



ISSN 2658-4824

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.102-115

А. И. ДЕМЧЕНКО*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова**г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0003-4544-4791**alexdem43@mail.ru***ALEXANDER I. DEMCHENKO***Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia**ORCID: 0000-0003-4544-4791**alexdem43@mail.ru***Семантика
революционной образности**

Становление революционной образности в творчестве российских композиторов XX века оказалось длительным. Решающий этап приходится на 1950-е годы и связан прежде всего с творчеством Шостаковича. Среди основных критериев революционной семантики в статье выделяются: прямые или опосредованные связи с фольклором Революции и Гражданской войны; действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодолений, обрисовку конфликтных противоборств; строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Разновидности этого комплекса рассматриваются по принципу парных контрастов: маршевый — вихревой, песенный — инструментальный, потенциальный — кинетический. При этом подчёркивается, что маршевость во всевозможных её преломлениях, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой революционной образности. Присущая ей диалектичность особенно показательно раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несовместимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности. В системе рассматриваемой семантики они предстают взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

**The Semantics
of Revolutionary Imagery**

The formation of revolutionary imagery in the works of 20th century Russian composers turned out to be a lengthy process. Its decisive stage coincides with the 1950s and is primarily connected with the musical legacy of Dmitri Shostakovich. Among the main criteria of revolutionary semantics, the following are highlighted in the article: the direct or indirect connections with the folklore of the Revolution and the Civil War; efficacy and drama, which presumes the recreation of the high tension of life experience, outlining of confrontations of life; the audacity, virility and sternness of tone, a highlighted civic consciousness of utterance, a martial, assertive spirit. The varieties of the examined complex are viewed according the principles of paired contrasts: the march-like vs. the swirling, the songlike vs. the instrumental, the potential vs. the kinetic. At the same time, it is emphasized that the attribute of the march in all of its possible interpretations, open or concealed, always remains the foundation of revolutionary imagery. The dialectic quality inherent to it always becomes unfolded in conjugacy with such seemingly incompatible pictorial characteristic features as being tuned at an irate mood and the spirit of radiance. Within the system of the examined semantics, they appear as mutually complimentary essences forming an organic whole.

Ключевые слова:

музыка России XX века, революционная образность, Дм. Шостакович, фольклор Революции и Гражданской войны.

Keywords:

20th century Russian music, revolutionary imagery, Dmitri Shostakovich, the folklore of the Revolution, the folklore of the Civil War.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Семантика революционной образности // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 102–115.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.102-115.

В разработке темы Революции отечественные композиторы XX века в ряде случаев добивались создания такой музыкальной образности, которая без поэтического текста и литературной программы способна ассоциироваться в восприятии с воплощением соответствующих событий начала прошлого столетия. Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях, и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Для начальных этапов становления самыми яркими вехами были следующие: 1900-е годы — песня Н. Лысенко «Вечный революционер», 1910-е — финал симфонии-кантаты С. Людкевича «Кавказ».

В 1920-е годы на первых порах делались попытки раскрыть происходящие события посредством аллюзии. Таковы, к примеру, функция мелодии «Марсельезы» в хоре А. Кастальского «Русь» или использование тем «Карманьолы» и «*Ca ira*» для обрисовки революционных празднеств в финале Шестой симфонии Н. Мясковского.

В симфонических концепциях нередко встречалась тенденция к запечатлению образов Революции в символической плоскости. Так, в I и особенно во II части той же Шестой симфонии Мясковского Революция воспринимается как стихия неукротимого, всеокрушающего, но очистительного урагана, а в оркестровом разделе Второй симфонии Д. Шостаковича она рождается словно бы

из космического хаоса как обновляющее и проясняющее начало.

Однако при всей интенсивности обращения композиторов к данной тематике, революционная образность долгое время не складывалась как стилистика, ясно отличающаяся от других видов музыкальной выразительности. Отдельные опыты оставались скорее пробами пера, интуитивными поисками.

В целом, в музыке о Революции главенствовали общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которой могут быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации и которая не несёт в себе конкретных примет социального противоборства первых десятилетий XX века.

Подлинное становление революционной образности началось для отечественной музыки в 1950-е годы. В числе факторов, способствовавших её успешному формированию, следует назвать проявившийся в этот период чрезвычайно высокий интерес к образам Революции, развёртывание самым широким фронтом смелых, инициативных поисков, стремление к реализации свободных и многообразных художественных замыслов, связанных с художественным воссозданием событий начала XX столетия.

В общей траектории формирования рассматриваемого жанрово-стилевого слоя хорошо различаются три последовательные фазы. Фундаментальные основы революционной образности были заложены в 1950-е годы усилиями компо-

зителей старшего и среднего поколений. Родоначальником революционно-пролетарской стилистики выступил Д. Шостакович (в эволюции от Десяти хоровых поэм и кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» к Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям), другие важнейшие стилевые модели выдвинули в своих ораториях Г. Свиридов и В. Салманов.

1960-е годы стали временем расширения и углубления трактовки рассматриваемого комплекса, раздвижения его состава и выразительности, в частности посредством включения в его разработку новейших систем музыкальной технологии. Художественный поиск на этом этапе продолжили, в основном, представители следующего композиторского поколения. На 1970–1980-е годы приходится фаза утверждения и закрепления стилевых норм, выработанных за предшествующие десятилетия. В целом для этих лет характерна стабилизация ясно очерченных, чётко дифференцированных, семантически откристиализовавшихся форм революционной образности.

