



А. И. ДЕМЧЕНКО, Ю. Г. ФИЛИППОВА
 Саратовская государственная консерватория (академия)
 им. Л. В. Собинова

УДК 792.731

ВОЗВРАЩАЯСЬ К СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ (О БАЛЕТЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» Р. М. ГЛИЭРА)

Балет Рейнгольда Морицевича Глиэра «Медный всадник», созданный в 1949 году по одноимённой поэме А.С. Пушкина, содержит в себе массу характерного как с точки зрения бережно-адекватной интерпретации литературного первоисточника, так и в плане неизбежной его актуализации, вызванной запросами соответствующего времени.

Бережность отношения к пушкинской поэме проявляется в сохранении сюжетной канвы и в аналогичной трактовке основных характеров. Адекватность поэтического строя оригинала состоит в убедительной обрисовке атмосферы исторических эпох (начало XVIII века – времена Петра I, первая треть XIX-го – пушкинское время) и в отвечающем стилю великого поэта сочетании примет классики и романтики (к примеру, первое – в воссоздании облика Петербурга и образа Параша, второе – в образе Евгения и передаче драматических коллизий). Кроме того, адекватность первоисточнику сказывается в законченной стройности композиции, строго продуманной драматургии целого и составляющих его частей, безупречной мотивированности сценических ситуаций и положений, высоком мастерстве разработки тематического материала, скрепляемого системой лейтмотивов.

При всём соответствии первоисточнику столь же очевидна и его актуализация. Не может быть сомнений в достаточно непосредственном воздействии на концепцию данного балета со стороны царившего в СССР тех времён тоталитарного режима. Глиэр был в числе вполне «правоверных» представителей советской интеллигенции, всегда отличался полной лояльностью в отношениях с властью, поэтому его нельзя заподозрить в сознательном проведении каких-либо аллюзий, но, будучи большим музыкантом, он не мог чисто интуитивно не спроецировать на пушкинский сюжет своего подспудного восприятия современных ему событий.

Помимо этого общего для всей «сталинской эпохи» отпечатка, нельзя снимать со счетов и естественного воздействия на концепцию балета более локализованного психологического пресса событий только что прошедшей войны с давящим грузом всеобщих бедствий и неисчислимых жертв.

Так на пересечении многослойного исторического прошлого (эпоха петровская – эпоха пушкинская) и актуально переживаемой современности рождалось музыкально-хореографическое повествование о жизни России и драме человека в его столкновении с надличными силами.

* * *

Какой видится жизнь России сквозь призму историзированного сюжета? В балете представлены два исторических слоя: Пётр I, петровская эпоха (начало XVIII века) и пушкинский Петербург (первая треть XIX столетия). У каждого из этих двух драматургических пластов есть своя стержневая линия и соответствующий им народно-жанровый фон.

Пётр и его эпоха представлены в широко развернутом Прологе, состоящем из четырёх картин. Образ русского царя-императора преподносится в стабильном качестве, по своему интонационно-гармоническому контуру напоминая гранитный монумент, пришедшую из глубины веков легенду. Ядро характеристики сосредоточено в лейттеме и лейтмотиве Петра (впервые экспонируются в среднем разделе № 1).

В лейттеме музыка передаёт ощущение силы, незаурядности природы. Впечатление величавого спокойствия, уверенности сочетается с чертами деятельной, активной настроенности. Благородство тона подчёркнуто присутствием неоклассического оттенка (в этом отношении особенно примечательно задержание в заключительном кадансе). Сопрежение всего отмеченного выше базируется на элементах канта, гимна и завуалированной маршевости.

Лейтмотив Петра (в № 1 это середина портрета-характеристики) основан уже не на широких мелодических линиях, а на сцеплении кратких фраз. Это дробное композиционное построение соответствует раскрытию решительного, воинственного духа, свойственного монарху-реформатору, а героическая окрашенность лейтмотива поддержана ведущей ролью пунктирных ритмов.

Упомянутая стабильность рассмотренного тематизма состоит в заведомой неизменности его проведений, которые варьируются практически только тональным расцвечиванием (к примеру, после *E dur* в № 1 – *D dur* в № 2, *Ges dur* в № 9, *F dur* в № 12 и т. д.).

