

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

С.Б.ЮЛДАШЕВА

**Г.СВИРИДОВ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ» -
ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

Ташкент 2007

«Сложность, в которую внесена ясность - вот что такое современная простота».

А.Сохор. «0 современности в музыке наших дней».

Одним из интереснейших сочинений Георгия Свиридова является поэма «Отчалившая Русь» для голоса и фортепиано на слова Сергея Есенина, требующего глубокого описания как в музыковедческом, так и в исполнительском отношении. Оно было создано в 1977 году под влиянием тяжелой утраты - безвременной кончины близкого друга, известного музыковеда Арнольда Сохора, автора монографии о Г.Свиридове.

Поэтическую основу «Отчалившей Руси» составили стихотворения и отрывки из малых поэм (так называемой «есенинской библии») Сергея Есенина 1917-1920 годов, в которых ощутимы идеализация прошлого в сочетании с религиозными мотивами. Для Есенина Христос - носитель идеи добра, любви и одновременно страдания. Бог-Отец для поэта - это символ неизреченной тайны и в то же время продуманной гармонии мира, органичной составной частью которого он считал человека.

Приступая к созданию поэмы «Отчалившая Русь», Г.Свиридов стремился отразить в ней сложный внутренний мир поэта. В то же время, он меньше всего, наверное, хотел присоединиться полностью к есенинской жизненной философии. Общий тон поэмы, смысл ее концепции - все это чисто свиридовское. Здесь нет места пронзительной личной исповеди, вызывающей сострадание. Зато достигнута такая степень объективности, такой уровень обобщения, когда любая личная проблема воспринимается как частный случай проявления общей логики жизни, того порядка, который не подлежит обсуждению. Недаром музыковед Е.Ручьевская пишет: «Нотный текст у Свиридова - каким он предстает перед слушателем - воспринимается,

как «истина в последней инстанции»¹.

Отбор стихотворений и их последовательность направлены на их приведение в соответствие с основной идеей поэмы Свиридова. Первая часть - «Осень» - это чисто есенинский пейзаж. Единственное драматическое «вкрапление» - это сравнение ягод рябины с «язвами красными незримого Христа». Но это пока только предвидение трагического страдания. Предпоследнее стихотворение «О верю, верю, счастье есть» - приведено в поэме полностью. Это одно из самых жизнеутверждающих произведений Есенина, в котором в прямой симметрии с первой частью цикла снова сокрыто драматическое начало, но уже как послесловие:

Благословенное страданье,

Благословляющий народ!

Последняя часть цикла по его роли в поэме - это торжественная кода. Поэтическую основу музыки составляют здесь по-новому расположенные четыре строфы из поэмы «Октоих» (октоих - книга церковного пения на восемь голосов, восславляющих Господа). В этой части получают одновременное завершение и религиозная, и патриотическая линии цикла.

Итак, обрамление сложного многопланового содержания цикла спокойными, жизнеутверждающими частями приводит к приоритету оптимистического начала. В результате, если в эволюции творчества Есенина наблюдалось постепенное «вытеснение» светлых настроений, то Г.Свиридов, переменив порядок текстов по сравнению с хронологией, добился прямо противоположного результата. Это, однако, не упростило содержание основной части цикла. Оно сложнее, многограннее, чем в более ранних обращениях Свиридова к Есенину. Его отличает наличие нескольких сквозных идей и символов.

Главный образ поэмы - образ Святой Руси, многострадальной родины поэта. Самые разные эмоции связаны у поэта с ней. Это и тоска по родному краю, которую он мучительно переживает в разлуке с ней, осознание своей

¹ Музыкальный мир Георгия Свиридова. 1990, с.95

нерасторжимой связи с народом, природой, семьей (№№ 2, 7). Это и глубокое сочувствие страданиям целой страны, обеспокоенность ее будущим. Но эта тема, широко представленная у Есенина, здесь освещается косвенно, всегда в сочетании с самыми светлыми эмоциями. Центральная, пятая часть цикла названа так же, как и весь цикл - «Отчалившая Русь». Но само слово «отчалившая» допускает разные толкования. У Свиридова оно означает вознесение Руси к светлому будущему, у Есенина - сложнее. Если обратиться к поэме «Иорданская голубица», из которой взят отрывок, до конца, то появляется другой, дополнительный смысл - уходящее в небытие прошлое России, как раз той, которую больше жизни любит поэт.

Сложная символика религиозных поэм Есенина не позволяет прямолинейно и однозначно толковать и слова «рай», «заоблачные дали», и само определение «отчалившая». Это - не ответ на вопрос о судьбе России, это - сам вопрос, а ответ - в будущем.