Уже на первом этапе развития этого жанрово-стилевого слоя в кругу складывающихся критериев определилась сумма тех предварительных условий, вне которых реализация революционной образности немыслима. Первое из них — действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодолений, обрисовку конфликтного противоборства с предельной остротой и динамизмом.

Разумеется, речь идёт не о том, чтобы в повествованиях о Революции всё было «насквозь» действенно-драматическим. Возможны, а в крупных сочинениях почти неизбежны, лирические отступления, личностные медитации, гимнические славления, отстранения в жанрово-бытовую сферу.

Но всеми этими проявлениями не может затеняться и подменяться главное для драматической эпопеи начала XX столетия. Поскольку Революция — это преж-

де всего сфера активных действий, то и в произведениях, ей посвящённых, должно господствовать действенно-драматическое начало. Редкие исключения допустимы только в случае постановки специфических художественных задач.

Главенство действенности, драматизма, конфликтности — важнейшее, необходимое, однако недостаточное условие для возникновения революционной образности. Действенно-драматическую основу дополняют такие качества, как строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Картины социальной борьбы должны воссоздаваться во всей жёсткости и бескомпромиссности, при этом необходимо ощущение того, что главный герой происходящего — активно действующие массы.

Категория Революции не согласуется с понятиями обыденности, ординарности, прозаичности — отсюда как само собой разумеющееся вытекают черты романтической приподнятости, повышенной экспрессии, героической настроенности, открытой патетики, то есть всего того, что характеризует высокий подъём человеческих сил.

Наконец, в неразрывном диалектическом сопряжении с современной направленностью музыкального стиля должна неизменно присутствовать особая «дымка времени», ощущение легендарного колорита, исторической дистанции, временной отстранённости — ощущение, которое сообщает обрисовке революционной действительности столь желательную конкретно-историческую осязаемость и достоверность.

Историческая заслуга «первооткрытия» революционной образности принадлежит Д. Шостаковичу. В некоторых из «Десяти хоровых поэм» (1951) он вплотную приближается к этому семантическому слою (более всего — в призывно-ораторском пафосе I, III, VIII и IX частей).

В среднем разделе кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), призванном напомнить о революционном прошлом, композитор добивается уже вполне отчётливого выявления революционной образности: героика и активно-действенное возбуждение массовых преодолений, боевая наступательность стремительных маршевых ритмов и при всей суровой сосредоточенности, при всём патетическом строе — лучезарная устремлённость тона.

Наконец, во II части Десятой симфонии (1953) в материале чисто инструментального и к тому же непрограммного произведения Шостакович в ярко изобразительной, плакатно-театральной манере с впечатляющей наглядностью рисует картину баррикадных баталлий.

Делается это на основе теперь уже вполне сформировавшейся по стилистике революционной образности, которую композитор затем упрочил и многосторонне разработал в ряде последующих сочинений, особенно в Одиннадцатой симфонии (1957), ставшей кульминацией развёртывания революционной тематики в его творчестве.

Мимо опыта Шостаковича не прошёл, по существу, никто из отечественных авторов, обращавшихся впоследствии к образам давней эпохи, и отзвуки его революционной звукописи в той или иной степени коснулись большинства подобных произведений.

Важнейшей заслугой Шостаковича является то, что ему первому удалось отыскать наиболее приемлемые пути во взаимоотношениях современного музыкального творчества с боевым рабочим фольклором. Дело в том, что выдвинутый некоторыми композиторами в первой половине 1950-х годов метод пассивного цитирования не обеспечил хоть сколько-нибудь примечательных результатов. Сказанное касается даже лучших из фольклорных партитур — таких, к примеру, как симфоническая поэма Б. Шехтера «Слушай!» или «Увертюра-

фантазия на темы революционных песен» В. Рубина.

С другой стороны, как это ни парадоксально, оказалось, что использование соответствующих мелодий отнюдь не даёт гарантии выхода к революционной стилистике. Так, во Второй симфонии Ю. Александрова приведены напевы песен «Море в ярости стонало» и «Здравствуй, свободы вольное слово», но это не позволило музыке подняться над уровнем общедраматических форм.

Или, скажем, во II части Четвёртой симфонии Б. Кожевникова основной тематизм связан с начальной фразой песни «Смело, товарищи, в ногу», трансформированной, правда, в плоскость бодрого и радостного молодёжного марша, по настроенности своей созидательного, но никак не конфликтно-драматического плана, хотя в программном заголовке данной части заявлено: «Призыв к восстанию. Баррикады».

Шостакович выступил основателем метода инициативного цитирования, причём осуществляемого в условиях такого общемузыкального контекста, который вполне удовлетворял бы современным представлениям о грандиозных социальных столкновениях.

Этот метод базируется на свободном переинтонировании фольклорных прототипов, подразумевая своего рода авторизацию. Даже при сохранении основных контуров известных напевов происходило их активное преобразование, чаще всего в целях всемерной динамизации.