Косвенно Пётр и его деяния охарактеризованы рядом тематических построений, которые также объединены чертами величавой гимничности. Два важнейшие из них впервые появляются в № 2: торжественный кант-виват как конкретный жанровый штрих петровской эпохи (с точно подмеченными оттенками бодрости, упругой динамичности и некоторой прямолинейности) и ликующие фанфары с их декоративным блеском (в том числе благодаря красочному сопоставлению тоники с альтерированной DD) – то и другое по-разному акцентирует действенный, утверждающий и победоносный настрой петровского времени.

Наконец, безусловно связана с образом величайшего из русских царей музыка, прославляющая его детище, «*Петра творенье*» – Санкт-Петербург (она переключается с тематизмом Петра и интонационно). С необычайной полновесностью, во всю свою могучую ширь эта музыка «декларируется» в № 13. По достоинству знаменитая, она в полной мере соответствует авторскому обозначению «Гимн великому городу».

Следует признать, что данный номер является, пожалуй, лучшим из образцов гимнической музыки, когда-либо созданных в сфере академического искусства. И дело не только в её само собой разумеющейся торжественности, величественности, подчеркнутой значительности образа. В высшей степени облагораживает его строгость, серьёзность, ощутимо суровая окраска. Особую возвышенность ему придают вневременные очертания.

Но, будучи знаком вечного, «Гимн великому городу» остаётся в пространстве России. Национально-русское даёт знать о себе в эпической неспешности движения и широких линиях опорного баса, в сочетании богатырски-былинного начала с идущей изнутри задушевностью, теплотой интонирования, а также в характерных ладовых штрихах, подобных отклонению в тональность III степени.

Бытовой фон петровской эпохи очерчен в двух дивертисментах Пролога, стилизованных под музыку XVIII века. В первом из них удалые лубочно-русские пляски (№ 3, 5) выступают в контрасте с

танцами иноземных гостей (№ 4), выдержанными в ритмах лендлера, поданного в комичных, несколько пародийных тонах. Дивертисмент 4-й картины воспроизводит атмосферу этикета и церемоний петровских «ассамблей», в том числе в опоре на своеобразное сочетание особенностей российского канта и западноевропейского менуэта.

Пушкинская эпоха обрисована композитором в совершенно ином ключе. Она прежде всего соотносится с миром лирических героев. Их образы развиваются во многом совместно, в непосредственном сопряжении, даже исходная экспозиция каждого из них даётся в соседних номерах с соответствующими обозначениями: № 18 «Евгений», № 19 «Параша».

Фигура Евгения обрисована в сугубо романтических тонах и очень разнопланово. Сразу же обращает на себя внимание овевающий её онегинский дух – в соответствии с определёнными сторонами главного героя не только пушкинского романа, но и «*лирических сцен*» Чайковского. Черты светской непринуждённости соседствуют с искренностью выражения эмоций, мечтательность и задумчивость – с пылкостью натуры (передаётся в том числе цепочками задержаний), нагнетания взволнованной восторженности – с неожиданными срывами в сумрачную меланхолию.

Сказанное дополняется наплывами рефлексии и смутных, неопределённых поэтических настроений (нервная пульсация ритма и зыбкость полиметрической фактуры, интенсивная хроматизация, что вызывает обильную альтерацию тонов). Так раскрывается сложная, напряжённая внутренняя жизнь интеллигентной натуры с её впечатлительностью – натуры, не лишённой определённых амбиций и заглавной горделивости.

Облик возлюбленной Евгения отличается кардинально, и прежде всего цельностью, простодушием, мягкостью, покойностью, покоряющей женственностью. В музыке ярко запечатлено представление о русской девичьей красоте во всём её обаянии. И если лейттема Евгения построена на развёртывании краткого мотива, то лейттема Параша – это широкий лироэпический распев песенного склада с закруглённостью линий и плавностью ритма, идущего от завуалированной вальсовости. В характерное для этой героини состояние трогательной идиличности временами привносится оттенок ласковой неги, истома.

При всём различии характеров главных персонажей их сближает душевность и одухотворённость, полнота лирического чувства и его проникновенность, а также способность к эмоциональному порыву с чертами не только экспрессии, но и экстагичности. И в отличие от образа Петра, их характеристики мобильны, даны в движении, развитии, изменении, они наполняются всё новыми гранями

и смысловыми оттенками (композитор с завидной изобретательностью преобразует исходный тематизм, трансформируя его в иные мотивно-тематические образования).