Последовательное обращение к религиозным символам, их тесное переплетение с реальной жизнью как бы расширяет жизненное пространство, придает всем смысловым линиям цикла «Отчалившей Руси» возвышенный, философски обобщенный смысл. Есенин подчеркивал свое полное слияние с тем, что зовется Россией. В поэме выделены разные «уровни бытия»: реальные - природа, дом, деревня, даже ненавистный город - и сверхреальный - мистический, «заоблачный».

Именно в таком символическом, а значит, не до, конца ясном значении и нужно понимать словосочетание «Отчалившая Русь».

Введение в поэму религиозно-мистических символов заставляет в обобщенном плане осмыслить и все другие смысловые линии, тем более, что и стихотворения подобраны композитором так, что одна и та же тема освещается несколько раз и в разных масштабах.

Важнейшая тема - страдания, столкновения добра и зла - освещена дважды. В песне №6 «Симоне, Петр,. Где ты? Приди...» в сжатой форме описан евангельский эпизод предательства Иуды, с которого начинаются

страсти Христа. А позже, в песне №9 «Трубит, трубит погибельный рог», - воплощением зла выступает ненавистная Есенину техника - поезд. Для Есенина появление «железного гостя» - это начало долгих страданий России.

Так же многопланово освещается и тема предела земной жизни. На протяжении цикла она возникает несколько раз. Сначала отдаленным намеком в песне №4 «Серебристая дорога», более конкретно в евангельской сцене «Симоне, Петр», и наконец, в полный: голос в десятой песне «По-осеннему кычет сова...», где все стихотворение посвящено горьким мыслям поэта о надвигающейся старости, смерти:

Без меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.

Увядание человека, поэта дано в параллели с увяданием природы осенью.

Многослойность раскрытия одной и той же идеи, постоянные переплетения идей зла и смерти, добра и страдания, судьбы человека и целой страны, - все это можно выявлять бесконечно, и это подчеркивает изначальное единство мира. На этой почве и вырастает тот свиридовский обобщенный образ мира, жизни, где сочетаются предельная конкретность и предельная обобщенность, наглядная изобразительность и символическая недосказанность и абстракция. А это и есть возвышенность, поэмность. Ведь возвышенное в искусстве означает его способность заставить человека посмотреть «поверх себя» или, наоборот, на себя «сверху». Возвышенная музыка ведет человека к познанию себя частицей всеобщей гармонии, примиряет его со своим временем и своей судьбой.

Такова в конечном итоге идея цикла, который хотя и не содержит логической последовательности событий сюжетного плана, но все же содержит настолько убедительное доказательство высоких истин, что произведение воспринимается как органическое целое.

Перейдем к рассмотрению связей музыки с поэтическим текстом и с общим замыслом цикла. Известно, насколько певуча сама поэзия Есенина. В

ней уже заложена мелодия, и не случайно такое огромное количество и профессиональных и любительских переложений ее на музыку.

Свиридов отталкивается от музыки, скрытой в есенинском стихе. Здесь прежде всего заметим, что у Есенина смысловая фраза уместается в одну строку (стих) и крайне редко её окончание падает на середину строки. Поэтому Свиридов и придерживается построчного членения своих музыкальных фраз. В результате текст воспринимается легко и естественно.

О связи музыки с конкретным словом, со стихотворной стопой, то здесь нельзя вывести единый принцип. Композитор не придерживается скрупулезной регулярности акцентов, обращая основное внимание на мелодическую закругленность фразы и на смысловые акценты. Но, как увидим позже, в ряде песен он использует речитативное начало, но и в этом случае стремится к чисто музыкальной логике развития, а не к «фотографически» - точному воспроизведению речевого интонирования. Опыты Даргомыжского в чистом виде его не заинтересовали.

В прологе к циклу, имеющим название «Осень» заложены истоки не только сквозных образов (осень, природа, Христос), но и истоки двух основных типов высказывания: эпически повествовательного и лирико-драматического. Само стихотворение поражает неожиданностью метафор («осень-рыжая кобыла») и переломов смысла (рябина - язва Христа).

Свиридов идет не от есенинских поэтических находок, а оттого, что важно для его замысла. «Рыжая кобыла» проходит почти незаметно, так как внимание слушателя направлено на восприятие спокойного и ровного описания пейзажа в двух сходных по интонациям мелодических фразах. Зато фраза: «И целует на рябиновом кусту, язвы красные незримо Христу» важна для композитора, в ней берет свое начало сквозная тема страдания, и поэтому композитор помещает здесь кульминацию всей части.

Во всей этой песне наблюдается постепенный и плавный переход от эпического спокойствия начала до высокого драматизма кульминации,

помещенной в непосредственной близости от конца произведения. Такое положение кульминации придает этой части характер неуравновешенности, незавершенности. Причем этот переход осуществляется незаметно, исподволь и в партии солиста и у пианиста.

В музыке песни есть постоянный скрепляющий комплекс выразительных приемов, который придает звучанию органическую естественность и в то же время передает ощущение статики. В вокальной мелодии такими сквозными средствами становится лейтинтонация нисходящей кварты по устойчивым звукам ми²-си². С нее начинается песня, и фраза как-будто вытекает из источника, превращаясь затем в гибкую мелодическую волну.