Суть инициативного подхода состоит в том, что используются, как правило, только наиболее выразительные, «ударные» фрагменты фольклорных мелодий, которые заключают в себе интонационно-смысловое ядро образа, и в ходе разработки этих тематических элементов композитор обращается с ними, как с собственными.

В качестве хрестоматийного образца подобного метода можно напомнить



экспозиционное изложение тематизма, связанного с мелодией «Варшавянки» из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц. 140). Цитируется, по существу, только первая фраза песни, и из неё исключается какая бы то ни было распевность, контуры предельно заострены (произнесение восьмыми и шестнадцатыми при метрической единице в четверть, авторская ремарка *marcatissimo*).

Подобным образом модифицированная фраза повторяется дважды, затем к ней присоединяется сильно трансформированная вторая фраза песни, втянутая в общий склад ритмического движения и усиленная призывностью заключительных реплик-сигналов — то есть демонстрируется полная свобода в развёртывании темы, ничуть не стесняемая исключительным авторитетом одной из лучших песен Революции.

Сурово-экспансивный склад, подчёркнутый чеканно-отрывистой артикуляцией, дополняется общей аскетичностью звучания верхнего (мелодического) фактурного слоя с его опорой на терпкость большесекундовых, квартовых и квинтовых созвучий. Автономной выразительностью наделена нижняя (басовая) линия. В гулкой экспансивной поступи низких струнных запечатлелась мощная, сосредоточенно-монолитная, целеустремлённая и «дисциплинированная» энергия преодоления. В этом смысле обращают на себя внимание неуклонно вздымающиеся «захваты» новых и новых высот (*sib-sol, do-sol, reb-sol* и т. д.).

Сопряжение фактурных рельефов отражает не просто движение маршево-напористого революционного потока, но создаёт ощущение конфликтности происходящего. Возникает оно во многом благодаря разноладовости (натуральный минор верхнего слоя и локрийское наклонение нижней линии), которая отчасти предопределяет и линейное переченье: в первой и второй фразах *do+sol-sib, reb+sol*, а в третьей фразе *sib+sol-la, do+sol-re, reb+sol-sib, la+sol-sib, reb+sol-re*...

Конечной целью метода инициативного цитирования становится, как видим, максимальная динамизация фольклорного материала, что находится в полном соответствии с природой и требованиями воссоздаваемых действенно-конфликтных процессов. Используемые для этого различные приёмы чрезвычайно деятельной напряжённо-драматической разработки складываются в особый тип симфонизма, ток которого непременно пронизывает любое из значительных произведений о Революции. Причём данная особенность не зависит от того, к какому жанру принадлежит то или иное произведение.

В качестве конкретного пояснения можно привести оперу Г. Ставонина «Олеко Дундич», где цитируемый напев «Варшавянки» (он становится здесь лейтмотивом революционных свершений) звучит всегда только в хоровой фактуре. Уже в экспозиционном изложении (сцена 3 из 1-й картины) в мелодии с исключительной рельефностью подчёркнуты динамизм и устремлённость, столь свойственные пролетарской песне.

Осуществляется это посредством целого ряда используемых приёмов:

- предельное ускорение темпа, когда в стремительном потоке коллективное пение начинает походить на призывное скандирование;

- ритмическое заострение путём всемерного внедрения пунктирности;

- непрерывное, оригинально выполненное модуляционное скольжение внутри напева (*f-e-f-e*);

- и наконец, при выходе в параллельный мажор наложением на основную линию запева песни «Смело, товарищи, в ногу» (такое контрапунктическое сочетание двух ярких революционных символов даёт особый эффект воздействия).

Путь инициативного цитирования не был единственным, а к середине 1960-х годов он перестал быть и преобладающим. На ведущие позиции со временем выдвинулся иной метод — творчество по

законам революционного фольклора, то есть создание новых, чисто композиторских образцов в духе и стилистике боевой пролетарской песенности, без утраты семантики жанра.

И вновь следует отметить роль Д. Шостаковича, который в следующем своём произведении о Революции — Двенадцатой симфонии — воспользовался только одной фразой, процитированной из мелодии «Смело, товарищи, в ногу», в остальном опираясь на собственный авторский материал (особенно ярко образность такого типа представлена в тематизме главной партии I части).

По характеру отношений с фольклорными архетипами во вновь создаваемых мелодиях можно отметить две разновидности.

В первой (своего рода переходной от метода инициативного цитирования) ещё ощутимы хотя бы отдалённые, но всё же непосредственные связи с конкретными образцами пролетарской песенности (допустим, тематизм II части симфонии-оратории А. Спадавеккиа «Ленин — сердце земли» несомненно отталкивается от интонаций «Варшавянки»).

Во второй разновидности, не обнаруживающей подобных связей, возможны, в свою очередь, два по-своему противоположных варианта:

— с одной стороны, стремление выявить самую суть, костяк, «соль» типичнейшей ритмоинтонационности пролетарской песни, представленной в сублимированной, плакатно выпуклой форме (одна из тем IV части симфонических картин Г. Фрида «Заре навстречу», ц. 62);

— с другой стороны, максимальное обогащение образа, привнесение в него существенно новых качеств, насыщение его ярко индивидуальными штрихами (обе темы Симфонического антракта из оперы С. Слонимского «Виринея»).

В любом своём преломлении метод свободного творчества по законам революционного фольклора определился для

современной музыки как наиболее плодотворный и перспективный.