Народно-жанровый фон пушкинской эпохи выдержан, в сравнении с петровским временем Пролога, также в другом стиле. Лирическая линия Евгения и Параша в I действии вписывается в бытовые сцены Петербурга, а во II акте – в пасторальную обстановку городского предместья. В первом дивертисменте разнохарактерных номеров ведущее место занимает № 15 («На Сенатской площади»), где пестрота, шум, сумятица и нестройное многоголосие нарядной городской толпы передаётся посредством нарочитой хаотичности как композиционной структуры, так и тонального плана (обилие модуляций, создающих настоящий калейдоскоп тональностей).

Точно так же и в танцевальной сюите из II действия наиболее важным оказывается первый из номеров (№ 22 «Хоровод»), где Параша со своим девическим окружением обрисована мягкими, плавными, распевными линиями, в самых тёплых и нежных тонах (симптоматична определяющая роль струнных).

При всём ярко выраженном русском национальном колорите этих сцен, следует признать их умилительно-идиллическое наклонение, их некую идеализированность и академизированную «причёсанность». К примеру, используя в № 25 («Танец матери Параша») мелодию песни «Вдоль по Питерской», Глиэр трактует её ухарский напев очень мягко, сглаженно – таков контраст к интерпретации того же материала в балете Стравинского «Петрушка», написанном за четыре десятилетия до «Медного всадника».

Другой акцент рассматриваемого произведения состоял в существенной значимости того эстетического феномена, который можно обозначить через понятие *сентиментальный гуманизм*, что ощутило затронуло как жанровую, так и лирическую сферу балета. Имеется в виду подчеркнутая душевность, благодатная размягчённость и опять-таки идиллическая умиленность целого ряда эпизодов, чаще всего связанных с фигурой Параша (с соответствующей опорой на романсные интонации и оркестровое «сладкозвучие»).

Итак, на большом протяжении музыкально-хореографического повествования безусловно господствуют образы, полные жизни и света, вплоть до идиллического любования столь милой сердцу автора картины мира и благодати бытия. Из этой картины постепенно вырастает история трагически оборвавшейся любви.

Именно постепенно, поскольку «сигналы» предстоящего бедствия слушатель может почувствовать задолго до возникновения драматических коллизий.

Уже в исходной экспозиции главного героя намечены те неожиданные психологические «срывы» в рефлексию и меланхолию, по которым нетрудно предугадать его потенциальную склонность к возможно неадекватным реакциям на воздействия извне. И далее по ходу действия мало-помалу вкрадываются разного рода предчувствия.

Очень показателен в этом отношении № 28 («Свидание»), где страстно-порывистая кульминация окрашивается оттенком страдания, а распевная лейттема Параша звучит фрагментарно и элегично (впервые в миноре), приобретая черты смятения и тревожной взволнованности, и в прорывах лирической экзатичности содержится легко прочитаемый намёк на то, что это *последнее* свидание. Кроме того, в средний эпизод данной сцены вляется грозная тема Петра – Медного всадника, что привносит не просто тревожную, но даже пугающую ноту.

Этот акцент был заложен ещё в начальной точке соприкосновения героев балета и знаменитого памятника. Имеется в виду № 21 («Рассказ Евгения о делах Петра»). В окружении светлых по колориту сцен слушателя не может не насторожить возникающая здесь тревожность ощущений. Она никак не оправдывается внешней торжественностью момента (Евгений, как во всех отношениях осведомлённый горожанин, разъясняет несведущей девушке из предместья величие деяний столетней давности).

Лейтмотив Петра при всей импозантности очертаний неожиданно предстаёт как грозно-внеличная, наступательная в своей сути, неумолимая и открыто злобная данность. Примечательна и реакция Параша: её лейттема подаётся в сильнейшей трансформации, напоминая драматические страницы музыки Чайковского. Так заранее программируется заведомая обречённость лирических героев.

Эта запрограммированная обречённость поэтапно реализуется в большой череде сцен с их неуклонно проведённой драматизацией, что начинается уже в конце II действия (№ 33 «Расставание» и № 34 «Предчувствие»). Последовательное нагнетание экспрессии без каких-либо отстранений продвигается в III и IV актах от предчувствий беды (№ 35–36) через осознание происшедшего (№ 42–43 с характерными названиями «Танец отчаяния» и «Сцена сумасшествия») к неотвратимой гибели (№ 45 «Кумир на бронзовом коне» и № 46 «Бег Евгения»).