При всех последующих интонационных обновлениях скрепляющая роль этого ладового «каркаса» остается неизменной. Вся мелодическая линия как-будто оплетается вокруг него, подходя к ладовым опорам то сверху, то снизу. К постоянным же качествам относится диатоничность звукоряда и явное избегание напряженно полутоновых ходов. Отсюда - впечатление отрешенности.

В партии фортепиано также есть скрепляющее начало, и оно тесно связано с вокальной мелодикой. Можно сказать, что гармоническая вертикаль - это объединение звуков мелодии в одновременности (так называемая проекция горизонтальных процессов в вертикаль). Певец как будто поочередно перебирает звуки гармонии и создается впечатление, что сама мелодия «погружена» в гармонию и постепенно вырастает из нее:

Медленно ♩ = 72

p port.

Тя - хо в ча - ще мож - же -

p dolce

port.

ве - ля по об - ры - ву О - сень - ры - жа - я ко -

port.

бы - ла - че - шет грк - ву. Над реч - ным по

Вторая строфа текста связана с несколько более слышимым обновлением интонаций. Хотя здесь сохраняется опора на звуки ми и си, но меняется тональность (си минор вместо ми минора) и поэтому опоры приобретают другой функциональный смысл. В гармонии сохраняется структура созвучий - квартово-секундовые комплексы - но уже на другой высоте.

Форму этого произведения можно определить как двухчастную репризную, хотя цезура между разделами очень слабо прослушивается: первый раздел завершается неустойчиво (t_2), кроме того, сохраняется интонационное единство, мерная и медленная пульсация гармонии.

Подход к кульминации занимает очень мало времени - всего один такт.

Здесь происходит ускорение, резкое нарастание звучности до *ff* (хотя крещендо все же началось раньше - с начала второй части). Кроме того, уплотняется звучание аккорда, в момент кульминации это уже восьмизвучие. Но самым главным приемом, придающим этой вершине эффект неожиданности становится «выход из подчинения» ладовому каркасу. Неожиданно мелодия делает скачок от си¹ не к ми², а к ля². И в это же время в гармонии происходит бифункциональное наложение двух диссонансов: T⁴₃ и S⁶₅.

После кульминации мелодия так же стремительно спускается вниз, динамика резко ослабевает и поэтому кульминация воспринимается, как яркая вспышка экспрессии, тут же угасшая.

В исполнении этой песни, прежде всего, следует исходить из того, что это пролог цикла, а следовательно, она должна создать необходимый фон для будущего, но драматизировать исполнение, в частности, утрировать выразительность кульминации не нужно, на протяжении всей песни должно быть достигнуто такое соотношение мелодии и гармонии, чтобы последняя производила впечатление резонатора мелодии. Диссонансы должны звучать мягко и ровно. Каждый звук одинаково важен, так как в них скрыта дублировка звуков мелодии.

В песне «Я покинул родимый край» появляется главный герой цикла - поэт, и текст произносится здесь от первого лица. В самом стихотворении, одном из самых известных у Есенина, (помещенном в школьный учебник литературы), в полный голос звучит тема Родины, вернее тема органической, нерасторжимой связи поэта с ней, с ее природой, народом. Она подчеркнута аналогией между поэтом и старым кленом, который «головой на меня похож».

Направленность мелодического движения в вокальной партии противоположна мелодии предыдущей части. Каждая фраза, совпадающая со стихотворной строкой - это выпрямленное восходящее гаммаобразное движение, неожиданно завершающееся восходящим же скачком. Ощущение

широты, простора создает такая мелодия, как бы зависающая на самом высоком звуке и затем снова повторяющая тот же разбег, но с более стремительным взлетом в конце.

Вторая стихотворная строфа представляет собой мелодический вариант первой, при сохранении единства ритма, фактуры и общих принципов интонирования. То же можно сказать и о третьей строфе. Следовательно, форму в целом можно назвать вариантно-куплетной. Постоянство всего комплекса средств, образующих тему, создает единство настроения, но не однообразие, не монотонность.

Огромное значение здесь приобретает гармония, в которой на постоянно «вибрирующий» ритмически фон, роль которого выполняют звуки тонического аккорда, накладываются добавленные звуки, как бы прорастающие из остинатной основы и тем самым дополняют музыкальную ткань новым «цветовым» оттенком.