Революционно-пролетарская песенность стала основой, питательной почвой рассматриваемого жанрово-стилевого слоя. Однако в его разработке композиторы продвигались не только путём прямых, непосредственных связей с фольклором. Большое, художественно существенное русло революционной образности возникло и в значительно более косвенных, опосредованных отношениях с рабочей песенностью.

Именно такая непосредственность или, напротив, опосредованность связей с фольклором во многом определяет целый ряд последовательных различий внутри данного типа образности, на основе которых можно выделить следующие пары контрастов: песенный — инструментальный, маршевый — вихревой, потенциальный — кинетический.

Если обратиться к первой из отмеченных пар, то легко убедиться, что песенный вид, как правило, связан с пролетарским фольклором прочно, прямо, открыто и характеризуется большей распевностью, известной простотой певочного материала, строфичностью формы (в числе наиболее отчётливых образцов можно назвать Песню рабочих из 1-й и 3-й картин оперы В. Мурадели «Октябрь»).

Тематизму инструментального типа присущи жёсткость и заострённость ритмоинтонационных очертаний, усложнённость всех компонентов музыкального языка, активное тяготение к чисто разработочным приёмам развёртывания.

Так, в музыке эпизода штурма Зимнего из III части кантаты Б. Кравченко «Октябрьский ветер» (с ц. 46), как это постоянно бывает, разработочность уже в рамках экспозиционного изложения становится не только формообразующим, но и собственно темообразующим принципом, поскольку всё здесь основано на многоповторной фиксации (в различных



ладогармонических, фактурных и динамических условиях) краткой фразы-ядра, представленной в двух вариантах — в облике энергичного, вращательно-раскручивающегося, стремительно взмывающего вверх мотива (т. 1–4) и в виде напряжённо-призывной, почти пронзительной в своей сигнальности реплики (с т. 5).

Между отмеченными крайними, явно контрастными вариантами (открыто песенный — и подчёркнуто инструментальный) располагаются всевозможные промежуточные модели, в различных пропорциях синтезирующие черты обоих типов.

При этом, естественно, чаще встречаются случаи, когда в песенную основу широко внедряется инструментальное начало (во всех своих проявлениях — от артикуляции до столь свойственного ему повышенного динамизма), в результате чего песенная структура трансформируется настолько, что становится адаптированной к практически любой форме симфонического развития.

Следующая пара «антитез» революционной образности опирается на противостояние маршевого и вихревого видов.

Маршевый тип движения ведёт своё прямое происхождение от боевого рабочего фольклора и выражается (при достаточном разнообразии внутренних вариаций) в твёрдой, динамичной, «отчеканивающе-печатающей» поступи основной фактурной массы (прежде всего её басовой линии) и в активно разработанной пунктирной ритмике мелодических голосов, нередко с дробным, стремительно-напористым рисунком.

Любопытно, что в соответствии с общей тенденцией к обогащению и детализации средств выразительности, наряду с открытой маршевостью, в музыке о Революции примерно с середины 1960-х годов стали появляться образцы и более тонко преломлённой маршевости, в которой «шаговый» ритм воспроизводится опосредованно, скорее, в отдельных штрихах.

В качестве одного из подтверждений можно привести оркестровую тему III части кантаты И. Цветкова «Дорогой отцов» (ц. 2), в которой сильная доля вуальруется в 4 тактах из 8, а ненаполненными «шаговостью» остаются 17 метрических биений из 29.

С постепенным развитием инструментальной стихии в революционно-пролетарской образности на всё более видное место выдвигался вихревой вид. В данном обозначении подчёркивается то, что темпоритмической особенностью вихревого вида является не чеканный маршевый шаг, а различные типы вихреобразного движения.

Ведущая разновидность подобной образности представляет собой стремительный ритмический поток тарантельного типа с триольным кружением по типу «волчка» (одну из вариаций такого вращательного бурления даёт начальная тема I части кантаты Д. Тихомирова «Главная улица»).

Другая разновидность опирается на пунктирную ритмику, поданную в непрерывном, безостановочном движении и чрезвычайно быстром темпе. Широкую опору на трактованную таким образом пунктирность встречаем в целом ряде эпизодов вокально-симфонической фрески Е. Гохман «Баррикады» (первый из них — с ц. 21).

Меньшее распространение получила третья разновидность вихревой образности, связанная с токкатными формами. Образцом подобного моторно-пассажного бега можно считать тематизм партии двух роялей и ударных в V части «Патетической поэмы» А. Петрова.

Отмеченные варианты разновидностей (триольная, пунктирная и токкатная) не изолированы одна от другой и нередко выступают в различных сочетаниях. К примеру, смешанный тип вихревой образности в основном тематизме I части Двенадцатой симфонии Д. Шостаковича возникает в результате соединения резко подчёркнутых пунктирных

ритмов, стремительных токкатных движений и бурных тират.

Следует признать, что при всей образно-характерной автономности и специфичности вихревого вида в его «подпочве» лежит та же маршевость, незримо пронизывающая музыкальную ткань чаще всего движением баса (пусть и «шагающего» порой в чрезвычайно стремительном темпе).