На всём этом протяжении в сгущающейся мрачной, гнетущей атмосфере происходит нагнетание катастрофичности. Фатальные предзнаменования, патетические взывания, боль, отчаяние, фигура человека, изнемогающего под бременем невыразимых страданий и необратимых психических потрясений, – всё это передаётся путём кардинальной трансформации тематизма обоих героев.

Композитор находит новые и новые резервы всё более динамичной и обострённо драматичной разработки лейтматериала. Нарастает бурное движение, выдержанное в характере *agitato*, усиливается значимость тех мотивов, которые фиксируются как навязчивая идея. Один из ключевых приёмов состоит в том, что, начиная с № 43 и до конца, основная тема Евгения звучит в *обращении*: мир в его представлении *перевернулся*. После судорожной моторики, так отличающей музыку этих сцен, история померкшего сознания закономерно завершается погребальными ритмами в предельно «чёрной» тональности *ces moll*.

Свою зловещую роль в происходящей гибельной эволюции играет образ Петра. В его тематизме с самого начала (середина № 1) акцентируется властная императивность. Эта скрытая потенция разворачивается во всю мощь с того момента, когда Евгений, считая его виновником гибели Параши, посылает ему проклятья. Соответственно – тематизм Медного всадника пронизывает сцены развязки, каждый раз возникая мощной, величественной, давящей глыбой, неумолимо настигая жертву. Контрапунктом к этой плакатно очерченной звуковой глыбе проводится лейтмотив Евгения, модифицированный в плоскость эмоций нервной дрожи, испуга, страха, а затем «гибнущий» под тяжёлой дланью роковой десницы в волнах жестокого жизненного водоворота.

Именно *водоворота*, поскольку, помимо психологических воздействий, в судьбу героев вторгается и фактор пейзажно-географический. Он заявляет о себе изначально, в № 1 (Вступление). Это образ Невы, всечасно грозящей бедствием наводнений. Её мотив-символ изобразительного склада, основанный на хроматической цепочке секстаккордов, до поры до времени олицетворяет облик спокойной, но сумрачной стихии, предстающей как замкнутый в себе исполин, наделённый потенцией затаённой, фатальной угрозы.

Эта угроза с нарастающей активностью заявляет о себе с конца II акта (Нева начинает выходить из берегов), в следующем действии становится внутренней пружиной происходящего и во всём своём зловещем величии предстаёт в № 39 («Наводнение»). Здесь грозное бушевание водной стихии достигает апогея. Изложение основного мотива доводится до абсолютной хроматизации, чем своеобразно передаётся её беспощадность, мрачная неумолимость.

Человеческая судьба, подобно песчинке, бесильно бьющаяся и мечущаяся в тисках этой пучины, в конце концов оказывается безвозвратно захлестнутой циклопической волной. Эта ситуация обрисована «осколками» темы Параши, которые воспринимаются как тоскливо-смятенные взывания, а на кульминации – как крик отчаяния.

* * *

За историзированной событийной канвой балета «Медный всадник» незримо, но вместе с тем вполне отчётливо вставали реалии актуально переживаемого этапа второй половины 1940-х годов и шире – «сталинской эпохи» в целом. Композитору удалось (по всей видимости, чисто интуитивно) со всей остротой раскрыть драму личного, индивидуального в его столкновении с надличным, всеобщим.

Лирическая пара, раздавленная всемогуществом обстоятельств – это только внешняя оболочка сюжета. Его глубинная суть состоит в воссоздании характерного для отечественной действительности середины XX столетия безусловного господства идеи государственности, идиллически-прекраснодушной в нейтральных ситуациях (досуг, празднество, лиро-эпика) и угрожающе-деспотической в случаях несогласия, противления, конфликта.

Образ Невы олицетворяет собой мрачную, тяжёлую, давящую стихию, поглощающую индивидуально-личное, и в этой фатальной громаде, нависающей над человеческим существованием, без особого труда угадывается лик тоталитаризма. Образ Петра становится носителем идеи государственности, в его обрисовке композитором чувствуется преклонение перед крупной исторической личностью, наделённой миссией ниспосылать императивы (здесь просматривается мифологизированная фигура «вождя народов»).