Достаточно просто сравнить, как «раскрашиваются» звуки мелодических вершин на протяжении всей части. Сначала (вершина – ре²) это просто тоническое трезвучие; затем, при повышении вершины на секунду (ми²) происходит как бы разрастание аккорда тоники путем прибавления терций сверху и снизу (VI_{II}). Звук ми², ундецима аккорда, звучит гораздо ярче. Самая высокая точка всего мелодического развития – фа² гармонизована четыре раза и всегда по-разному, достигая различной эмоциональной окраски всей фразы: сначала откровенного отчаяния (t₇ гармонического минора с остро диссонирующей б₇), затем какого-то надлома, безнадежности (t₂⁶⁵) и уже затем постепенного просветления и завершения всей песни в фа мажоре:

введен излюбленный есенинский образ коня (как символ молодой бунтарской силы). Драматизм ситуации заключается именно в утрате этой силы и в надежде вернуть её («богу лишнего не надобно»).

Это очень яркая, экспрессивно звучащая часть цикла. По своей жанровой природе она очень близка к тому типу широко распетых народных мелодий, которые соединяют в себе спокойную уверенность и драматизм самого высокого накала. Это песня, близка песням о Стеньке Разине, Ермаке, Священном Байкале и пр. Сходство настолько сильно, что возникает предположение о цитировании.

Композитор, наделяет её типичными признаками жанра протяжной песни. Мелодия здесь господствует, парит свободно над аккомпанементом, выполняющим роль многоголосной хоровой поддержки. На протяжении песни в партии фортепиано используются приемы типично русской подголосочности с её схождениями и расхождениями голосов. Особенно явно в функции подголосков выступают верхние фортепианные голоса, реже – бас.

Свободной распевностью объясняется и то, что размер в нотном тексте не обозначен: свободная мелодия как-будто течет без метрических «берегов». Сходство мелодических фраз, одинаковые способы их завершения длительно протянутыми звуками, почти полное тождество ритмических рисунков в каждом двустиии (таков постоянный размер фразы), наконец чрезмерная затянутость долгих звуков, - все это производит почти достоверный эффект народного хорового пения. «Почти» потому, что кроме «хора» в партии фортепиано кристаллизуется еще один слой фактуры - мерная акцентированная пульсация одного и того же звука (ре¹), затем терции (ре¹ - фа¹), а затем нетерцового созвучия (ре¹ - ми¹ - си). Звук постепенно обрастает, тяжелеет и производит впечатление какой-то неотвратимой потери, обреченности.

На наш взгляд, в этой части цикла обоим участникам ансамбля надо обратить внимание на различие динамических оттенков и вообще авторских

указаний по поводу исполняемых в одновременности фрагментов. Достаточно для примера посмотреть хотя бы на первые два такта.

Медленно $\text{♩} = 48$

mp molto espr.

От-во-ри мне, страж за-об-лач-ный, го-лу-бы-е две-ри дни.

(Колокольно)

pp *pp dolce* *pp*

В такте первом у фортепиано звучит протянутая пустая квинта, (Ремарка: *pp*, колокольно). Во второй вступают солист и фортепианный «хор». Ремарка у фортепиано: *pp, dolce*, у солиста – *molto espressivo*. Совершенно ясно, что уже в этих двух тактах три исполнителя: колокол, солист, голос которого должен выступить на первый план и мягкая хоровая поддержка, звучащая тише, как бы вслушиваясь в сольную линию и украшая ее подголоском.

И таких сложных наложений множество. В начале второй строфы музыка в своей основе остается той же, но значительно переосмыслена фактурно, динамически и обогащена интонационно новой мелодией солиста. В этой строфе уже нет сдержанности первой строфы: напев постепенно набрал силу, дошел до самого напряженного этапа, усложнился скандирующим нагнетает его еще больше. Разница нюансировки здесь не такая детализированная, как в начале, но важно все же дифференцировать четыре пласта этой хоровой фактуры.

Часть «Серебристая дорога» можно считать замыкающей в экспозиционном разделе цикла. Здесь поэт продолжает свой путь, но теперь он не оглядывается назад, на отчий дом, а с тревогой всматривается вперед. Заметим, что дорога здесь явно наделена двойным смыслом: собственно дороги и жизненного пути, судьбы. Особенно явственно этот второй смысл проступает в третьей строфе текста: «Может быть, к вратам господним сам

себя я приведу».

В то же время, музыкальный материал настолько близок первой части («Осень»), что их вместе можно считать обрамлением экспозиции. Здесь, как и в «Осени» сохранена та же диатоническая ладовая основа, только теперь в мелодии явно преобладает колорит (Соль мажор вместо прежнего ми-минора). Большое значение имеют и те же бесполутоновые попевки, с которых начиналась вокальная партия «Осени». Наконец, сохранилась и точно та же гармоническая вертикаль, также сохраняющая здесь смысл проекции горизонтально-мелодических процессов:

Свободно, как каденция *mf* *port.* *pochissimo allarg.* *port.*

Се-реб-ря - ста - я до - ро - га, ты зо-вешь ме - ня ку - да?