Следовательно, маршевость во всевозможных преломлениях, в различных темпоритмических вариантах, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой, лейтжанром революционной образности. Трудно переоценить значение этого поистине краеугольного камня для рассматриваемой семантики.

Именно революционная маршевость с её динамичной, отчеканивающей поступью является главным фактором, передающим черты подчёркнутой собранности, подтянутости и целеустремлённости, — фактором, возводящим стихийно-массовое на уровень коллективистски-дисциплинированного, порождающим в конечном счёте то ощущение организованности, которое было столь присуще пролетариату и не покидало его даже в катастрофических ситуациях, способных вызвать панику, разброд, хаос в других социальных группах.

Характерна в этом смысле суровая, «насуспенная» решимость маршевой поступи рабочего класса в Письме пятом из кантаты Л. Балая «Россия пишет Ильичу», сюжет которого связан с ранением Ленина.

Здесь же уместно заметить, что усилению ощущения организованности в определённой степени служит и характернейший для революционной образности фактурный приём мелодического развёртывания цепочками параллельных терций.

Причём данная тенденция направлена чаще всего не к терцовости вообще, а к движению малыми терциями, и в этой наиболее тесной, сжатой, уплотнённой

интервалике любопытным образом отражается подчёркнуто коллективистская природа пролетарских действий, тяготение к предельной собранности, монолитности (одно из многочисленных проявлений подобной направленности представлено в вокально-симфонической фреске Е. Гохман «Баррикады», ц. 26).

Именно в силу организованности социально-массового потока революционная образность с наибольшей концентрированностью и целеустремлённостью передаёт энергию конфликтно-драматических преодолений. Но в самой этой энергии отчётливо различаются два контрастных проявления, которые выше уже были условно обозначены как потенциальный и кинетический.

В своём потенциальном роде такая энергия обыкновенно представлена в двух основных разновидностях.

Первая из них носит призывно-агитационный характер, выражает себя в открыто публицистической настроенности с соответствующими патетико-декламационными оборотами, с музыкальным воссозданием стихии энергичных ораторских жестов, возбуждённых кличей и возгласов, и часто опирается на сигнальную интонационность вообще и фанфарную в частности.

Вполне типично подобная атмосфера запечатлена в упоминавшейся уже теме из IV части симфонических картин Г. Фрида «Заре навстречу» (ц. 62): мелодический рельеф наполнен активными бросками вверх вначале на октаву, а затем и на дециму, призывность подчёркнута настойчивыми повторами однотипной фразы, в которой почти осязаемо прослушивается клич «*Вставайте! Вставайте!*», во всём осязаемом запал, наступательный тон, мятежная страстность.

Вторая разновидность потенциальной энергии проявляет себя во всякого рода шествиях, через ритмы которых передаётся собирание революционных сил или радостная поступь победившего народа,



но чаще всего — наступательное движение восставших масс, их устремлённость к решительным действиям.

Очень характерно этот могучий напор организованной пролетарской энергии, её готовность, собранность и решимость воссозданы в хоре «Смелей, друзья» из цикла А. Ленского «1905 год», где в суровых маршево-гимнических звучаниях подъёмно-лучезарного склада выражен горячий энтузиазм, активное стремление вперёд, навстречу социальным битвам.

Две отмеченные разновидности потенциальной энергии имеют между собой немало общих стиливых черт, недаром их признаки часто и совершенно свободно соединяются в различных сочетаниях.

Скажем, в лейттеме призыва из оперы В. Успенского «Интервенция» (исходное появление в 1-й картине, ц. 27) в полной мере выявлено агитационное начало (в открыто ораторском строе мелодики с интенсивнейшей отработкой интонации кварты), и одновременно в музыке с наименьшей силой воплощён дух наступательного шествия — в чеканных пунктирных ритмах верхних голосов, в напористо-экспансивном движении баса, в общем характере уверенной, смелой и решительной поступи.

В некотором отдалении от основной линии потенциальной энергии стоят особые образы, связанные с обрисовкой состояний затаённости, насторожённых ожиданий, своего рода напряжённых взглядываний-вслушиваний в тишину неведомого. Такое безмолвие почти всегда оборачивается впоследствии драматическими взрывами, вспышками бурной конфликтности.

Если потенциальный вид революционной образности базируется, как правило, на песенной и маршевой разновидностях, то кинетический вид всей своей природой предрасположен прежде всего к инструментальному и вихревому типам движения. Только с их помощью удаётся в полной мере воплотить пафос

могучих всенародных преодолений, пламенное бушевание революционной битвы, предельное напряжение бескомпромиссного социального противоборства.

Эта энергия открытой, непосредственной конфликтности раскрывается через соответствующий комплекс выразительных средств:

— обострённый, лихорадочно-возбуждённый ритмоинтонационный строй с попеvkами декламационно-речевого или сигнального склада;

— мобильность ладогармонической стороны, непрерывно модулирующий тональный план, тяготение ко всякого рода альтерационным трансформациям;

— подчёркнуто динамичная фактура, облик которой определяется, с одной стороны, повышенной импульсивностью, а с другой — обнажённой фиксацией ключевых оборотов и тяготением к форсированным по акцентности остигнутым ритмам;

— широкое использование приёмов батальной звукописи, первостепенное место при этом отводится ударным инструментам (глухие «залпы» низких ударных, строчащие «очереди» малых барабанов и т. п.);

— драматургия в целом складывается из ряда нарастающих волн с неуклонными регистровыми, фактурными и динамическими нагнетаниями, со всё большим обострением драматизма, что, вместе взятое, продвигает звуковой поток к решающей кульминации.

