истоки (ил. 1). Правда, главная тема пролога, в отличие от темы Бородина, в силу своего мрачного характера, ладовой заостренности, соответствует иному семантическому ракурсу. В кантате она является лейттемой татарского гнета (то есть темой Врага)¹⁴. Ей противостоит лирическая бородинско-глазуновская тема Родины (цифра 2), а также мужественно-эпический монолог Дмитрия Донского, впитывающий в себя ее диатонические черты («О, Русь моя!») (ил. 2).

Таким образом, пролог реконструирует классическую биполярную коллизию, рельефно очерчивающую образы добра и зла, «своих» и «чужих» (по канонам стиля, разумеется, не претерпевающие в дальнейшем семантических трансформаций). Но одновременно это и современная коллизия тоталитарной мифологии, заимствующая образы прошлого для собственной репрезентации.

Каватина Невесты «Я живу в отдаленном скиту» (largo) также основана на стилевых заимствованиях. С интонационной точки зрения, каватина содержит характерные для «русского стиля» черты (ладовая переменность, плагальность, диатоничность), однозначно определяя архетип персонажа (Ярославна, Феврония). При этом символическое (по канону

Maestoso risoluto ♩=76-80

Ил. 1. Ю. Шапорин. «На поле Куликовом». Пролог. Оркестровое вступление

¹⁴ С. Левит, кстати сказать, указывает на сходный «генетический» код этой темы, соответствующий ее семантике — тему татар из «Китежа» Н. Римского-Корсакова (см. Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин. М.: Наука, 1964. С. 216).

Дмитрий Донской 6 **Andante mesto**

О, Русь мо-я! *tr* Же -

сто - га... *tr* О, Русь мо-я!

сто - га... *tr* О, Русь мо-я!

p К-б.

-на мо - я! *mf*

Же - на мо-я! *mf*

Же - на мо-я! *mf*

Же - на мо-я! *mf*

Ил. 2. Пролог. Монолог Дмитрия Донского

соцреализма) перевоплощение образа Невесты в обобщенный образ Родины осуществляется композитором вполне в духе времени. Шапорин словно «перемещает» персонаж из прошлого в будущее. Доминирующий тембр деревянных духовых, гусельный колорит двух арф и родниковая «капель» челесты делают Невесту сказочно-фантастическим, ирреальным лицом, метафорой. Это уже в полном смысле метафизический герой «сакрального» мира будущего, ставший символом Родины.

Три следующих номера симфонии-кантаты также демонстрируют свойства стилевой аллюзивности и семантического переосмысления классических жанрово-стилевых архетипов. Хор «В ночь, когда Мамай залег с ордою» (*andante lugubre*) — «оперная» хоровая сцена, напоминающая народные сцены в операх Римского-Корсакова, Чайковского, Серова, Мусоргского. Вместе с тем, этот номер — узловый момент в мифологическом «сюжете» кантаты (кульминация, предвосхищающая будущий апофеоз). Образ «клятвы» верности создается путем знакового синтеза интонаций русской темы, темы ига и, что самое главное, темы ариозо Дмитрия. Так подчеркивается идея мистического единения (народа, Родины и Вождя) перед лицом врага (ил. 3).

[Moderato maestoso ♩=96]

C. от - сто - им, от - сто -

A. от - сто - им, от - сто -

T. от - сто - им, от - сто -

B. от - сто - им, от - сто -

[p] *sf ff sf* *p*

Ил. 3. Хор «В ночь, когда Мамай залег с ордою» (начало)

59

..ИМ, от - сто -

..ИМ, от - сто -

sf ff sf p

Marziale risoluto

..ИМ СВО - ю!

..ИМ СВО - ю!

f p sf ff

Fl. Ob.

Ил. 3. Хор «В ночь, когда Мамай залег с ордою» (окончание)

Ариозо Дмитрия Донского («На Куликовом поле», *andante maestoso*) по своему интонационному складу и речитативному характеру родственно арии Князя Игоря из II действия оперы Бородина (ил. 4). Вместе с тем, по смыслу это «боевой клич». В вербальном тексте воплощены центральные символы новой «религиозности».

Andante maestoso ♩=69–72

Corno

f *p* *f*

3

Дмитрий Донской

mf

От - цы и бра - тья! Рус - ски - е дру - жи - ны!

mf

62

Пришла по - ра, при - спел кро - ва - вый час!