Но здесь композитор мастерски переосмысливает знакомые интонации, вводя более сложную систему переменных устоев (ми-ля-ре), позже - (ми-си-фа). Вообще квартовая переменность устоев здесь потенциально бесконечна, т.к. ощущения главного устоя, тоники здесь нет. Возможно, композитор избрал такой путь для того, чтобы подчеркнуть преобладание в тексте вопросов. Собственно всю эту часть можно назвать большим вопросом, и не случайно даже в самом конце происходит несовпадение опорных точек в гармонии у пианиста (C-dur, трезвучие) и в мелодии у певца (основной устой мелодии - ре¹).

Выход за пределы условного ми-минора, соль мажора приводит к постепенному омрачению колорита (си минор, фа диез минор), что полностью соответствует смыслу текста: именно здесь начинаются вопросы поэта, задаваемые дороге, о собственной судьбе и предчувствиях. Но заключительная фраза вновь возвращает настроение просветленности, покоя. Очевидно, она символизирует смирение поэта перед лицом судьбы.

Сравнивая эмоциональный строй поэтического первоисточника с музыкальным его преломлением, обнаруживаем различие. Во всех вопросах

к дороге улавливается внутренняя напряженность, тревога. Свиридов не придает звучанию песни достаточно светлый характер, лишь слегка омраченный в среднем куплете на словах «грусть ты или радость, теплешь иль к безумью правишь путь?» Но последняя, кульминационная фраза - это не только смирение, это еще и устремленность в заоблачный рай.

Пятая часть цикла «Отчалившая Русь» - стремительный взлет России в небесный сад. Совершенно справедливо пишет по этому поводу Е.Ручьевская: «Для Свиридова этот образ подобен образу гоголевской птицы-тройки - лирическому символу России»².(I, с.104). Здесь нет и тени двойственности смысла: это светлая, не рассуждающая мечта, вера в истинность, возможность полета птичьей стаи преображенных душ в райские кущи.

Отталкиваясь от есенинской метафоры, композитор решает всю эту часть так, что фортепианная партия оказывается насквозь иллюстративной, изображающей то мощный взлет ввысь, то курлыканье птиц. Первый образ воплощен торжественным расходящимся движением аккордов обеих рук, создающим впечатление широкого небесного обзора. Второй - мерным повторением кластеров tenuto в обеих руках, удивительно точно воспроизводящих крик перелетных птиц:

С движением ♩ = 76-80

mf *leggiere* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

ten.

² Музыкальный мир Георгия Свиридова. М., 1990, с.104

Партия голоса предельно проста и однозначна, это даже и не мелодия в точном понимании этого слова. Скорее это торжественная неторопливая фанфара или цепь ликующих возгласов толпы, наблюдающей стремительный взлет, восторженные комментарии к увиденному.

Решенная как чисто внешнее событие, иллюстративно, песня «Отчалившая Русь» по своему настроению однозначна. Текст скандируется активно, его детали не комментируются музыкой. Даже такие грустные слова, как «Не ты ли плачешь в небе, Отчалившая Русь?» не вызывают никаких нюансов и звучат под то же птичье кластерное «сопровождение».

Отсутствие детализации текста говорит за то, что всю эту часть нужно играть величаво и торжественно, без каких-либо признаков суетливости, «крупным штрихом». Даже два элемента звукоизобразительности: взлет и крик птиц нужно не резко противопоставлять, а исполнять как две грани одного целого.

Вокальную партию лучше мысленно трактовать как хоровую, мощную, ликующую, но без подробностей, не доступных хору и излишних в этой ситуации.

Часть «Симоне, Петр... где ты? Приди...» после ликующего звучания предыдущей воспринимается как трагический перелом в логике развития цикла. Ее поэтическую основу составляет отрывок из поэмы «Пришествие». Очень краткая по масштабам, она предельно насыщена смыслом. Здесь в сжатой, как бы пунктиром изложенной форме пересказан фрагмент евангельской притчи о предательстве Иуды. Дважды зовет Иисус своего ученика Петра (мирское имя Симон), но безответно. В тяжелую минуту нет рядом друзей, есть только враг, предатель Иуда да безмолвная равнодушная пустыня.

Эта музыкальная сцена противопоставлена предыдущее, да и большинству других частей цикла по способу воплощения. Здесь нет широты, развернутости и монолитности звучания. Напротив, ее отличает отрывочность звучания. Кажется, что это не логическое и плавное раскрытие идеи, а фрагментарное перечисление каких-то тревожных намеков, постоянное переключение от одного типа выразительности к другому, но вслушиваясь в текст, обнаруживаешь, что здесь выписана цепь музыкальных «комментариев» к тексту, предельно конкретных и наглядных.