Подобные «сцены борьбы» создавались на всём протяжении развития историко-революционной музыки. Среди наиболее ярких примеров — финал симфонии-кантаты С. Людкевича «Кавказ» (1913), I часть Шестой симфонии Н. Мясковского (1923), VI часть «Кантаты к XX-летию Октября» С. Прокофьева (1936), финал Одиннадцатой симфонии (1957) и I часть Двенадцатой (1961) Д. Шостаковича, VIII часть оратории А. Лемана «Атланты» (1966), кульминационные разделы оперы М. Карминского «Десять

дней» (1970), вокально-симфоническая фреска Е. Гохман «Баррикады» (1977).

Одним из самых впечатляющих воплощений кинетически раскрывающей себя энергии революционного движения является II часть Десятой симфонии Д. Шостаковича. Для краткости ограничимся рассмотрением экспозиционного проведения основной темы.

Её важнейшим компонентом становится фактурная ткань, с самого начала поражающая необычайной возбужденностью и стремительностью темпоритма (половинная = 116, при том что счётной единицей на самом деле является четверть, представленная преимущественно движением восьмых и шестнадцатых).

В ритмической организации подчёркнуты исключительная собранность, сосредоточенность и наступательный динамизм звукового потока. В частности этот динамизм связан с акцентуацией слабой доли, в результате чего дополнительно усиливается интенсивность энергетического пучка.

Предрасположенность к развитию, мобильности, экспансии заложена и в самой тоникальности с её постоянной опорой на сурово и драматично звучащий тонический секстаккорд *b moll*. Самый существенный элемент фактуры — краткий трёхзвучный «мотив преодоления».

Каждая из трёх звуковых линий его наступательно-«стреляющей» аккордики (цепочка *b-c-A*) вносит в общую энергию преодоления свою грань: нижний голос (на ступенях мелодического минора *fa-sol[♯]-la[♯]*) — особую напористость, чрезвычайную настойчивость; средний (в объёме тонической терции *sib-do-reb*) — сумрачно-драматическую экспрессию; верхний (с пониженной квинтой лада *reb-mib-mi[♯] = fab*) — предельную, почти болезненную напряжённость.

Характер данного мотива определяет его в роли активнейшего стимула для развёртывания социального конфликта, в функции динамичнейшего импульса, который обостряет накал происходяще-

го и непрерывно подталкивает действие вперёд. Мелодическая линия темы поддерживает и развивает напряжённейший динамизм фактурной ткани.

Её движение выстроено по принципу раскручивающейся пружины: вначале — вращательное расшатывание устоев (на протяжении 14 тактов мелодия постепенно завоёвывает новые и новые «плацдармы» — III, IV, IV[♯], V) и этим как бы накопление взрывчатой энергии, затем (с ц. 72) — резкая вспышка активности, выраженная в стремительном взлёте от *solb* второй октавы к *solb* четвёртой, а после завершающей «раскачки» — последний бросок-достижение «вышей» тоники *sib* четвёртой октавы.

Это целеустремлённое и напряжённейшее преодолевающее восхождение в масштабах трёхоктавного диапазона находит отражение и в ладоинтонационной сфере (неуклонное «разматывание» звукового пучка с альтерационным варьированием ступеней *mib-mi[♯], solb-sol[♯], lab-la[♯]*), а его вихревой, «шквальный» дух воплощается в пронзительных тембрах «свистящих» *Fiati*, причём звучащая в конце периода (ц. 73) острая и сухая дробь малого барабана вносит открыто батальный оттенок, напоминая в своей яркой изобразительности «треск пулемётов».

В итоге рождается картина революционного штурма, основанного на массово-коллективном порыве высочайшей активности и пронизанного несравненным пафосом ниспровержения.

Возвращаясь к общим наблюдениям, необходимо отметить следующее: потенциальный и кинетический виды революционной образности так или иначе связаны между собой, поэтому естественно, что всё пространство от сугубо потенциальных состояний до радикально кинетических заполнено всякого рода промежуточными разновидностями.

Многие из средств выразительности, характерные для потенциальной энергии, в результате общей активизации и особенно благодаря усилению черт пози-



тивной экспансивности приобретают кинетическое качество. Ещё важнее то, что в рамках развёрнутого повествования эти два вида революционной образности оказываются одинаково необходимыми, в равной степени взаимодополняющими.

Хрестоматийный пример такого переплетения даёт финал Одиннадцатой симфонии Шостаковича и в частности его начальный раздел. Цитируемая здесь первая фраза мелодии «Беснуйтесь, тираны» интонируется монолитным унисоном открыто звучащей меди с предельной остротой и чеканностью и с мощной акцентуацией синкопированных окончаний. Исключительная концентрация этих средств позволяет с театральной зримостью передать пламенный пафос публицистического обращения, категоричность призывных повелений, словно бы указующих путь революционному энтузиазму.