За этими сущностями стоит торжествующая сила всеобщего, поток которого «смывает» индивидуальное настолько, что от происшедшей личной драмы не остаётся даже следа. Её совершенно перекрывает течение всенародного бытия, так корреспондирующего поразительному жизнелюбию 1930–1950-х годов, и триумфальное утверждение некой «вечной истины» (увенчано заключительным *Maestoso* музыки «Гимна великому городу»).

Соответствие господствующей мировоззренческой парадигме явлено со всей очевидностью и по всевозможным параметрам. Сходную концепцию находим в Шестой симфонии Прокофьева, написанной несколько раньше (1947). Естественно, это произведение, в согласии с жанром, выдержано в обобщённом, а не сюжетно-повествовательном ключе.

Кроме того, прокофьевскую симфонию отличает отчётливо современный интонационный абрис, в то время как музыка балета Глиэра во всём отвечала возобладавшей тогда установке на приверженность традициям. Стилиевые истоки «Медного всадника» ограничиваются в основном почерпнутым в искусстве рубежа XX века: поздние Чайковский и Римский-Корсаков, а также Рахманинов и отчасти Скрябин, но более всего Глазунов.

Вообще свойственное отечественной музыке этого времени тяготение к такому качеству, как

классичность (ориентация на дух и принципы классики) вылилось в творчестве Глиэра в то, что именуется традиционализмом. В данном случае это проявилось в прямом родстве с позднеклассической культурой в целом и с балетной культурой рубежа XX столетия, в частности (явные связи с поэтикой балетов Чайковского и Глазунова).

Классичность сказывается в общем благородстве художественного высказывания и в превосходном владении всеми компонентами композиторского письма. Впечатляющая рельефность звукового материала обеспечивается благодаря опоре на выразительную, пластичную мелодику. Присоединим к этому ясность гармонического языка и классическую стройность форм. Безупречно выстроена драматургия балета – здесь всё логично, взаимосвязано, демонстрирует выдающееся мастерство симфонического развития (использование системы лейтмотивов, разработка тематизма).

Крен в традиционность наиболее ощутим в чисто танцевальных номерах (к примеру, в № 28 «Большой вальс»). В остальном мы имеем дело с вполне приемлемой адаптацией поздней русской музыкальной классики к художественным запросам середины XX века. В качестве аналога этому особому глиэровскому стилевому сплаву можно привести Двадцать седьмую симфонию Мясковского (тот же 1949 год), которую справедливо относят к истинно классическим партитурам.

В «букете» характерных примет времени, отличающих балет «Медный всадник», возможно, наиболее отчётливым следует признать то, что для отечественного музыкального искусства он стал са-

мым значительным памятником того стиля, который получил наименование *ампир* (с добавлением – *послевоенный*, или *сталинский*, как известно, наиболее ярко заявивший о себе в архитектуре).

У Глиэра это сказалось в эпической трактовке сферы государственно-исторического, которая обрела черты особой весомости, полноты, «изобильности» и фундаментальности. Величественно-монументальный лик данного звукового «сооружения» базируется на великолепии мелоса, гармонии и оркестровки, на чрезвычайной насыщенной фактуры и на выверенной симметричности архитектоники.

Ампир даёт свои проекции и на сферу лирических образов, которой в ряде случаев присущи балетная пышность, декоративная роскошь, красочные аккордовые «гирлянды», подчёркнутая импозантность вальсовых эпизодов («Большой вальс», «Вальс-кода»).

Квинтэссенцией ампира становится, конечно же, «Гимн великому городу». В его величавой стати, торжественной размерности и внушительности заложено неизмеримо большее, нежели прославление единичного населённого пункта. Через исключительную репрезентативность выражены триумф «сталинской эпохи» на её завершающем витке и горделивая мощь великой державы, только что одержавшей победу в войне, самой страшной за всю историю человечества.

Именно Глиэру было суждено дать лучшую музыкальную эмблему всего этого в академическом искусстве, в известной мере обобщив то, что развивалось в песенном гимническом эпосе И. Дунаевского, А. Александрова.

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

Филиппова Юлия Геннадьевна

преподаватель кафедры народного пения
и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