В шеститактовом вступлении каждый такт нов. Сначала звучит вопросительная интонация восходящей квинты, на фоне ее резонирующего протянутого созвучия октавой ниже. Ей отвечает на этом же фоне звучащая какая-то искореженная уродливая интонация, в которой Е.Ручьевская находит отдаленное сходство с известным музыкальным символом креста. Его противоестественное звучание вполне закономерно - ведь не может быть ничего страшнее распятия человека. И снова пустые квинты, но уже тихие, как знак безмолвия. Интервал квинты становится здесь сквозным элементом текста. Он создает впечатление пугающей тишины, застывшего воздуха пустыни или, может быть, остановившегося для Иисуса времени.

Вообще вся эта сцена насыщена изобразительной символикой, передающей мрак и безысходность ситуации, полное равнодушие и черствость, окружающие обреченного Христа. Только его жалобные реплики

и живут, и страдают во всей этой музыке. Они представляют собой узкообъемную речитацию в пределах малой терции.

После каждого фрагмента поэтического текста обязательно вводится фортепианный комментарий в виде одного протянутого созвучия. Но сам состав этого созвучия, степень его диссонантности, напряженности зависит от того, что он комментирует: если жалобу Христа, то он остро диссонантен, если равнодушный ответ природы или «кого-то», то это утолщенный интервал пустой квинты в динамике. Если он сопровождает появление или реплику Иуды, то - опять пустая квинта, звучащая в регистровом утолщении, а если изображает «шамкающий прибой», то легкое арпеджио на основе квартквинтаккорда. Сразу же за появлением «на сцене» рыжего рыбака (Иуды) вновь звучит тема креста как символ судьбы.

Резкость переключений от предельной застылости пустоты, к предельной же экспрессии здесь очень впечатляет. Она символизирует два непересекающихся, а просто поставленных рядом мира: страдания и равнодушия.

Вся фортепианная партия, несмотря на свою смысловую насыщенность, здесь должна быть отодвинута на второй план: это не сами события, а их комментарий, осмысление. Не случайно композитор напоминает об этом почти в каждом такте, в каждой реплике и т.д.

Очень сложна партия солиста. Ведь он говорит здесь за всех, но не хором, а поочередно: за Христа, за автора, за Иуду, за «кого-то» в темноте, за природу - ветлы и шамкающий прибой. И для каждого нужно найти свою тембровую краску.

Песня «Где ты, где ты, отчий дом...» и сюжетно, и по способу выражения перекликается со второй частью цикла. Но здесь тема Родины, «отчего дома» дана во временном отдалении, как нечто абсолютно недостижимое. На первый план выступает не ее описание, а внутренне противоречивое, надломленное настроение поэта при воспоминании о ней.

Отчетливо выступает здесь есенинская цветовая символика Родины:

голубой и золотой цвета. Повторяется и другой символ родного края - три звезды. Для того, чтобы подчеркнуть родство этих двух песен, Свиридов здесь даже подправляет авторский текст, слова: «синий подкосил цветок» заменяет на «голубок скосил цветок».

Начинается мелодия вокалиста с кульминационной вершины, как и вторая песня. Это распространенный в русских лирических песнях тип мелодического движения придает началу темы напряженный драматизм, но ее дальнейшее развитие, как бы изливающееся из этой вершины-источника, передает обычно настроение предопределенности либо, если это связано с мощным звучанием, активностью ритмического рисунка, - прорыв переполнившего чувства. Здесь перед нами, скорее всего, первый вариант смысла этого приема, и этому в немалой степени способствует характер фортепианной партии. Многократное повторение двух плотно расположенных созвучий: си-ми-соль и ми-соль-си, неоднократно звучащий при этом повелительный интервал кварты в басу, - все это создает впечатление неотвратимости, обреченности. Во второй части песни, также написанной в куплетно-варпационной форме, этот аккомпанемент фактурно усложняется акцентированными синкопами, хотя звучит тише, приглушеннее. Если в первый раз он сопровождает слова «где ты, где ты, отчий дом» и может рассматриваться «как прорыв экспрессии (все зависит от интерпретации), то во второй раз на его фоне поэт размышляет о быстротечности времени.

Месяц маятником в рожь

Льет часов незримых дождь...

В завершении же песни мысль о времени выдвигается на первый план. С помощью перепадов динамического звучания *mf* и *p*, а затем динамического нарастания до *sff* создается уже впечатление не боя часов, а звона колоколов. И на этом неумолимом фоне совсем безнадежно звучит все тот же вопрос: «Где ты, где ты, отчий дом?»:

Музыкальный фрагмент из песни «Там, за млечными полями». Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Динамика вокала варьируется от *f port.* до *mf*. Фортепиано начинается с *mf* и переходит к *p*. Текст песни: «Вре - мя - мель-ни-ца с кры - лом о-пу-ска-ет за се-лом ме-сяц ма-ят-ни-ком».

В песне «Там, за млечными полями» композитор вновь переносит нас в сказочный заоблачный мир и совершенно однозначно передает наивную есенинскую интерпретацию его «с крестьянским уклоном». Это рай без всяких абстракций - рай, как дом родной: здесь живут умершие родные, он почти доступен, здесь космическое запросто соединяется с бытовым:

Вижу - дед мой тянет вершей

Солнце с полдня на закат.