И каждый раз (впервые с ц. 122) они вызывают как непреложную необходимость бурное пунктирно-вихревое движение оркестровых масс, полное взрывчатости и атакующего динамизма, пронизанное духом бескомпромиссности и героического самоотречения. Так взаимодействие ключевой лейтфразы с последующими вспышками чрезвычайной активности отражает «потенциально-кинетическую» диалектику: призыв — действие.

Пожалуй, с наибольшей яркостью диалектичность, присущая революционной образности, раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несовместимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности, которые в системе рассматриваемой семантики предстают (при внешней парадоксальности) не взаимоисключающими, а взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

Достоверное, правдивое воссоздание революционной стихии неотделимо от выражения настроений народного гнева, социальной ненависти, «святой злобы».

Иначе и не может быть, поскольку революционная действенность — это высшее выражение социального протеста, а восстание — неизбежное насилие над насилием: можно напомнить ленинский тезис «*Революция есть война*» [5, с. 212].

Поэтому гневная настроенность является важнейшей гранью общего тонуса революционной образности, раскрываясь в таких качествах, как предельная суровость, «насупленность», сумрачность колорита, характер открытого и действенного возмущения, негодования, переходящего в предельных своих проявлениях в яростное ожесточение и даже в неистовство непримиримой борьбы.

В сумме выразительных средств, формирующих дух гневной настроенности, едва ли не самым примечательным является ладообразование. Его характерный облик прежде всего определяется стремлением ко всякого рода минорным ладам с понижением различных ступеней (II, IV, V и один из важнейших индикаторов революционной образности — VII^b). В предельном выражении эта тенденция ведёт к уменьшённым ладам типа «тон — полутон» или «полутон — тон».

Уменьшённые лады настолько активны, что нередко вытесняют привычные созвучия и в тонической функции, закрепляя тоникальность, основанную на уменьшённых трезвучиях и септаккордах. Наконец, общее тяготение к уменьшённой ладовости воздействует даже на ход модуляционных процессов, которые чаще всего протекают по линии малотерцового восхождения в кругу минорных тональностей. Одно из законченных выражений такого ладотонального движения встречаем в «Баррикадах» Е. Гохман, где в оркестровом эпизоде ц. 30 возникает цепочка *c-es-fis-a-c-es*.

Разумеется, искомый эффект подобные ладообразования дают в условиях интонационного контекста, восходящего к маршевой пролетарской песенности. Тот же контекст определяет «революционные» очертания и всех других параме-

тров, в том числе главного из них, связанного со стихией конфликтной энергии.

При всей активности настроений гнева, протеста, негодования, при исключительной силе напряжения социального противоборства, революционной образности неизменно сопутствует дух лучезарности, определяемый неодолимым устремлением в грядущее, непоколебимой верой в неизбежную победу социальной справедливости. Эта яркая действенно-оптимистическая краска нередко присутствует как бы в глубинах бурлящих остродраматических процессов, подспудно освещая их.

Так, во II части Десятой симфонии Шостаковича линия светлых утверждений вырастает, как из зерна, от вершинного *A dur* в «мотиве преодолений» и постоянно высвечивает пафос борьбы многократным включением мажорной субдоминанты, а также колорированием цепочек других мажорных трезвучий (к примеру, в зоне ц. 77 последование *Es–F–Ges*, затем *As–B–Cis–Des–D–C–D–Es*, а перед ц. 79 хроматическое восхождение мажорных квартсектаккордов в объёме полной октавы).

Чаще всего вспышки лучезарности возникают на гребнях-кульминациях потока конфликтно-драматических преодолений. Очень показательны в этом отношении два аналогичных эпизода из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц. 134–135 и 136–137), где напряжение яростных действований в ходе колоссального нарастания, сопровождаемого предельным, почти кричащим пафосом, прорывается к огненной, восторженно клопочущей, гимнически-апофеозной краске *F dur*.

Прямой контакт высокого накала суровых битв Революции с ощущениями радостной лучезарности породил и в этой сфере специфическое ладообразование в виде доминантового лада с VIII^b. Фрагмент из I части кантаты Ю. Корнакова «Песни об Ильиче» (ц. 4) даёт отчётливое представление об исключительном

натяжении энергии преодоления (с кульминацией в неистовом четырёхкратном достижении аккорда-вершины *la+fa+lab*), выступающей в неразрывном сочленении со светоносной победностью (замыкание исходных и завершающих пунктов трезвучием *A dur*).

Наряду с рассмотренным типом образности, восходящим к боевому рабочему фольклору, развивались и такие, которые опирались на иную жанрово-интонационную почву. Один из них был обращён к обрисовке мятежно-бунтарских настроений. Его важнейшие особенности определяются выдвиганием на передний план мотивов вызова и сопротивления, раскрытием образов вольницы, акцентом на стихийности.

Прочнее всего облик данной образной сферы связывается в сознании с традицией крестьянских восстаний. И вполне естественно, что её жанровой основой является размашистая молодецкая песня, представляющая в активной модернизации (II, IV и IX части кантаты А. Репникова «Песни русских рабочих, 4-я картина оперы А. Холминова «Анна Снегина»).

С мятежно-бунтарской образностью перекликаются метафорические модели, апеллирующие к ассоциациям с теми явлениями природы, которые созвучны представлению о революционной стихии (ветер, буря, гроза, шторм).