Corni

Ил. 4. Ариозо Дмитрия Донского

Что касается четвертой части, замыкающей экспозицию русских образов, то она вновь демонстрирует как «старые», так и «новые» семантические качества. Баллада Витязя «Опять с вековой тоскою» (*poco andante*) исполнена лирико-драматической патетики, отсылающей к традициям классических теноровых партий (Собинин из «Жизни за царя», князь Всеволод из «Китежа»).

Вместе с тем, главная тема баллады (намек на хор бояр «Мужайся, княгиня» из финала I действия «Князя Игоря», а также «знаменный» тематизм «Всенощной» Рахманинова), изложенная в оркестре и служащая основой вариационного цикла, пронизана мрачно-торжественным «реквиемным» колоритом (ил. 5). Это перекрещивание героики и траурности симптоматично, поскольку переадресует к новому, «соцреалистическому» взгляду на героя (замечу, еще живого) как на жертву ритуала.

Ил. 5. Баллада Витязя «Опять с вековой тоскою»

Так заканчивается первый раздел симфонии-кантаты, в котором представлена «русская сила» по контрасту с еще неявленной (в виде омузыкаленного слова) «потусторонней силой». Интонационный потенциал всего раздела основан на преломлении жанровых и стилевых традиций русской музыкальной классики. При этом на их основе развернут современный композитору мифологический пантеон: Родина, Народ, Вождь, Герой.

Центральным событием эпической драмы Шапорина является столкновение в 5-й части противоположных образных сфер: отличающейся тематическим и жанровым разнообразием русской, и более однозначной, фокусируемой преимущественно темой «ига» вражеской. Ею и открывается хор татар «Идут века» (*allegro moderato*).

Следующий шаг композитора оказывается предсказуемым. Несмотря на то, что прямой проекции «Сечи при Керженце» здесь обнаружить нельзя, сам принцип столкновения двух ладовых комплексов, символизирующих противоборствующие миры, отсылает к батальной картине

Римского-Корсакова. Впрочем, результат столкновения весьма примечателен и не похож ни на «Сечу», ни на «Ледовое побоище» из «Александра Невского». Вытеснение противоположной силы у Шапорина связано не только с «количественным» превосходством русских тем, но и с качественным тематическим прорывом. В разработке и в репризе в самое ядро темы «ига» проникают кварто-квинтовые интонации (константные признаки интонационной канвы монолога и ариозо Дмитрия), изнутри разрушающие прежде неизменную тему и символизирующие победу русской дружины (ил. 6).

В героико-эпическом произведении «большого стиля» торжественно-праздничный апофеоз не мог наступить раньше символического оплакивания павших героев. Шестая часть кантаты Шапорина, как и у Прокофьева («Мертвое поле»), «оттягивает» наступление финала, чтобы обострить

114 [♩.=so. Stretto]

[Витязь] _леть

Т. *f* ве - ли - кой

Б. Бе - да, бе - да, ве - ли - кой

f *cresc.*

ff рус - кой

ff рус - кой

m.s. *cresc.*

Ил. 6. Хор татар «Идут века» (начало)

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line has the lyrics 'си - лы' (si - ly) and 'си - лы...' (si - ly...). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment with similar melodic and rhythmic patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Ил. 6. Хор татар «Идут века» (окончание)

драматургию (в этом случае победа отразит одновременно переживание и радости, и боли). Колыбельная «Ой, баю, баю, дитя малое» (*lento*) объединяет черты колыбельной и плача-отпевания. То есть часть превращается в «микрореквием», являющийся тихой кульминацией перед апофеозом финала.

Как и в предыдущих частях, на интонационный «словарь» классиков накладывается трафарет мифологической семантики. «Колыбельная» связывает основные драматургические линии, неся в себе и индивидуальное человеческое отношение к событию, и максимально обобщенные характеристики. Ведь плач матери передает и материнскую скорбь, и скорбь невесты-Родины, и скорбь народа, высвечивая как гуманистический, так и сакрально-ритуалистический смыслы музыкальной драматургии в целом.

Переход к эпилогу осуществляется Шапориным весьма оригинально. В «Поэтическом либретто» эпилогу отдано будущее, тогда как переходная фаза тоже обозначает апофеоз, но в настоящем. Эту роль сыграл хор Вестников «Ты ранен, лежишь бездыханный» (Витязь и Вестники на Куликовом поле, *allegro moderato*), отличающийся мажорным колоритом и празднично-фанфарной риторикой, кстати сказать, в чем-то близкой в стилевом отношении к советской массовой песне (ил. 7).