(«Верша - рыболовный снаряд из прутьев в виде бутылки или воронки»³).

Текст представляет собой отрывок из поэмы «Пантократор» (в переводе с греческого - всемогущий). В какой то мере эта поэма подражает поэтике В. Маяковского с его ощущением своего всемогущества, способности на равных говорить с кем угодно и с чем угодно, даже с Солнцем. В тексте поэмы звучат и дерзкие речи поэта по отношению к Богу:

Не молиться тебе, а лаяться

Научил ты меня, господь.

Но Свиридов отобрал лишь то, что было необходимо для его идеи цикла. Никакого богохульства и бесшабашности здесь нет - Свиридов вообще не признавал хулиганскую тему в творчестве Есенина и нигде ее не отразил, сохранился лишь разгул безудержного веселья, райской радости.

Эта часть по своему темпу и виртуозности фортепианной партии не имеет аналогов в цикле. Но можно говорить о сходстве с «Отчалившей

³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956, т. I, с. 185

Русью» (V часть) по принципам подхода к тексту, которые формируются под влиянием темы, идеи этой части.

Это еще один полет в заоблачную мысль, изображенный уже в самом начале части, в стремительном виртуозном вступлении фортепиано. Его партия на протяжении всей части абсолютно лишена детализации. Каждый куплет от начала до конца выдержан в неизменной фактуре, да и между куплетами фактурные различия не существенны: это все варианты «громогласности». Лишь в третьем куплете, где речь идет о деде и Солнце, нет пассажного начала, оно заменено плотным аккордовым.

В песне «Отчалившая Русь» также использована звуковая мощь инструмента, но не пассажная, а аккордовая и звукоподражательная. Мелодическая же линия, как и там, от начала и до конца выдержана в одном ключе, лишена детализации. И также создается впечатление, что эти обобщенные ликующие интонации поются не от себя лично, а передают «хором» всеобщее ликование от увиденного. Но здесь более четко организована структура: вся песня распадается на квадратные четырехтактные построения, попарно связанные друг с другом по принципу: вопрос-ответ. Здесь активно проявляется танцевальное, точнее, плясовое начало. Возможна аналогия и с озорной частушкой, тем более, что текст близок к в этом фольклорному жанру.

Завершается песня на кульминационной вершине торжественного звучания.

Смысловое сходство этой части цикла с пятой косвенно доказывается и тем, что композитор здесь также использует прием резкого трагического слома сразу за ней.

Все разрушающий образ «железного гостя» символа наступающей индустриализации, врага естественной жизни на Земле, ее предателя - вот что составляет образную основу девятой части «Трубит, трубит погибельный рог...».

Можно провести параллель с песней «Симоне, Петр...». Там Иуда

предает жизнь своего учителя - великого, но все же одного человека. Здесь апокалипсический образ чудовища с «железным брюхом» - предает всю земную жизнь. И «никуда не уйти нам от гибели».

Конечно, сегодня этот образ воспринимается условно, с поправкой на сегодняшний взгляд на технический прогресс, с поправкой на то, что он не означал конца жизни вообще. Но для Есенина такая жизнь - и не жизнь вовсе, т.к. утрачены главные для поэта жизненные ценности - нетронутая природа, деревенский быт, органическое слияние со всем этим индивидуальности поэта.

Свиридову до какой-то степени близки настроения поэта и потому он вводит такую ипостась зла в главную его кульминацию в цикле. Можно четко разграничить образный строй исполняемого певцом и пианистом. У певца - мрачный монолог, передающий отчаяние, страх и ненависть, возникшие при встрече с чудовищем, с поездом, который «тянет к глоткам равнин пятерню». Вся вокальная партия решена в плане мелодекламации. Вся она в эмоциональном плане представляет собой единую линию нагнетания, достигающую своей высшей точки в конце выше процитированной фразы, а затем обрывающейся внезапно. В резком динамическом противопоставлении (после *fff - p*), как эхо, вновь повторяется первая фраза песни: «Трубит, трубит погибельный рог».

Вокалисту следует точно рассчитать, «срежиссировать» весь процесс эмоционального нарастания, т.к. он растянут на довольно длительное время, а начинается далеко не со спокойной, а достаточно напряженной точки.

В интонационном строе вокальной партии большое значение приобретает интонация нисходящей кварты, которая, с одной стороны, ассоциируется с настроением поэта (по Ручьевской - «глас взывающий»), а с другой напоминает трубный звук, символ рока. В непосредственном предвосхищении кульминации она воспринимается как выражение страха, зов о помощи, выливающийся затем в крик отчаяния.