Большое распространение получил мотив вьюги. Его разработка вызвала к жизни целую систему картинно-образительных средств: нижний слой фактуры опирается на колыхание грузных фигураций и бурление всевозможных *tremoli*, её верхний пласт соткан из вихревых пассажей, многозвучных тират-форшлагов и интенсивнейшей вибрации трелей. И при всей массивности звуковой поток отличается «взмывающей» направленностью (за счёт устремлённых вверх зигзагообразных линий и призывных кличей-провозглашений).

В целом, атмосфера отмечена суровым, даже сумрачно-угрюмым колоритом

(вследствие преимущественно хроматического интонирования и опоры на тритоновость). Различные варианты этого комплекса находим в серии интерпретаций блоковской поэмы «Двенадцать» (оратория В. Салманова, балет Б. Тищенко и др.).

Важный семантико-стилевой слой связан с отображением событий Гражданской войны. Фольклорными прототипами служили различные песенные жанры того времени (от походной до частушки), но особое предпочтение отдавалось кавалерийской песне, которая стала в полном смысле лейтжанром данной образности и получила два основных темпоритмических выражения:

— ритм «скачки», порождающий ощущение стремительного полёта, напористого динамизма, удали (V часть хорового цикла Б. Кравченко «Оды Революции»);

— размеренное движение «трусцой», тяготеющее к характеру повествования, раздумья, воспоминания.

В любом случае в качестве основы сохраняется остигатный пульс, часто дополняемый сурово-просветлённой дорийской окраской.

Особенностью данного типа образности является господство песенных принципов на всех уровнях — от ритмоинтонационной лексики до способов драматургического развёртывания. Этим объясняется исключительная приверженность к «песенным» жанрам (оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А. Николаева, «Песнь о Первой Конной» Г. Портнова, «На Гражданской на войне» А. Фляковского).

Опора на сложившуюся, широко разветвлённую семантическую систему позволяет в необходимых случаях добиваться чёткой хронологической и си-

туационной дифференциации в художественном моделировании событий, относящихся к различным этапам революционной истории.

К примеру, интонационная драматургия оперы С. Слонимского «Виридея» определяется эволюцией от мятежно-бунтарской образности (концентрируется в первом антракте, символизируя Февральскую революцию) к твёрдой маршевой поступи организованных масс (кульминирует в последнем антракте, олицетворяя Октябрьскую революцию).

В вокальном цикле М. Кусс «Огненные годы» семантические ориентиры меняются вместе с движением повествования во времени: I часть (Первая русская революция) — преломление традиций пролетарских похоронных гимнов, II (Октябрь) — сурово-победный пафос боевых революционных напевов, III (1919-й) — собранно-тревожная маршевость, идущая от песенности Гражданской войны...

Произведения, связанные с рассмотренными типами образности, составляют ядро историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в её облике, а революционная образность как таковая — одно из самых серьёзных эстетико-стилевых приобретений музыки о Революции и, безусловно, высшая форма музыкально-художественного отображения драматических событий начала XX века.

Как политическая история нашей страны и мира в целом не имеет права отрешиваться от реалий трёх русских революций и Гражданской войны, так и наследники художественной истории не могут игнорировать столь уникальный опыт отечественного искусства прошлого столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 450 с.
2. Демченко А.И. Летопись слома времён // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 3. С. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.



3. Демченко А.И. Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки, 2016, № 1. С. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
4. Кулапина О.И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 2. С. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.
5. Ленин В. План петербургского сражения. ПСС, т. 9. М., Политиздат, 1960. С. 212–262.
6. Холопова В.Н. Семантическая глубина и фактор художественности в «Концерте-элегии памяти Славы Ростроповича» Е. Фирсовой // Проблемы музыкальной науки, 2016, № 3. С. 122–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.122-130.
7. Kazantseva L.P. Tonality: the Semantic Aspect // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 4. С. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.
8. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula // Проблемы музыкальной науки, 2017, № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES 

1. Demchenko A.I. *Ilyuzii i allyuzii. Mifopoetika muzyki o Revolyutsii* [Illusions and Allusions. Mythopoetics of Music about the Revolution]. Moscow: Kompozitor, 2017. 450 p.
2. Demchenko A.I. Letopis' sloma vremen (Pyataya i Shestaya simfonii N.Ya. Myaskovskogo) [Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.
3. Demchenko A.I. Skif-neofit nachala XX veka [The Scythian Neophyte of the Early 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
4. Kulapina O.I. Problemnye voprosy sovremennoy muzykovedcheskoy terminologii [The Problem Questions of Contemporary Musicological Terminology]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017, No. 2, pp. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013.
5. Lenin V. Plan peterburgskogo srazheniya [Plan of the St. Petersburg Battle]. *Polnoe sobranie sochineniy, t. 9* [Complete Works, vol. 9]. Moscow, Politizdat, 1960, p. 212–262.
6. Kholopova V.N. Semanticheskaya glubina i faktor khudozhestvennosti v «Kontserte-elegii pamyati Slavy Rostropovicha» E. Firsovoy [Semantic Depth and the Factor of Artistry in the Concert-Elegy in Memory of Slava Rostropovich by Elena Firsova]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 3, pp. 122–130. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.122-130.
7. Kazantseva L.P. Tonality: the Semantic Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.
8. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017, No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