Эффект «двойного» апофеоза был, очевидно, обусловлен литургическими аллюзиями вербального текста, в котором за «микрореквиемом» колыбельной следовал эпизод «воскресения из мертвых» Дмитрия Донского. Продолжая проецировать классические сюжеты, Шапорин здесь словно ретранслировал мистико-философский пафос «Китежа». Однако

[Allegro moderato $\text{♩} = 80$]

The image shows a musical score for a piano introduction. The tempo is marked as [Allegro moderato] with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in 3/8 time and the key signature has two sharps (D major). The first system includes a forte (fp) dynamic marking and a crescendo (cresc.) marking. The second system continues the piano accompaniment with a sustained bass line.

Ил. 7. Хор вестников «Ты ранен, лежишь бездыханный»

фанфарные фигуры в оркестре, проникновение «массово-песенных» интонаций, в которые монтировались гимнические ходы на чистую квинту и чистую кварту (как символы победы), как будто переносили действие из ритуально-мистического пространства в современный контекст. Так апофеоз хора Вестников знаково (жанрово, тематически) определил параметры синтеза «настоящего-будущего».

В свою очередь, эпилог симфонии-кантаты (*moderato maestoso*) на жанрово-тематическом уровне «открывает» путь в будущее, в котором объединятся все времена. Во-первых, здесь происходит трансформация прошлого. Тема «ига» преобразуется в торжественную богатырскую тему. Теперь ее интонационным центром является не уменьшенная кварта, а чистая кварта и чистая квинта (ил. 8 а, б). Во-вторых, в эпилоге синтезируется весь «русский» тематизм. При этом на первом плане оказывается характерный в интонационном отношении мотив трубы¹⁵ (ил. 9) — один из лейтмотивов Дмитрия (см. ил. 4) и одновременно мотив-напоминание о динамических утопиях протототалитарной эпохи (примечательно его сходство с темами «победы» в кантате «Октябрь» Н. Рославца и вокально-симфоническом цикле «Запад» А. Животова). Так прошлое становится частью будущего в отражении образа Вождя.

¹⁵ Назову его мотивом «божественного гласа», поскольку образ трубы здесь в отраженном свете текста «поет труба» явно указывает на сакральный смысл апофеоза.

[Moderato maestoso (quasi recitativo) $\text{♩} = 72$]

Ил. 8а. Эпилог. Оркестровое вступление

[Andante $\text{♩} = 60$]
Дмитрий Донской

mf

О - пять над по - лем Ку - ли - ко - вым
V-ni

Ил. 8б. Эпилог. Монолог Дмитрия Донского

[Poco più mosso]

Tr-be

f *sf* *f*

141

Ил. 9. Эпилог. Лейтмотив Дмитрия Донского

Наконец, важным обобщающим фактором является двойное переинтонирование слов «О, Русь моя» из пролога. Если в прологе их произносит Вождь-Дмитрий (а хор откликается эхом), то в коде эпилога этот текст приобретает гимническую окраску и моноритмически скандируется всеми солистами и хором. Трансформация текста говорит о многом. С одной стороны, композитор выстраивает драматургию по классическим канонам развития образа «от частного к общему». С другой — заставляет этот ряд отражать семантику тоталитарной мифологии, в которой путь познания мира всегда очерчивает проекцию «от мрака к свету», но также, что не менее важно, от индивидуального к коллективному.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 288 с.
2. *Зарицкая Р.* «Кантата о весне и радости» // Советская музыка. 1937. № 3. С. 65–68.
3. *Левит С. И.* Юрий Александрович Шапорин. М.: Наука, 1964. 396 с.
4. *Мартынов И.* «На поле Куликовом». Симфония-кантата Ю. Шапорина // Советская музыка. 1938. № 12. С. 10–18.
5. *Мартынов И.* О симфонии-кантате Ю. Шапорина // Советская музыка. 1939. № 11. С. 8–17.
6. *Острецов А.* Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева // Советская музыка. 1939. № 11. С. 23–44.
7. *Рыжкин И.* Стилиевые черты советской музыки // Советская музыка. 1939. № 3. С. 47–52.
8. *Хохловкина А.* Советская оратория и кантата. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. 148 с.