Партия фортепиано не имеет ничего общего с эмоциями отдельного

героя. Господствующее здесь настроение - осознание неотвратимости, безжалостность судьбы. Не случайно сквозным лейтмотивом в ней служит мотив, близкий по ритмическому строю с классической бетховенской темой рока.

Другим средством характеристики становится оstinатно повторяющийся на всем протяжении этой части (за исключением четырех тактов середины) глубокий, тянущийся тонический органнй пункт, который, как гипноз, сковывает всякое свободное движение.

Очень медленно, тяжело ♩: менее 40

mf pesante

molto tenuto port. *port.*

Тру - бит, тру - бит по - ги - бель - ный рог!

pp *f*

Роль десятой части «По-осеннему...» в цикле неоднозначна. Прежде всего, здесь снова возвращается тема осени и это вызывает желание сравнить ее с прологом. Но между ними очень мало сходства. Наоборот, у них прямо противоположное освещение осенних настроений и разные функции в драматургии цикла.

В первой части - это была пейзажная зарисовка, звучащая в спокойно отрешенном тоне, в ней не было никаких личных эмоций. Здесь, наоборот, трагические настроения героя о быстротечности собственной жизни, печальные предчувствия старости, творческого угасания, наконец, ухода в мир иной.

Музыкальному развитию в этой части свойственно однообразие. В его

основе лежит простенькая нисходящая в диапазоне терции попевка, варьируемая многократно, переходя в равные ладовые и регистровые условия, перегармонизировываясь, но сохраняя свою интонационную структуру. С таким же однообразием звучит и аккомпанемент, в котором дублирующим вокальную партию голос сочетается с однообразным и бесконечным чередованием двух гармонических созвучий, отличающихся друг от друга всего одним звуком. К тому же структура аккордов, складывающихся из бифункциональных трезвучий правой и левой рук (например III⁶₄ гарм./VI), содержит на большом расстоянии диссонирующие интервалы. Создается колористический эффект фальши, расстроенного звучания. В сочетании с монотонно заунывной мелодией все это вызывает ассоциации с шарманочным наигрышем, который нередко используется композиторами как символ брэнности и тоскливого однообразия жизни.

С движением ♩: 118

По-о-сен-не-му кы-чет со-ва над раз-

Это впечатление усиливается еще и тем, что песня эта не завершается: она просто прерывается на усложненном доминантовом аккорде, после которого ее вполне можно начать сначала, и так до бесконечности.

Одиннадцатая песня «О верю, верю, счастье есть!» вместе с десятой образует плавный и логичный переход от трагедийной кульминации в песне «Трубит, трубит погибельный рог» к ликующему, устремленному в будущее финалу.

В самом деле, в песне «По осеннему кычет сова» - звучит трагическая личная нота. В разбираемой же сейчас песне звучит от имени поэта вера в счастье родной земли и человека в отдельности, если он слит со своей землей. Такой переход от тихой грусти и размышления о своей старости к

просветлению и отвлечению от одной судьбы психологически вполне правдоподобен. И хотя он тоже дан от первого лица, здесь уже заметно отвлечение мысли от личных проблем в сторону философского обобщения.

Вся песня, построенная в куплетно-вариационной форме, звучит на фоне веселого и светлого колокольного звона. В интонациях голоса преобладает восходящее движение по звукам трезвучий. Гармоническая основа аккомпанеента осложнена только колористическими наслоениями, имитирующими колокольные перезвоны.

Песня исполняется легко и светло. В ее завершении наблюдается активное усиление звучности, которое и вводит в торжественное звучание финале.

В этом торжественном гимническом финале «О Родина, счастливый и неисходный час!» синтезируются все основные линии цикла. Тема Родины, вера в ее светлое будущее - главная здесь тема, религиозный мотив намеком дается в некоторых словосочетаниях (Святая Русь; святись преполовением, и рождеством святись), наконец уверенно звучащей фразой о божественной защите судьбы родной земли (последний куплет песни):

И ни единый камень,

Через пращу и лук.

Не подобьет над нами

Подъять божьих рук.

Здесь же находят отражение, и тема осени, и крестьянского быта. Но над всеми этими частными деталями текста торжественно и жизнеутверждающе звучит гимн Руси, ее твердости духа бессмертной памяти поэта.

В заключение хочется привести слова известного концертмейстера Евгения Шендеровича, которому выпала честь быть первым исполнителем многих циклов Г.Свиридова и работать с автором над исполнением его произведений. «Я не писал здесь аккомпанеента, я писал дуэт для голоса и фортепиано», - говорил Георгий Свиридов Евгению Нестеренко и автору

этих слов. Эти слова выдающегося композитора явились для нас главным принципом работы над циклом»⁴. Эти слова великого музыканта должны оставаться главным принципом для всех музыкантов в работе и над циклом «Отчалившая Русь».

⁴ Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальном цикле. //Музыкальное исполнительство. Вып. II, М., 1983, с.182